



**DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS.
Memoria del II CONGRESO INTERNACIONAL
DE LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS
CONTEMPORÁNEAS.**

Directora: Raquel Macciuci

VOLUMEN I

A. Huellas de la Constitución de Cádiz

B. Diálogos transatlánticos

B. Mercado editorial

Editor: Natalia Corbellini.

Comité organizador

Presidente

Raquel Macciuci

Secretarios

Natalia Corbellini y Federico Gerhardt

Comité científico

José Amícola; Guillermo Banzato; Teresa Basile; José Luis de Diego; Cristina Di Gregori; Graciela Goldchluk; Mario Goloboff; Juan Nápoli; Sergio Pastormerlo; Alberto Pérez; María Teresa Pochat; Sandra Raggio; Carolina Sancholuz; Aníbal Viguera; Graciela Wamba

Comité ejecutivo

Virginia Bonatto, María de los Ángeles Contreras, María Angulo Egea, Juan Antonio Ennis, Lea Evelyn Hafter, Mariela Sánchez, Facundo Saxe

Índice

Introducción. Sobre la presente edición y la deriva del género actas	5
Palabras de apertura	10
Palabras de cierre	15
<i>Presentación</i>	
Corbellini, Natalia	20
<i>Lengua y política: los escritores y la propaganda en la guerra de la independencia</i>	
Álvarez Barrientos, Joaquín	23
<i>La memoria literaria de 1812 en la literatura española contemporánea (en torno a la novela histórica)</i>	
Romero Ferrer, Alberto	35
<i>Opinión pública y autoría. El recurso de la prensa periódica, o cómo devenir autor a mediados del siglo XIX en Sudamérica</i>	
Pas, Hernán	52
<i>Los principios hispanoamericanos: la crítica de José Enrique Rodó y la literatura peninsular</i>	
Bonfiglio, Florencia	58
<i>Ser políglota y tartamudo: los derechos del poeta sobre la lengua</i>	
Rogers, Geraldine	72
<i>Poesía y poder. La obra periodística de Ramón Gómez de la Serna en tiempos del peronismo (1945-1955)</i>	
Greco, Martín	81
<i>Avatares de las Letras en América Latina: El orden del poder de la monarquía española</i>	
Piriz, Franco Daniel; Camara, Ezequiel	93
<i>Cine y revisionismo histórico: la cuestión española en el filme Revolución, el cruce de los Andes de Leandro Ipiña</i>	
Recalde, Iciar	101
<i>¿Literatura comparada? Una propuesta metodológica comparativa aplicada a dos cronistas urbanos en Chile y Catalunya</i>	
Carvajal Muñoz, Osvaldo	109
<i>Huecos, complementos y asociaciones: Narradores y lectores en la tradición narrativa europea e hispanoamericana, de los Siete libros de la Diana de Jorge de Montemayor al microrrelato</i>	
Wentzlaff-Eggebert, Christian	121

<i>Un escritor poscolonial: Manuel Rivas y la escritura de la alteridad</i> Barbosa do Nascimento, Magnólia Brasil	140
<i>En defensa de la diversidad. Literaturas en España</i> Coelho Coimbra, Rachel	151
<i>Desplazamiento de miradas: la Guerra Civil Española en la obra de Jorge Amado</i> Rodrigues Martin, Ivan	159
<i>El consulado de Camilo José Cela en las cartas a Américo Castro</i> Munhoz, Solange	169
<i>Imágenes literarias de Hollywood: primeras representaciones. Ramón Gómez de la Serna y Horacio Quiroga</i> Hafter, Lea	180
<i>Cansinos y "El arrabal de la literatura": un texto germinal del barrio borgeano</i> Vaccaro, Santo Gabriel	189
<i>Miguel Hernández y Raúl González Tuñón: crónica de una amistad poética y militante, "en medio de la tempestad"</i> Siracusa, Gloria	204
<i>La remigración en algunos narradores jóvenes argentinos</i> Wamba, Graciela	216
<i>Andrés Neuman: una literatura en tránsito</i> Pacheco, Lorena Edith	228
<i>¿Revelarse o no revelarse? Hay una autfiguración de filiación española o suramericana en la escritura bellatiniana?</i> Cassia Procknov, Rafaela	235
<i>Mario Benedetti en el exilio español, los andamios de una primavera</i> Graziadei Fernandes, Neiva María	250
<i>Laberintos y zonas de densidad: Barcelona y La Plata en dos novelas policiales de Manuel Vázquez Montalbán y Néstor Ponce</i> García Saraví, Mercedes; Repetto, Carolina	253
<i>La Confitería del Molino. Un Patrimonio cultural como "idea literaria"</i> Thissen, Verena	261
<i>Expreso, luego existo: lenguaje y constitución del individuo en las obras Mañana en la batalla piensa en mí de Javier Marías y Budapest de Chico Buarque</i> Gomes da Silva, Mônica	271
<i>Poética de la nadería: cruces y tensiones</i> Sarro, Damián Leandro	286
<i>Las poéticas de Mercé Rodoreda y Franz Kafka: emblemas de lo extraño</i>	

Castaño, Natalia Soledad	302
<i>Ciudades imaginadas en Fernando Arrabal y Milton Hatoum</i> Soares Girão, Stéphanie	311
<i>El pez por la bota muere. Provocaciones de lo real en La historia de Ronald..., de Rodrigo García</i> Abraham, Luis Emilio	316
<i>La maleta de los nervios, de Antonio Álamo: exploración de la teatralidad en una comedia coral</i> Martínez, María Victoria	326
<i>Ha vuelto Juan Mayorga: La puesta de Hamelin en San Miguel de Tucumán</i> Nuñez, María Laura; Mozzoni, Valeria	335
<i>El mercado editorial en España: una cronología y una reflexión metodológica</i> de Diego, José Luis	344
<i>Joaquín Mortiz. Un canon para la literatura mexicana del siglo XX</i> Díez-Canedo F., Aurora	358
<i>Confesiones de un viejo editor español a un joven escritor santafecino. Eduardo Zamacois entrevistado para la revista Leoplan (1962)</i> Pierini, Margarita	371
<i>Editar (en) el exilio. Dos colecciones en diálogo: "Patria y Ausencia" de Max Aub y "El Puente" de Guillermo de Torre</i> Gerhardt, Federico	386
<i>Mercado, pedagogía e intervención en la narrativa de la memoria en España</i> Ennis, Juan Antonio	395
<i>Las editoriales ante la llegada del ebook. ¿Qué sucede con el patrimonio editorial?</i> Hutnik, Elizabeth	410
<i>La prosa de Enrique Vila-Matas entre best-seller y literatura intelectual. Aproximaciones extratextuales a través del "campo literario" barcelonés</i> Sygulla, Iris	416

**DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS. MEMORIA DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE
LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS**

INTRODUCCIÓN

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN Y LA DERIVA DEL GÉNERO ACTAS

RAQUEL MACCIUCI

En la serie de géneros que difunde los estudios críticos sobre literatura en el ámbito académico –libro, artículo, ensayo, etc.– probablemente el que se origina en las reuniones científicas sea uno de los que más han sufrido variaciones en su estatuto, valoración y deriva editorial. Me refiero, naturalmente, a las actas –siempre en plural.

El incremento de la tecnología y la cultura digital introdujo serias dudas sobre la conveniencia de continuar publicando en papel un alto –sino altísimo– número de trabajos que requerían un grueso libro o varios tomos, con los consiguientes costos de edición y dificultades de distribución. Aunque la edición tradicional en papel no desapareció, a principios de 2000 se vio desplazada con éxito por las ediciones en soporte CD-ROM.

Esta modalidad era la práctica dominante cuando se realizó el *I Congreso de literatura y cultura españolas contemporáneas. Los siglos XX y XXI*, en el año 2008; pero ya entonces daba claros signos de obsolescencia. Pese a su corta vida, cualquier usuario había podido comprobar la dificultad de clasificación, localización y resguardo de los delgados discos de actas muy parecidos entre sí e idénticos en tamaño y apariencia a los dispositivos equivalentes que se usaban para archivar toda clase de información. Operativamente, pronto quedaron en inferioridad de condiciones frente al dinamismo y la velocidad de la navegación en la red y como artefactos portables de almacenamiento fueron derrotados por el funcional *pendrive*, que a su práctico diseño añadía la posibilidad de ser reutilizado sin otro límite que su propio desgaste. El género actas languidecía, con perspectivas de desaparecer del horizonte inmediato de un congreso; las ponencias dejaron de publicarse, o se prefirió la visión parcial y jerarquizada de un conjunto de trabajos, selecto pero alejado del carácter de documento integral demostrativo del estado de la crítica en la zona del campo disciplinar tratada en una reunión científica.

Fue entonces cuando tras analizar distintas alternativas con Guillermo Banzato, coordinador de edición web y publicaciones de la biblioteca de esta facultad, surgió la idea de publicar en línea, en su totalidad, las actas del primer congreso de “Española contemporánea”, forma abreviada con que hoy se lo conoce. De esta manera, en 2008 se inauguró en esta casa una modalidad que ha resultado fructífera. En aquella ocasión, el vínculo con el soporte tradicional se mantuvo a través de *La Plata lee a España*, libro publicado en papel que compilaba las conferencias ampliadas y revisadas de los invitados especiales.

A la hora de editar las actas del segundo congreso celebrado en octubre de 2011, se presentó un nuevo reto: habiendo logrado una forma de publicación ágil y de rápido acceso, considerábamos que no habíamos dado aún con un diseño que por un lado se autonomizara del programa del congreso –vía de entrada digital a cada comunicación específica en las actas, *Memoria*, de 2008–, ni con una disposición interna que reflejara las perspectivas teóricas y los ejes temáticos que orientaron el encuentro. Restaba también ofrecer al mismo tiempo un sistema de búsqueda eficaz por medio de distintos indicadores temáticos que permitieran encontrar un texto a través de entradas diversas.

Igualmente, la estructura convencional de las actas, esto es, un libro único, ordenado en torno a distintos capítulos cuya responsabilidad editorial se adelgaza, diluida en un cuerpo de editores más o menos numeroso que asume una tarea común, se nos aparecía ahora como una fórmula que contribuía al desmerecimiento del ‘modo ponencia’ y consiguientemente, del esfuerzo de los autores y editores.

Fue así como surgió la idea de presentar, a la manera de algunas historias literarias y otras obras colectivas, una edición dirigida por la presidenta del congreso, dividida en cuatro volúmenes con sus respectivos editores a cargo. De esta manera, cada volumen adquirirá el sello que le imprime el editor y, permitirá, eventualmente, su aparición en diferentes fechas, según un plan previo, con lo cual se evita la demora que conlleva la puesta a punto de un libro único con un número de ponencias que casi siempre supera el centenar e incluso multiplica varias veces esa cifra. Nuevamente la experiencia acumulada permitió a Guillermo Banzato encauzar la inquietud y materializarla en un modelo que concertaba nuestra propuesta con otros esquemas llevados a la práctica con éxito por el sector de edición web y publicaciones.

Para esta ocasión, cada uno de los cuatro volúmenes reúne un conjunto de trabajos que tienen en cuenta los ejes temáticos preestablecidos para la reunión científica, es decir que las conferencias y comunicaciones se han agrupado de acuerdo con el tema, pero sin desatender, cuando resulta pertinente, la inscripción en los géneros clásicos de la literatura, punto de anclaje fuerte –quizás haya que añadir

‘todavía’– en el campo de las letras. Cada editor ha dado unidad y cohesión al volumen imprimiéndole la marca de su propia intervención y quehacer intelectual. Los contenidos de los volúmenes 1 y 4 han obligado a realizar otras dos subdivisiones temáticas.

Es imprescindible apuntar que los criterios para organizar los distintos cuerpos tuvieron que considerar la naturaleza híbrida e interdisciplinar de gran parte de los trabajos reunidos, en consonancia con el punto de vista teórico que guió las dos celebraciones realizadas hasta la fecha. El diálogo de diferentes lenguajes artísticos y saberes, fundamento troncal de los encuentros, ha obligado a elegir la dominante principal entre dos o más opciones. La inclinación por un encuadre u otro dependió casi siempre de márgenes muy estrechos y, cómo no, del recorte del objeto hecho por el autor y de la mirada de los editores. Aunque previsible y con riesgo de fortalecer el cliché, viene a cuento aludir una vez más un muy citado cuento de Borges y la célebre parcelación del universo realizada por John Wilkins (o por el Instituto Bibliográfico de Bruselas)

La suerte sufrida por las actas descripta más arriba, con sus alternativas de edición en papel o digital, no difiere en gran medida de los retos que afrontan otros géneros –académicos o no– y el libro en general. Pero en el caso que nos ocupa, una segunda variable incide en la deriva de las actas. Se trata del problema del valor, resultante del cada vez más presente binomio producción académica e instancias de evaluación, que en este caso no opera muy favorablemente para el género en cuestión.

Los ‘ajustes’ y ‘recalificaciones’ sufridos por las actas en el escalafón de la producción académica ha propiciado que se desdibuje su función original: *acta*, en latín, ‘los hechos’ significa, según el diccionario Espasa-Calpe, la ‘relación escrita de lo hablado o acordado en una junta’ y tiene el propósito de dejar documentado un acontecimiento que ha tenido una instancia de oralidad y de puesta en escena. Es decir, uno de sus rasgos específicos, que comparte con el atestado y el documento notarial, es provenir de partícipes directos que dan testimonio fiel de un hecho. Aunque la escritura se produzca tiempo después siempre hace referencia a ‘ese’ momento, que de algún modo se restaura y adquiere permanencia.

Por dichas razones, las actas de un congreso, a pesar de incluir una fuerte impronta escrita, constituye una valiosa herramienta, insustituible por otra clase de corpus, que deja esbozado un mapa del intercambio habido entre los asistentes. La masa crítica reunida trasciende el interés de los contenidos particulares proporcionando datos inestimables para calibrar distintos estados de la cuestión: qué temas, autores, líneas críticas centraron el interés de los asistentes, qué hipótesis

sobresalieron o se sometieron a revisión, cuáles fueron las universidades representadas en la reunión científica... entre otros posibles datos de interés.

Es sabido que con el tiempo se han ido imponiendo los cambios que restan a las actas el valor testifical, a cambio de reforzar el discurso científico: la versión para publicar se entrega no antes ni durante el encuentro, sino con posterioridad, se otorgan prórrogas, hay posibilidad de corregir, de enmendar, de ampliar. Y fundamentalmente, muchas no se entregan, a diferencia de una gran variedad de circunstancias en las cuales 'levantar acta' no está sujeto a voluntad o potestad de los actores.

La publicación diferida y revisada no desvirtúa necesariamente el género, por el contrario, ostenta, casi en exclusiva, al menos hasta la expansión de internet, la posibilidad de dar cuenta con validación académica, en forma ágil y sin excesiva dilación, de los debates e intercambios habidos, siempre que el autor vuelque en la redacción final los eventuales comentarios formulados por el auditorio. Pero no es frecuente que el diálogo suscitado por la lectura de la comunicación se revele en el texto posterior, es más, muy probablemente se habrán borrado las señales discursivas que remiten al acto de enunciación, como son las estructuras dialógicas, los *verba dicendi*, los excursos, las fórmulas persuasivas y otras marcas de la retórica o de la pragmática que remiten a la comunicación directa.

La consecuencia de la pérdida del sentido original es que la distancia con un artículo científico se acorta en forma inversa a la pérdida de jerarquía. La deriva y la devaluación del género tuvieron un correlato, aunque no declarado, fácil de constatar: en un momento no lejano se dejaron de editar actas de congresos con el nombre de tales, se recurrió a estrategias diversas para acercarlas a los libros de crítica colectiva fruto de varios años de investigación, o a las publicaciones resultado de otro tipo de reunión científica, por ejemplo, el simposio..., o se las rebautizaron a partir de conceptos afines, como 'memoria', término elegido por nuestro congreso. El propósito evidente era no mermar la calidad de las aportaciones ni del trabajo de los editores con el estatuto de un género depreciado, por lo cual el sistema evaluador se vio obligado a implantar mecanismos que evitaran la ambigüedad y descubrieran las actas soterradas. A ambas partes les asistían razones: la ponencia ampliada y revisada es sin duda más rigurosa que una 'comunicación' –nombre por otro lado, muy apropiado al contexto enunciativo– pero no siempre es equivalente a un artículo científico.

Las reflexiones vertidas hasta aquí –resultantes sobre todo de la observación y la práctica– no dejan exentas a estas actas del *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos* de los factores desestabilizadores del género. No obstante, se ha procurado preservar las

resonancias del acto académico del que son testigo, y se acerquen, dentro de lo posible, a su sentido y función originales.

Mediante el diseño y la tipografía se ha buscado reproducir el esquema de la organización del congreso, repartido entre conferencias –plenarias o de panelistas– y comunicaciones de mesas paralelas. En razón de su estatuto singular, las palabras de apertura y de cierre se presentan en la sección “Preliminares”, junto con esta introducción.

Asimismo se ha preferido mantener un registro que sin vulnerar las normas de una edición rigurosa, no censure eventuales manifestaciones de una ‘actuación’ en que la conjunción de lengua escrita y a la vez, oral, con su huellas perlocucionarias e ilocucionarias, constituyen quizás la marca más genuina de esta modalidad de escritura académica.

Por último, afirma el rango y la identidad del género *actas*, que nos interesa revitalizar, la posibilidad de publicarlas con el mismo ISSN registrado para las anteriores, en una colección de la que forman parte las ediciones de otros congresos celebrados en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, colección que bien podría llamarse ‘Libros de actas’.

Integran nuestra publicación los siguientes cuerpos:

Volumen I: a) *Huellas de la Constitución de Cádiz; Diálogos transatlánticos*; b) *Mercado editorial*, a cargo de Natalia Corbellini.

Volumen II: *Representaciones del pasado reciente: Guerra Civil, exilio y posguerra*, a cargo de Federico Gerhardt.

Volumen III: *Narrativa, teatro, cine, otros medios: diálogos transartísticos, cruces y convergencias*, a cargo de Raquel Macciuci.

Volumen IV: a) *Análisis de texto poético y trayectorias de producción: autores, lineamientos teóricos y estrategias de configuración de la voz poética*; b) *Enseñanza de español y presencia de la literatura en español en el aula*, a cargo Mariela Sánchez.

PALABRAS DE APERTURA

RAQUEL MACCIUCI

Señor presidente de la Universidad Nacional de La Plata doctor Fernando Tauber, señor embajador de España en Argentina, don Rafael Estrella, señor intendente de la ciudad de La Plata, doctor Pablo Bruera, señora vicedecana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, doctora Gloria Chicote, señor presidente de la Asociación Española de Socorros Mutuos y Beneficencia, don Emiliano Isla Verde, apreciados colegas y asistentes: muy buenos días.

Después de tres años vuelve a inaugurarse en esta Universidad un congreso, el segundo, dedicado a la *Literatura y la Cultura Españolas Contemporáneas*. La experiencia de 2008 nos ha permitido llegar a esta apertura con menos incertidumbres que en la primera ocasión. No obstante, no han faltado algunas alarmas: hace unos meses nos preguntábamos qué rumbo caprichoso tomaría la nube volcánica del Puyehue cuando amenazaba continuar activa hasta pasado el mes de octubre. Tampoco sabíamos los efectos que tendrían sobre el congreso las inestables cifras de las plazas financieras, tan alejadas de nuestro oficio pero tan próximas si de la economía doméstica se trata. Debo decir que los altibajos produjeron algunas sentidas ausencias, tanto de invitados especiales como de expositores. Por eso mismo, nos complace agradecerles haber superado los posibles imprevistos con los que hayan podido encontrarse durante el año largo que insume programar la asistencia a un congreso.

Repetimos, porque nos interesa que así sea, el formato de dimensiones reducidas, con el fin de facilitar el debate sobre problemas de un campo de conocimiento específico. Todos los paneles dispondrán de un momento exclusivo y no habrá más de cuatro mesas paralelas en cada una de las sesiones programadas.

Si estamos aquí pese a todo, y en ese todo incluyo la celebración de importantes reuniones científicas muy próximas y hasta superpuestas en la agenda universitaria, no me parece ocioso detenerme en el motivo que nos convoca.

El alcance del concepto 'literatura y cultura españolas contemporáneas' puede variar en diferentes ámbitos académicos, y eventualmente, dar lugar a confusiones. Pero la duda se disipa si se lee el programa de la asignatura de la carrera de grado que incluye estos contenidos, los cuales se inician en el siglo XVIII y llegan hasta nuestros días, con unos determinados autores y obras, en el marco plural de sus culturas.

Gran parte de los que estamos aquí somos profesores que impartimos clases y muchos lo serán en el futuro. Como profesionales universitarios, nos reconocemos por nuestras investigaciones, pero creo que más aún por lo que enseñamos: los estudiantes nos identifican con la asignatura tal..., la cátedra de... Este congreso no se podría explicar sin la cátedra de Literatura Española II, aunque no figure en ningún sello del programa ni de los afiches. Sin embargo nunca debe confundirse la especificidad con un territorio vallado; buscamos justamente lo contrario. Este ciclo de congresos es resultado de una concepción medular sobre el saber que nos congrega, apuntalada con el tiempo y cuyas bases sentó sabiamente hace más de quince años el siempre recordado profesor Hugo Cowes. Fue él quien instó a que la literatura española formara parte, junto con sus hermanas argentina y latinoamericana, de un centro de investigación que tendría en la reflexión teórica sus perfiles maestros. Así como no se concebiría este congreso sin una cátedra que lo sustentara, tampoco serían posibles sus actuales lineamientos sin un Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria y sin la fecunda serie de congresos *Orbis Tertius*. Un resultado feliz de la integración buscada es la numerosa presencia de especialistas y expositores provenientes de otras disciplinas que han encontrado vínculos, temas, problemas en tránsito de un campo a otro, idóneos para ser abordados aquí.

Con el mismo fundamento de afianzar la parte desde el todo, subrayamos los saberes específicos porque nos parece demostrado ya en forma ajustada que la tendencia al acercamiento interdisciplinar debe asentarse primero y básicamente en un riguroso conocimiento del campo de pertenencia. Del mismo modo, entendemos que la apertura y el intercambio contribuyen, aunque parezca contradictorio, a lograr una voz, una identidad y unas coordenadas propias en un territorio muy extenso, atravesado por un juego de alteridades: por razones geográficas y culturales, los estudiosos de la literatura española contemporánea en estas latitudes y en este lado del Atlántico, somos algo así como *los otros* de las literaturas iberoamericanas del nuevo mundo –y digo iberoamericanas porque intuyo que los colegas brasileños comparten circunstancias similares. Y especularmente, representamos *los otros* para el campo científico del compacto aunque cantonalizado norte; somos aquellos que nos desenvolvemos lejos del territorio geográfico y de la gran masa crítica de la literatura española, esto es, la producida en España, en Europa, en los Estados Unidos.

El diálogo, metafórico y concreto, ha sido y es la llave para seguir tendiendo puentes. La serie de ejes temáticos que estructuran el encuentro surgió de una práctica sostenida, de un trabajo con raíces sólidas que concibe la literatura española contemporánea internacionalizada y en buenas relaciones con las disciplinas humanísticas, con las bellas artes, con las ciencias sociales. Cómo no mencionar

entonces la importante apuesta de introducir el lenguaje cinematográfico, si dedicamos a los cincuenta años de *El Pisito* de Rafael Azcona la mesa monográfica de nuestro primer congreso. Cómo no aludir al mundo editorial, si en esta facultad existen prestigiosas investigaciones sobre el mercado del libro hispano y además, quienes organizamos este congreso nos hemos embarcado recientemente en la ímproba aventura de crear un sello bautizado *Ediciones del lado de acá*. Cómo no hacer referencia al entendimiento con la historia, si hemos otorgado a la Constitución de 1812 el estatuto de tema especial del segundo congreso. En esta incompleta serie de cruces disciplinares, no es casual, ni menor, como se verá, que literatura y memoria aparezcan estrechamente unidas en un alto número de trabajos dedicados al pasado reciente.

A la serie de puntales básicos mencionados, una cátedra (es decir, la enseñanza) y un centro de estudios (es decir la investigación), debe añadirse otro pilar esencial: el trabajo en red con maestros y colegas de otros espacios académicos siempre dispuestos a tender manos, puentes y pasajes, de ida o de vuelta. Aunque no hayan podido concurrir en persona, están con nosotros el profesor Joan Oleza de la Universidad de Valencia, Facundo Tomás, de la Universidad Politécnica de Valencia, el doctor Jon Kortazar de la Universidad del País Vasco. Por suerte, sí está aquí, después de afrontar el insondable albur de los aeropuertos, el profesor Christian Wentzlaff-Eggebert, de la Universidad de Colonia, incansable explorador de vías y atajos académicos.

Siempre hay personas detrás de la impersonalidad de las instituciones. No por previsible eludiré el momento de los agradecimientos. Para no caer en listas prolijas y probablemente injustas e incompletas, me concentraré en unos pocos nombres que comparten la singularidad de haber jugado un papel esencial en los dos congresos realizados hasta el momento. Desde el área de la Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata, el doctor Fernando Tauber y el licenciado Carlos Guerrero nos otorgaron, junto con el espacio de Expo Universidad, un voto de confianza en 2008 que fue renovado en 2011.

Desde la Facultad de Humanidades, el doctor José Luis de Diego, director del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, que por decisión propia está entre el público y no en el estrado, también evaluó hace tres años que el proyecto de congreso tenía entidad y contaba con recursos humanos capaces de llevarlo a cabo, situación que se reiteró para esta reunión científica.

Con similar don para alisar caminos, la doctora María Teresa Pochat, antigua profesora de la Facultad de Humanidades, apoyó siempre múltiples proyectos de la cátedra. A pesar de no pertenecer ya al plantel de profesores, jugó un papel decisivo

en la creación de *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas* y en esta ocasión nos acompaña formando parte del Comité Científico.

No puedo dejar de mencionar, aun con riesgo de ser reiterativa, el apoyo de la Oficina Cultural de la Embajada de España, decisivo para se materialicen muchas de nuestras iniciativas, entre las que destacan, naturalmente, los congresos de 2008 y 2011. La presencia del señor embajador en este acto inaugural pone de relieve esta fecunda vía de colaboración y nos honra de muy especial manera.

Concluiré con un comentario que iba a ser un simple gesto de urbanidad y, como en los versos finales de un soneto barroco, ha terminado concentrado una gran densidad de sentidos: por razones de programación ajenas a nosotros, no vamos a sesionar en el Pasaje Dardo Rocha, espacio habitual de los congresos de la Facultad de Humanidades. La sede, como habrán podido ver, se reparte entre este edificio central y la vecina facultad. Nos preocupó, al principio, no contar con un espacio especial para el encuentro, pero al mismo tiempo nos pareció enriquecedor que los visitantes tuvieran contacto con el día a día de la rutina académica. Por eso nos sentimos orgullosos de poder mostrar dos ámbitos que tan unidos y tan vecinos, conforman un binomio en permanente oxímoron: el edificio central, noble y sobrio, acorde con el proyecto de universidad de los fundadores y de sus grandes reformadores; el otro, hosco, nada amigable, diseñado sobre el modelo de una cárcel por una dictadura, la del general Onganía y puesto en funcionamiento por otra, la última y más cruenta dictadura militar de nuestro país.

Muy pronto la Facultad de Humanidades se mudará a un nuevo edificio (sombria paradoja, el predio fue sede del Batallón de Infantería de Marina n° 3 y centro clandestino de detención). Para muchos de ustedes probablemente se trate de la última oportunidad de conocer la que será en dos años más, la vieja Facultad de Humanidades. Y la última oportunidad de estremecerse en el primer piso ante la placa con los nombres de los detenidos desaparecidos estudiantes de las diferentes carreras humanísticas y sociales que allí se dictan.

Sin duda entonces quedará explicado por qué es muy alto el número de conferencias y comunicaciones dedicadas al pasado reciente, otro territorio sobre el que España y América iniciaron hace años un coloquio moralmente edificante.

Afortunadamente, hoy es posible caminar por los pasillos de la Facultad de Humanidades sin vigilancia armada ni miradas espías, y en cambio, reencontrar –los poetas me ayudarán a expresarlo– a aquellos que en la *longa noite de pedra* fueron sacados al campo frío, aún con estrellas, de la madrugada y el pelotón de verdugos no osó mirarles la cara cuando; los mismos que se rebelaron contra el plna de ser convertidos en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada y supieron perder el

Volver al índice

respeto a ley severa. Acá o allí, juntamente, hoy son llama que sabe nadar la agua fría, retoñar en savia sin otoño y ser piedras de futuras miradas.

Fue cuando escribía estas líneas que me pareció una trivialidad pedirles disculpas por las incomodidades edilicias.

Bienvenidos a la Universidad Nacional de La Plata y al diálogo transatlántico. Que puedan llevar adelante un feliz y productivo intercambio.

La Plata, 3 de octubre de 2011

PALABRAS DE CIERRE

RAQUEL MACCIUCI

Muy estimados asistentes:

Con gran satisfacción me dirijo a ustedes para cerrar el *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos*, después de escuchar la conferencia plenaria pronunciada por el profesor Christian Wentzlaff-Eggebert. Sin solución de continuidad, su intervención ha servido para introducir mis conclusiones y palabras de despedida, porque desde el mismo título, que me permito recordar, “Narradores y lectores en la tradición narrativa europea e hispanoamericana: Huecos, complementos y asociaciones...”, de *Los Siete libros de la Diana* al microrrelato”, condensa el espíritu de encuentro. A partir de un riguroso conocimiento de la tradición, ha interpretado con sabiduría la invitación a pensar en la identidad y las filiaciones en las letras españolas actuales. En su disertación ha puesto en práctica el diálogo a través de un itinerario diacrónico e intercontinental, iniciándolo en España, pasando por Europa, recalando finalmente en Latinoamérica, en Argentina, en Tucumán y otra vez en Madrid, sin olvidar en ningún momento la tradición áurea y medieval. Le agradezco el esfuerzo unitivo y la travesía ejemplar que resume la esencia del congreso.

Hace tres días, en el discurso de apertura hice referencia a los orígenes más remotos de este congreso, una suerte de tiempo largo de la historia, si los colegas de ciencias sociales aprueban el uso en pequeña escala del concepto. Mencioné los comienzos casi en solitario de la construcción de un espacio para la literatura española, devastada como todas las disciplinas de la carrera de Letras –y quizás un poco más–, en el contexto de una universidad seriamente dañada por la última dictadura. Por esta razón, me interesa subrayar que la inauguración de un ciclo de reuniones científicas dedicado a nuestra especialidad surge de un caudal científico acumulado y de una capacidad de trabajo que no se reducen al campo disciplinar; es también el resultado del esfuerzo por apuntalar las bases sacudidas, del permanente interés en reflexionar sobre nuestra profesión y de una decidida voluntad de aportar ideas sobre la gestión del conocimiento, la función de la universidad pública y las políticas institucionales más aptas para llevar a cabo el cometido asumido ante el país y la comunidad.

Hubo además un tiempo medio de la preparación del encuentro que ustedes pudieron entrever. La nutrida asistencia de invitados, expositores y oyentes es el resultado del diálogo que iniciamos con el congreso de 2008 y retomamos con energía hace un año con la primera circular. El trabajo y el capital simbólico reunidos, junto al prestigio de nuestra Casa, se vieron compensados por los auspicios y reconocimientos obtenidos en el orden científico y cultural: el congreso recibió el patrocinio del CONICET, la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica, y de la Oficina Cultural de la Embajada de España, y contó con el auspicio de la Comisión Provincial por la Memoria, del Instituto Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios de Valencia, de la Asociación Argentina de Hispanistas y de la Embajada de la República Federal de Alemania. Asimismo, fue declarado de Interés Educativo por la Secretaría Políticas Universitarias, por la Dirección General de Educación y Cultura de la Provincia de Buenos Aires y de Interés Municipal por el Consejo Deliberante de la ciudad de La Plata.

Llegados al tiempo corto de la historia, el de la crónica diaria, deseo destacar, porque nos honra especialmente, que una vez más la máxima autoridad de la Universidad Nacional de La Plata haya inaugurado el congreso. El doctor Fernando Tauber, acompañado en esta ocasión por la vicedecana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, doctora Gloria Chicote, dio la bienvenida al intendente de la ciudad de La Plata, doctor Pablo Bruera y al embajador de España, don Rafael Estrella, cuya presencia, por distintos motivos, merece un renglón aparte.

En primer lugar, porque la celebración de este congreso propició que por primera vez el actual embajador visitara nuestra casa de altos estudios. Naturalmente, y parece una obviedad decirlo, existen razones manifiestas que vinculan a España y a sus representantes en Argentina con la materia de la reunión científica y explican su visita. Pero son menos visibles aunque firmes otros vínculos de resonancias más antiguas: la Universidad Nacional de La Plata recibió a insignes exiliados republicanos que dejaron huellas perdurables en sus claustros. Los nombres del psicoanalista Ángel Garma, del médico Joan Cuatrecasas, del jurista Luis Jiménez de Asúa, del matemático Luis Santaló, del historiador Nicolás Sánchez Albornoz, del filólogo Clemente Balmori, del profesor y novelista Manuel Lamana, entre otros, son elocuentes por sí solos. Durante muchos años escuché frases de gratitud hacia aquella hospitalidad de mi país para con los vencidos en la guerra civil. No me imaginaba que con el tiempo, los argentinos nos encontraríamos en la situación de expresar análogo agradecimiento por el asilo que el pueblo español nos brindó en nuestra diáspora de los años setenta. Ha sido esta una inmejorable oportunidad de recordar el apoyo mutuo en un escenario atravesado por la memoria de ambos éxodos.

El rango alcanzado en el acto inaugural se mantuvo durante toda la celebración: las 21 intervenciones de expertos en diversas temáticas, repartidas en 2 conferencias plenarias y 7 paneles, más 42 mesas paralelas que reunieron más de 140 expositores hablan por sí solas tanto del intenso ritmo de trabajo alcanzado como de la densidad y amplitud de los abordajes críticos realizados durante las tres jornadas. La procedencia de los participantes da cuenta igualmente del eco de la convocatoria: las universidades argentinas estuvieron mayoritariamente representadas, pero también distintas unidades académicas de España, Colombia, México, Chile, Uruguay, Puerto Rico, Brasil, Alemania, Venezuela y Estados Unidos. En las intervenciones se trataron, desde distintas perspectivas, las cuestiones y problemas sugeridos por los ejes temáticos. Junto a los trabajos arropados por la solidez de los géneros clásicos –poesía, narrativa, teatro– fueron especialmente numerosos aquellos que muestran una literatura en tránsito hacia otros lenguajes, disciplinas y formas discursivas.

De igual modo, abundaron las ponencias sobre la memoria y el pasado reciente, en torno a las cuales se produjeron vivos debates que muestran la actualidad y el interés de los planteamientos. El panel sobre la Constitución de 1812 ofreció la cohesión y rigor que se esperaba de una mesa monográfica, desde la cual se abordó también la fecunda vecindad de la literatura y la prensa periódica –zona donde se hubiera inscripto mi trabajo en caso de haber podido compatibilizar mi función de presidenta con la de expositora.

La lengua castellana también se hizo presente en diversas comunicaciones que pusieron de manifiesto que las letras de España, por tradición y pertenencia, constituyen un amplio campo para la reflexión sobre la enseñanza del español como segunda lengua y a su vez encierran una fuente ilimitada de ideas y aplicaciones. Los especialistas en literatura española mostraron su aptitud para extraer de su propio patrimonio cultural, contenidos, sugerencias y puntos de vista específicos para un territorio lingüístico que obtiene de su unidad el más alto grado de riqueza y eficacia. En definitiva, el congreso pudo concretar con brillantez los objetivos temáticos previstos, tanto en el tratamiento otorgado por los conferenciantes invitados como por los expositores. Las materias sugeridas por la convocatoria no siguieron caminos unidireccionales, por el contrario, se entretejieron entre sí y ampliaron la trama interdisciplinaria comenzada en 2008. Nos complace ver que los contenidos y géneros tradicionales de la literatura española contemporánea se han enriquecido con el cine, las artes plásticas, la prensa escrita, la historiografía, la historia de la edición, la historia y la memoria del pasado reciente, todo desde una perspectiva amplia, rigurosa y abierta al diálogo con otras literaturas y con las propias literaturas y culturas de

España. En suma, una literatura que se concibe plural en el tiempo, en el espacio y en sus lenguas.

Las puertas quedan abiertas para el tercer encuentro, de incierta fecha, pues deberá conciliar su calendario con las actividades programadas por el hispanismo argentino y el hispanismo internacional. Nos veríamos muy complacidos si el diálogo no se interrumpiera durante el intervalo. Ya saben dónde estamos y quiénes somos: una cátedra, un grupo de investigación y estudios –aún en busca de un nombre– que desde hace más de diez años indaga en asuntos y problemas relacionados con la literatura y la cultura española contemporáneas, y un equipo de trabajo dinámico e incansable de graduados, becarios y estudiantes voluntarios –subrayo– que además de ser imprescindible ha reencarnado el milagro de los panes y los peces para arribar sin sobresaltos al final del encuentro.

Durante estos tres días han recogido noticias ahora de nuestras actividades e inquietudes presentes, de nuestros proyectos editoriales y científicos; nos gustaría informarles y que nos informen de futuros emprendimientos. Sin duda, ahora conocen un poco mejor la Universidad Nacional de La Plata y están al corriente del potencial institucional y científico del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, el mayor instituto de ciencias sociales de América Latina. Por último, saben de la vocación por acortar distancias de los organizadores del este segundo congreso. La comunidad científica internacional se sustenta, hoy más que nunca y en forma creciente, en el diálogo, el intercambio y la colaboración. Se trata, pues, de seguir haciendo caminos y labrando estelas en la mar hasta reencontrarnos en 2014.

La Plata, 5 de octubre de 2011

VOLUMEN I

Huellas de la Constitución de Cádiz; Diálogos transatlánticos; Mercado editorial

Natalia Corbellini

Estas actas del *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, nacen de una vocación transatlántica en el sentido en que piensan la literatura como un medio de mestizaje cultural entre España y América. Pensar la literatura de España desde Argentina se enfrenta en principio a la banal clasificación de los textos por las literaturas nacionales, y este volumen da cuenta de una prolífica producción académica que supera esos marcos establecidos para poder dar cuenta de una riqueza cultural que traspasa las fronteras. En este volumen, los artículos recorren autores, tópicos y textos que reescriben el canon literario a uno y otro lado del atlántico. Lo he dividido en tres partes que diferencian las comunicaciones por tema y por metodología de trabajo, aunque es oportuno marcar ciertas constantes en los textos que le otorgan unidad: la mirada transatlántica en la vinculación de autores en español, el valor de la metodología comparativa, y la importancia del soporte y el mercado editorial en la configuración del objeto estético.

La primera parte, “En torno a las Cortes de Cádiz, ciudadanos, prensa y escritura” reúne dos de las conferencias que integraron el panel especial dedicado al Bicentenario de las Cortes de Cádiz. De Joaquín Álvarez Barrientos, que describe con exhaustivo detalle los usos de la escritura en momentos que la propaganda se vuelve intrínseca a la política y participa en el desarrollo de la identidad de los individuos como ciudadanos a través de un estilo literario que acerca los conceptos y razonamientos de una forma emocional. Las disputas que los escritores de Cádiz protagonizaron alrededor del lenguaje como medio de conocimiento, se retoman en la colaboración de Geraldin Rogers, que reseña la noción de lengua literaria propuesta por la vanguardia argentina. El texto de Alberto Romero Ferrer recorre diferentes representaciones de los acontecimientos de Cádiz en la narrativa histórica del siglo XIX y XX, y los diferentes estilos de los que se ha servido la ficción para calar la mentalidad de época. Se detiene especialmente en textos del gaditano Ramón Solís y de Arturo Pérez Reverte, con los que propone un estudio comparativo en el uso de la historia como clave fundamental para la ficción narrativa. Las colaboraciones que completan esta primera parte del volumen recorren el recurso de la prensa en la construcción de autores de

uno y otro lado del Atlántico durante el siglo XIX e inicios del XX. El texto de Iciar Recalde vuelve sobre el tema de la posibilidad de la representación de la historia y los presupuestos de Cádiz en un film contemporáneo.

La segunda parte de este volumen, “Diálogos transatlánticos; Literaturas comparadas” engloba colaboraciones con una impronta fuertemente comparativa donde la mirada por contraste entre autores, perspectivas, formas de relacionarse con la metrópoli, poéticas, dramaturgias,... constituyen un panorama extenso y fructífero de la producción literaria contemporánea. La conferencia de clausura del congreso se refleja en el minucioso texto de Christian Wentzlaff-Eggebert, que construye un itinerario sobre la Literatura Española que señala una historia del microrelato, género *sui generis* fruto también de un diálogo entre ambas orillas no sólo de la tradición literaria sino también de la tradición crítica. El texto de Magnolia Barbosa propone la categoría de poscolonial para interpretar los modos de funcionamiento del campo literario, partiendo de la lectura del gallego Manuel Rivas. La colaboración de Graciela Wamba analiza comparativamente autfiguraciones de la identidad cultural de autores emigrados, tema que se retoma en trabajos que se refieren a la escritura de Andrés Neuman, Mario Benedetti, Bellatín, y Américo Castro. La mirada transatlántica aparece también en las colaboraciones que exploran las relaciones en particular entre autores (Miguel Hernández y González Tuñón, Quiroga y Gómez de la Serna, Vázquez Montalbán y Néstor Ponce, entre otros) que forman un conjunto en el que el diálogo entre ambas orillas aparece como imagen necesaria en la construcción simbólica de nuestra identidad cultural.

Por último, el apartado “Tradiciones editoriales y mercado del libro” reúne las comunicaciones que ilustraron el eje Edición y mercado del libro. El texto de José Luis de Diego propone un documentado estado de la cuestión del mercado editorial español actual, a la vez que reflexiona sobre los modos que la crítica puede abordar este campo de estudios de significativa importancia para entender el campo literario, e ilustra el contexto para las conferencias de Aurora Díez Canedo, con su extenso y detallado análisis de la importancia de la editorial Joaquín Mortiz para el desarrollo editorial latinoamericano, y de Margarita Pierini, que retrata la figura de Eduardo Zamacois, ilustrada con detalle y anécdota que nos permiten reconstruir acontecimientos fundamentales en la difusión de la letra escrita pero que permanecen fuera de las historias literarias tradicionales. La colaboración de Federico Gerhardt presenta un documentado análisis comparativo de algunas publicaciones del exilio, que se complementa con el texto de Juan Antonio Ennis, que reflexiona sobre la participación del mercado en la promoción de la narrativa de la memoria en España en los últimos años, a partir de algunas de las novelas más significativas del período. Las colaboraciones que completan el apartado reflexionan sobre la aparición de nuevas

tecnologías de edición y sobre la particular figura de Vila-Matas en el mercado español de fin de siglo.

El volumen se construye sobre un eje de constantes que permiten expandirse para profundizar investigaciones particulares, que retoman en sus diversas colaboraciones la necesidad de pensar un campo cultural hispánico transatlántico, así como la importancia de la materialidad del objeto, ya sea en la consideración del soporte en su definición, tanto como en su circulación editorial, convertido en objeto de consumo.

CONFERENCIAS

LENGUA Y POLÍTICA: LOS ESCRITORES Y LA PROPAGANDA EN LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

Joaquín Álvarez Barrientos
Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Madrid

Lo trágico de la guerra es que echa mano de lo mejor del hombre para emplearlo en lo peor de las obras humanas: destruir.
Ralph Waldo Emerson

Manipular conscientemente las opiniones de la masa, del público, del “pueblo”, es sin duda acción de gran importancia en las sociedades, pues se trata de trabajar con las percepciones de la realidad de los individuos para cambiarlas y de hacerlo desde el “lenguaje de la verdad”. En la época de la Guerra de la Independencia fue labor y responsabilidad sobre todo de los hombres de letras, que, controlando hábitos y pensamientos, se convertían en gobiernos en la sombra. Esta manipulación se hizo y se hace mediante la propaganda, que se dirige tanto a individuos como a grupos. Para conformar la respuesta que se desea, se atiende de forma especial al sentimiento y a la emoción, básicamente porque el grupo no piensa, sino que tiene impulsos, hábitos y rutinas. El propagandista, por tanto, debe conocer todo eso, el entorno y el receptor al que se dirige para incidir sobre aquellos estímulos o resortes que producirán la respuesta deseada.

Ante la invasión francesa, los hombres de letras de la época se encontraron con la novedad, y la necesidad, de convertir a los súbditos en guerreros y al público en general en consumidor de noticias acerca de la Guerra, lo que implicaba, además de tener unos objetivos definidos, conocer sus opiniones, creencias y prejuicios, para apelar a ellos, más que a la razón. A juzgar por los resultados, los implicados hicieron bien su trabajo, sobre todo los del lado patriota. Está claro que estas manipulaciones existen desde siempre, pero, a este respecto, lo que diferencia desde el siglo XVIII es que la propaganda se convierte en algo intrínseco a la política, algo sistémico.

Los recursos más frecuentes fueron la apelación a los sentimientos, como se acaba de señalar, y el análisis de los hechos, pero sobre todo lo primero, que se vinculaba con una interpretación y valoración del pasado en clave nacional. Apelar a los sentimientos fijaba en los receptores detalles y emociones que se convertían en razones para defender a la patria, de manera que lo emocional se volvía argumento o creencia (mecanismo mental que funciona de forma continuada en el teatro y en el cine, por ejemplo). Analizar o interpretar hechos, noticias y rumores –y la difusión de rumores es siempre muy importante en política,

en las contiendas bélicas y para conseguir efectos sobre el estado de ánimo de la población– servía para frenar otras posibles aproximaciones al control de la opinión pública.¹

Por tanto, el propagandista apela a la bondad de la causa que defiende, que presenta como si fuera evidente y obvia, de modo que traiciona toda posibilidad de equilibrio, justeza y matización, pues se abroga la posesión de la verdad frente al enemigo, cuyo único capital es el de la mentira. El bagaje del propagandista es su prestigio –cuando es autor conocido o supuesto–, los prejuicios de los otros y los símbolos de los que colgamos nuestras creencias y opiniones, pero sobre todo debe conocer cómo funcionan las emociones del grupo; requisito necesario para construir la personalidad política de los individuos, para acabar convirtiendo al pueblo –una de las palabras más repetidas en la época– en sujeto político.

Pero, además, debe tener el propagandista recursos retóricos para persuadir de forma fácil y rápida. En mayor o menor medida se aprecia en autores como Manuel José Quintana e Isidoro de Antillón, por ejemplo, el conocimiento de la *Retórica* de Aristóteles, de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola y de *El príncipe* de Maquiavelo: arte de decir y exponer, capacidad para interiorizar y utilizar las armas necesarias para movilizar a los otros y defender cualquier opción.

Ahora bien, ¿estos agitadores formaban un cuerpo o equipo? ¿Existía en los ejércitos y en los gobiernos un departamento dedicado a la propaganda? En el bando francés, sí. De hecho, cuando José I entra en España ha aprendido la lección de su hermano Napoleón, que antes de invadir cualquier territorio (y lo mismo se hizo en España) lo cubría de pasquines, folletos y demás papeles dirigidos a cambiar el rechazo de la opinión pública. Uno de los primeros intereses, antes de tomar Zaragoza, Madrid, Barcelona y otras ciudades, era hacerse con una imprenta desde la que poder lanzar la campaña de propaganda y desinformación (para utilizar la terminología actual). Estos papeles aparecían clandestinos sin pie de imprenta hasta el momento en que entraban en la ciudad y se hacían con los periódicos; entonces lanzaban desde ellos las consignas.²

En los bandos servil y liberal no parece que existiera ese gabinete de propaganda, pero, a la vista de la uniformidad de ideas y de campañas, sí parece que, al menos, determinados escritores y periodistas se pusieran de acuerdo a la hora de escribir. Aunque también esa comunidad de ideas y opiniones podía venir motivada por la dinámica de los hechos.

¹ Sobre el rumor, véase Rouquette (1975), Kapferer (1987) y Reumaux (1998).

² Aspectos que se tratan en estas páginas están mas desarrollados en Álvarez Barrientos (2008a, 2009a y 2009b) De las múltiples formas en que se puede realizar la propaganda, solo se tiene en cuenta ahora la escrita.

Se puede pensar que los textos no se difundían demasiado, puesto que el porcentaje de lectores no era muy alto, pero esto es un error. No solo hay que tener en cuenta que la lectura se hacía en grupo, sino que, además, los niveles de alfabetización son distintos: uno sabe firmar, otro sabe leer un periódico o una carta familiar, otro puede leer a los clásicos y pocos adentrarse en los textos de filosofía, como hoy. Por eso, la insistencia en la propaganda escrita, porque, a pesar de lo que pueda parecer, no necesitaba de gran preparación intelectual. Más, tal vez, era necesaria para comprender una estampa o una caricatura. Tenemos testimonios de cómo estos folletos llegaban hasta los lugares más recónditos de la población y de cómo se atendía al modo, al estilo en que se escribían y al efecto que producían.³ Los periódicos fueron, evidentemente, un instrumento importante para manipular la opinión, como sucedía desde el siglo XVIII. Por eso, Napoleón aconsejó a su hermano que se hiciera con las cabeceras de todos los que pudiera y ampliara la tirada del *Diario de Madrid*, por ejemplo.⁴

Puede extrañar, quizá, que en un país con censura e Inquisición, acostumbrado a silenciar la opinión en público, durante la Guerra se escribiera y publicara, y que las opiniones a favor o en contra de los distintos modelos de Estado que se proponían generaran tanto debate. Sin embargo, el silencio no podía ser una respuesta a la acción, precisamente porque se venía de una época de censura (no se olvide que el 10 de noviembre de 1810 se decretaba libertad de imprenta, a la que no se podía renunciar, aunque en muchos sentidos el decreto lo que hizo fue regular y controlar una realidad que ya existía). El silencio no fue respuesta precisamente por esta razón, que expone Alcalá Galiano en sus *Memorias*, cuando se refiere a los grupos de escritores que había en la Corte en los años anteriores al conflicto bélico. Señala la tertulia de Moratín, Estala y Melón, al servicio del Príncipe de la Paz y posteriormente afrancesados; y la de Quintana, liberal, cuya oposición al gobierno se manifestaba “en expresivo silencio, sobre todo en punto a

³ Hay muchos ejemplos de esta penetración de la propaganda. He aquí algunos: “También había en Madrid copias de la proclama que había hecho a su cuerpo y gente que se agregó el sargento mayor de los zapadores, la cual estaba muy enérgica para enseñar a todos a vengarse de los franceses, a quienes designaba con los nombres y epítetos más horribles e infames [...]. También andaba por Madrid impresa una carta que Fernando VII había enviado a los asturianos, muy sencilla y muy tierna, y la declaración de guerra a la Francia por aquella provincia, la cual estaba sencilla, tierna y sumamente enérgica [...]. En fin, toda España, todos los pueblos, toda la gente ardía en deseos de venganza, y las proclamas que los generales publicaban y luego se extendían, valientes, enérgicas, nobles, aumentaban el entusiasmo y el furor en el corazón de todos los españoles [...]. Uno de los medios que tomaron las Juntas de Gobierno de las provincias fue publicar gacetas ministeriales que desacreditaban cuanto se imprimía en Madrid y todas las operaciones de los franceses, con las razones más sólidas, enérgicas y precisas, y todos estos papeles circulaban por toda la nación [...] y leyóse también la proclama de Sevilla a los andaluces, después de la victoria contra Dupont, que estaba bellísima y enérgica”; tomados de Pérez (2008: 104, 107, 108, 114, 130).

⁴ Del mismo modo que empleaba la prensa para controlar la opinión, Bonaparte la censuraba cuando le convenía, y así, en 1808, cuando comienza a tener problemas en España, prohíbe que los periódicos franceses den noticias al respecto, y en 1811 los suprime temporalmente en París; Pizarroso Quintero (1990: 121).

abstenerse del elogio” (1955: 314-315). Esa retórica del silencio, de la reserva, desaparece en los años de la Guerra para que las prensas suden miles de folletos en pro y en contra; catecismos civiles y políticos; hojas volanderas, cartas trasladando rumores; pliegos de cordel, aleluyas; periódicos de uno y otro signo; diccionarios, preservativos, poemas y obras de teatro.⁵

Por haber pasado una larga temporada de control de la opinión, casi ningún escritor se calló y dio a las prensas sus opiniones; se valieron de la palabra para intentar explicar lo que pasaba. Y lo que sucedía era que se desmoronaba un orden, una manera de ver el mundo y, en consecuencia, su lenguaje, algo que se percibe también en la Europa de entonces.⁶ Se asistía a la ruina de la palabra, como fenómeno asociado a la incapacidad para expresar el modo en que se borraba la evidencia de la vida.

Por otro lado, los hombres de letras y los gobernantes comprendieron que el lenguaje sometía, que era ideológico, además de un instrumento de comunicación, y eso llevó a muchos durante la Guerra de la Independencia a la propaganda bélica, a la escritura de obras que exaltaban la violencia y los actos heroicos, la nación y la patria, la acción frente a la palabra, la defensa del territorio, la independencia y los valores que estaban detrás de cada idea de España (ya fuera la liberal, la afrancesada o la tradicionalista). Pero en estos textos a menudo se cuestiona el valor del lenguaje como medio de conocimiento (ya que se encuentran ante una experiencia de cambio y ante el hecho de defender verdades previas que no se cuestionan) y, al mismo tiempo, se propone un lenguaje nuevo, más acorde con la época y con las nuevas experiencias políticas e ideológicas a las que hay que dar nombre. Por eso, la crítica de neologismos, galicismos y palabras que se ven como nuevas (y que lo eran), por ejemplo en el ámbito del liberalismo, no era solo una crítica filológica, sino que era la crítica de los valores que esos términos implicaban, del modo de propagarlos y de la organización del mundo que proponían. Esa crítica abría la dimensión política de la filología porque las palabras y su uso están ligados a una organización política y social, son, seguramente, esa organización. Si se suele pensar que la lengua transmite una esencia espiritual nacional que identifica a quienes la emplean, la crítica de esos conceptos supone la defensa de un modelo nacional implícito en ella.

Los escritores vincularon guerra y lenguaje, y dieron pie a una serie de campos semánticos relativos a la exaltación de valores patrióticos y bélicos, a la descripción de batallas, que familiarizaban a la población con el mundo militar, de modo que, durante los años del conflicto, prácticamente desaparece la poesía lírica en beneficio del tono épico, y el teatro se centra en personajes y episodios vinculados con la guerra, lo mismo que la novela.

⁵ Véase Diego (2007), donde repasa manifestaciones propagandísticas en literatura, música y estampas. Para un recorrido sobre las “construcciones” de la Guerra, Álvarez Barrientos (2008b).

⁶ Y que ha estudiado para los momentos anteriores a los inicios de la Primera y Segunda Guerra Mundiales, de manera muy especial en los escritores del ámbito austro húngaro, Kovacsics (2007).

La guerra, por tanto, se adueña del espacio público, del campo literario y de la creatividad de los autores, de la crítica y de los periódicos, que exaltan y divulgan noticias y opiniones, de modo que los escritores se convierten en soldados de la pluma, mientras la literatura se vuelve instrumento para la propaganda de verdades forjadas por un discurso externo a ella. En otro plano, pero siguiendo la línea impuesta por la modernidad dieciochesca, los escritores hablan del presente, de lo que sucede alrededor –que es la guerra–, y se olvidan de reproducir o inspirarse en asuntos del pasado y de la tradición literaria, si no es para servirse de ellos como exaltadores del presente heroico.

Por tanto, para legitimar el levantamiento y animar a la batalla contra los franceses, se utilizaron las victorias antiguas y así se encuentran alusiones que vinculan la Guerra con el enfrentamiento contra árabes y romanos, estrategia que unía y en la que destaca el componente religioso y xenófobo de la defensa nacional. Elementos que se suelen hacer pasar por exclusivos de los defensores españoles, pero que están presentes en casi todos los enfrentamientos. Son esas victorias, esos momentos de unidad, los que se presentan como testimonio de una identidad previa esencial que hay que preservar, en la que hay que mirarse e inspirarse para vencer al enemigo, identidad que se conforma por refracción a una fuerza exterior. Ilustrativas, en este sentido, son las *Glorias militares de los españoles, desde la más remota antigüedad hasta el presente*, del padre mercedario Pedro de San Juan, a las que “se añaden las victorias de este año de 1808 contra los franceses”. Estas glorias ejemplifican el carácter español, que es bélico, religioso y valiente.

Aunque no de la forma organizada en que se llegó a estar en conflictos posteriores, a la hora de hablar del presente se recrearon batallas y hazañas de personajes a los que se engrandeció y elevó a la condición de seres míticos. Es mucho de lo sucedido con los generales Palafox y Castaños y con la defensa de Zaragoza, por ejemplo. Estas obras aumentaban el prestigio de los protagonistas, pero también el del ejército, de manera que se minara la moral de los enemigos y se apuntalara la de los españoles contrarios a Napoleón. Trabajos como estos ponen en contacto dos fenómenos importantes de la época: uno, el ya señalado acerca de la emergencia de la propaganda como instrumento; otro, el culto a los grandes hombres, que tanta utilidad tuvo en el siglo XIX para conformar la imagen del artista y del político y las actitudes del público. Al mismo tiempo, estas obras idealizaban la guerra, convertían al soldado en guerrero y al pueblo en protagonista de sus destinos, al exaltar su actuación.

Aunque se suele tener habitualmente la propaganda como una de las consecuencias negativas de sociedades y democracias, lo cierto es que la propaganda, y también la propaganda de guerra, nos acompaña a lo largo de la Historia, y que no necesariamente tiene que ser mala, ni su empleo torticero. La propaganda también enseña o debe enseñar que las cosas cambian y pueden y deben progresar, y ha de crear el escenario receptivo a

esa posibilidad. Dos liberales, Isidoro de Antillón y Manuel José Quintana, desde la prensa los dos y desde las proclamas de la Junta Central el último, dieron ejemplo de flexibilidad a la hora de adaptar sus discursos y sus tonos a los públicos diferentes a los que se dirigían y de uso de la propaganda en sentido didáctico progresista, pues apoyaron una España constitucional, a la que correspondía un modelo de ciudadano que heredaba lo mejor de la Ilustración. Manifiestos y proclamas que eran un nuevo tipo de literatura en España, surgido al calor de la guerra, pero también del cambio ideológico que se da con ella. Antes no eran necesarios; había bandos y órdenes pero no esta clase de textos que apelan al ciudadano, hasta entonces principalmente súbdito. Al quedar vacía la jefatura de la nación se creó la Junta Central, y desde ella se lanzaron numerosos papeles a “la nación española”, labor de propaganda tendente a construir tanto una imagen de la nación futura como del tipo de receptor, de pueblo, que se quería. La Junta lo representaba y a él se dirigía para animarle, para informarle de las victorias y de los proyectos. La escritura de Quintana es siempre política, su posición es la del liberal que escribe a sus iguales liberales, ya que así los considera: ciudadanos, pueblo libre unido por el cumplimiento de las leyes.

En este sentido es ilustrativa la proclama de “La Junta Suprema del reino a la nación española” del 11 de noviembre de 1808, porque, en tanto que representante del pueblo, es el pueblo quien se habla a sí mismo, y lo hace en un tono adecuado para ganarse su aceptación y benevolencia. El texto emplea un nuevo lenguaje, ágil, emocional, bueno en la tonalidad y en el ritmo, que apela a los sentimientos de patria y libertad, de justicia y moderación, necesarios para crear un buen cauce de comunicación entre el pueblo y sus representantes, que hacen depender la creación de la nueva estructura política de ellos, “del voto de la opinión pública”. El pueblo español es un pueblo ejemplar:

Esta concurrencia de voluntades hacia el bien, este desprendimiento general con que las Provincias han confiado a otras manos su autoridad y poderío, ha sido, Españoles, vuestra mayor hazaña, vuestra mejor victoria. La edad presente, que os contempla, y la posteridad a quien serviréis de admiración y de estudio, encontrarán en esta obra la prueba más convincente de vuestra moderación y prudencia (1898: 7).

En esta arenga fundacional en la que se señala que la Guerra es una ocasión única, una perspectiva “hermosa de gloria y de fortuna” para hacer un país nuevo y mejor, se presenta desde el principio el tipo de Estado que se desea, siempre en esa manera emocional y mesiánica, propia de quienes están designados para salvar a la patria: el modelo es una “Monarquía sobre bases sólidas y duraderas [...], leyes fundamentales, benéficas, amigas del orden, enfrenadoras del poder arbitrario”; una constitución, las

reformas necesarias para que los códigos civil, criminal y mercantil, así como la educación, contribuyan al objetivo de felicidad pública. Todo ello convierte “a la revolución española” en algo que “tendrá de este modo caracteres enteramente diversos de los que han visto en la francesa” (Quintana, 1898: 11-13). Con lo que se establecen las distancias necesarias con un fenómeno que a muchos atemorizaba, pero que estaba en la mente de todos como desencadenante y como posible desenlace. De este modo se señalaba que la española era una revolución constructiva, para crear una nueva España.

Quintana, con pluma vigorosa, explica al pueblo el sentido de la Guerra, lo que ésta significa como oportunidad para construir algo nuevo. Lo hace, además, elaborando un tipo de receptor que es un modelo ideal de ciudadano que puede identificarse con lo que se le presenta como *desiderátum*. Es un discurso de redescubrimiento de la nueva condición del individuo en relación con su patria:

Nada es la independencia política sin la felicidad y seguridad interior. Volved los ojos al tiempo en que vejados, opresos y envilecidos, desconociendo vuestra propia fuerza, y no hallando asilo contra vuestros males ni en las leyes, teníais por menos odiosa la dominación extranjera, que la arbitrariedad mortífera que interiormente os consumía. Bastante ha durado en España, por desgracia nuestra, el imperio de una voluntad siempre caprichosa y las más veces injusta; bastante se ha abusado de vuestra paciencia, de vuestro amor al orden y de vuestra lealtad generosa. Tiempo es ya de que empiece a mandar la voz sola de la ley fundada en la utilidad general [...]. La Patria, Españoles, no debe ser ya un nombre vago para vosotros: debe significar en vuestros oídos y en vuestro corazón el santuario de las leyes y de las costumbres, el campo de los talentos y la recompensa de las virtudes (1898: 11).

Ideas similares había escrito antes en los periódicos, con igual brío, agilidad y capacidad de convicción, con el objetivo de señalar que el momento bélico, la revolución, era la oportunidad de fundar un Estado y una patria nuevos sobre la base de unas leyes moderadas, libremente discutidas y aceptadas.

En la campaña de propaganda para poner a la opinión pública a favor de las ideas liberales Isidoro de Antillón -de la tertulia de Quintana- fue otro de los que más y mejor manejaron los instrumentos que tenían a mano.⁷ Muestra de su éxito fue que sus escritos se publicaban en diferentes periódicos o incluso de forma exenta, y consecuencia del impacto que tenían sobre el público fue el intento de asesinato en 1813 por parte de diputados serviles, que a la larga precipitó su muerte. Antillón, como otros, tenía conciencia de la importancia de lo que hacía y, por tanto, de la conveniencia de no perder el tiempo en la

⁷ Sobre la figura de Antillón desde esta perspectiva, se puede ver Álvarez Barrientos (2012).

labor de educar a los lectores, por eso “teorizó” sobre ella y pidió a sus colegas, por ejemplo, en *Cuatro verdades útiles a la nación*, que no emplearan la pluma en objetivos intrascendentes, sino en politizar a los lectores; es decir, en contribuir a que descubrieran su condición de sujetos políticos. Aunaba gran cultura clásica y científica, histórica y política y un estilo literario que sabía pasar de la exposición contenida y objetiva al relato sensible y empático, para acercar los conceptos y razonamientos de una forma emocional. Tuvo también gran capacidad para crear consignas que condensaban el pensamiento; así, por ejemplo, la que alude a la condición de ciudadano, que tiene que ver con aquella de Argüelles: “Españoles, ya tenéis patria”. Me refiero a frases como: “Ya soy ciudadano español; ya soy hombre libre; ya no reconozco más imperio que el de la ley para juzgar y ser juzgado”, que publicó en la *Aurora Patriótica Mallorquina* (1812: 413), tras jurar la Constitución.

Más arriba me referí a cómo uno de los objetivos de la propaganda liberal fue la construcción del modelo de ciudadano. Antillón también contribuyó a ello en sus artículos, pero de forma muy especial con el folleto -varias veces editado- que dedicó a Melchor Gaspar de Jovellanos tras su muerte. Aprovechó el hecho luctuoso para reivindicar su figura en tanto que representante modélico de los valores del liberalismo y para promocionar la nueva España, que había de ser mejor y más justa si se seguían los postulados de la libertad y de la virtud asumidos por el prócer mártir, que aglutina las virtudes liberales y es presentado, por tanto, como espejo de civilidad.

Así, Jovellanos es “esclarecido ciudadano” virtuoso que deja “un modelo perfecto de conducta [...] a los hombres de bien”, que, además, son “patriotas”. El modelo de conducta ilustrado que era el hombre de bien, que fue Jovellanos, adquiere en sus páginas un componente político inexcusable que lo actualiza, al tiempo que da nuevo sentido a conceptos como el de virtud en la línea del republicanismo romano, que es referente de valores ilustrados. De este modo, en el asturiano valora

su utilidad y entrega, la rectitud de corazón más inflexible y sostenida; la severidad de principios austeros en la vida pública y privada, enlazados con la dulzura, con la tolerancia y con todas las cualidades más afectuosas del hombre social, y la vasta y sólida instrucción, inseparable de un celo activo y de un ardor inextinguible para aplicarla a la mejora, necesidades e ilustración de sus conciudadanos (Antillón, 1994: 83-84).

Los escritores dieron sentido a la Guerra y la interpretaron. En el caso de los liberales, como se ha visto someramente, el mensaje se dirigió a explicarla como la oportunidad de instalar una nueva España más justa y protectora de los derechos de sus

ciudadanos. En este proceso de emancipación, el recuerdo de los atentados contra la libertad que habían sufrido los mártires de la libertad da mucho juego a las plumas ágiles de personajes como Jovellanos, Quintana y Antillón. Éste no desdeña la posibilidad de crear una emoción que al lector le impulse a demandar una ley que proteja a los individuos de los abusos del poder. Aludió a ello en sus noticias sobre Jovellanos -que los había padecido-, pero ya antes, en 1811, escribió “sobre la necesidad de asegurar con leyes eficaces la libertad del ciudadano contra los atropellamientos de la fuerza armada”.

Se trata de una “Carta” dirigida a Quintana, y publicada en varios sitios, en la que reivindica un Estado seguro, que solo puede serlo si los ciudadanos están defendidos por leyes que garanticen su libertad civil y personal frente al “poder tiránico y arbitrario”, que tiene en sus manos la posibilidad de mandar “las violencias de la fuerza militar” contra ellos. De modo en cierta forma profético, por lo que fue su desenlace vital y el de muchos otros que le acompañaron en el propósito de cambiar a España, pero recordando también los atropellos que sufrió Jovellanos, reclama

una ley pronta y general acerca de la seguridad personal del ciudadano [...]. Mientras que no quede exclusivamente sometido a las leyes y a las fórmulas de un juicio, mientras pueda arrancarle de su lecho una compañía de granaderos con un simple mandato de su jefe, mientras sus primeras defensas contra la tiranía que le atropella hayan de formarse en el calabozo o en el destierro, ¿cómo podrá decir que es libre? (Antillón, 1811: 4).

Junto a este tipo de actuaciones periodísticas, durante la Guerra de la Independencia hubo un momento destacado en la historia de la propaganda bélica española. Me refiero al concurso nacional por los Sitios de Zaragoza. Como se sabe, la ciudad sufrió dos asedios y varios ataques hasta que en 1809 claudicó. La defensa de la ciudad había sido heroica y significó el desdoro, el fracaso y la pérdida de prestigio del ejército francés. La Junta Central tuvo la intuición de convertir la derrota en emblema de la unidad y resistencia patrias y así, por mediación de Quintana, convocó un premio poético y otro de oratoria que dieran cuenta de cómo Zaragoza rendida era ejemplo del “espíritu público”. El matiz que incorpora Quintana en la justificación del decreto es importante porque no apunta solo al aspecto heroico y militar como necesario para salvar a la nación, sino que destaca también las “virtudes cívicas” o civiles, necesarias en ese momento tormentoso que atraviesa España. La acción de los aragoneses es, por tanto, “preciosa a los ojos de la virtud y del patriotismo”,

aunque se haya rendido la plaza, pues “los servicios hechos a la patria deben regularse más por el valor y por los sacrificios que por el éxito”.⁸

La Junta pidió la implicación de los escritores en la Guerra y, si ya lo estaban, este fue el momento de mayor visibilidad; el concurso los representó en pie de guerra, reclutados y movilizados para promover el sentimiento de unidad nacional frente a las tropas invasoras. La defensa de la ciudad significó, lo mismo que el 2 de mayo madrileño, la consagración del pueblo, pues en ella participaron desde mujeres y niños, a religiosos y militares. Así, el punto XIII del decreto señala:

Que se excite a los poetas y oradores españoles a ejercitar sus talentos en un asunto tan sublime, y se ofrezca a nombre de la Nación un premio de una medalla de oro y cien doblones al que presente el mejor poema y otro igual al que escriba el discurso más bien trabajado sobre este sitio inmortal; llevándose por objeto en una y otra obra no solo recomendar a la memoria y admiración del siglo presente y de la posteridad el valor, la constancia y patriotismo de Zaragoza, sino inflamar con la mayor vehemencia el entusiasmo nacional y llenar los corazones españoles del mismo amor a la libertad y del mismo horror a la tiranía (1898: 20- 21).

Se presentaron numerosos autores, conocidos y desconocidos, pero los textos, de dispar valor literario, se acogen a las características señaladas más arriba y muestran la unidad que había frente al francés (o al menos muestran esa sensación de unidad), que se apoya en el recurso a las grandes resistencias españolas del pasado y al carácter nacional, que ha dado señales de su condición en esa derrota. El final del concurso no fue todo lo lustroso que hubiera sido de desear: quedó desierto por las intrigas de algunos escritores y de los jueces.⁹ En todo caso, lo visto hasta ahora sirve para ejemplificar el modo en que los escritores desarrollaron su propia guerra de pluma, como la denomina *El Conciso*, el 16 de enero de 1814, al destacar el papel de los intelectuales en la derrota de Napoleón. Los redactores del periódico son conscientes del papel protagonista de la propaganda y del que ha jugado en la contienda, y así confiesan su creencia: “Quisiéramos que todos acabaran de persuadirse que la guerra de la pluma es muy eficaz; que ella es la que ha echado por tierra la reputación de Bonaparte”.

Es la misma fe, la misma experiencia, el mismo temor que a Joachim Murat le hizo incluir la cuestión en la “Ordre du jour” que publicó la tarde del 2 de mayo de 1808 en las paredes de Madrid, tras sofocar el levantamiento. En su artículo VII se lee: “Les auteurs,

⁸ Decreto redactado por Quintana con fecha de 9 en el Real Alcázar de Sevilla, publicado en el *Suplemento a la Gaceta del Gobierno* del 10 de marzo de 1809. Cito por “Zaragoza rendida”, Quintana (1898: 17 y 19).

⁹ Puede consultarse el citado Álvarez Barrientos (2008a).

distributeurs, ou vendeurs de libelles imprimés ou manuscrits provoquant à la sédition, seront regardés comme agents de l'Angleterre, et fusillés".¹⁰

Es decir, tanto al principio como al final de la Guerra se destaca el peso y la importancia de la propaganda, y en uno y otro texto se pone de relieve el papel que juega a la hora de ganar contiendas y ajustar consensos, y al proporcionar la explicación de los hechos, para poner del lado "conveniente" a la opinión pública, y, desde luego, la función y el lugar que en ello tienen los escritores y publicistas, que encontraron un modo de hacerse útiles.

Bibliografía

- Alcalá Galiano, Antonio (1955). *Memorias*. En Jorge Campos (ed.), *Obras escogidas de...*, Madrid: Atlas (BAE 83).
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2008a). "Literatura y escritores durante la Guerra de la Independencia". En Luis Miguel Enciso Recio (ed.), *La nación recobrada: la España de 1808 y Castilla y León*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 205- 215.
- (ed.) (2008b). *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid: Siglo XXI.
- (2009a). "1808- 1814. Escritores en guerra. El concurso nacional por los Sitios de Zaragoza", en Emilio de Diego y José Luis Martínez Sanz (eds.), *El comienzo de la Guerra de la Independencia*. Madrid: Actas, 589- 626.
- (2009b). "El intelectual en el cambio de siglo. Manuel José Quintana: monumento de sí mismo", en Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*. Madrid: Iberoamericana, 331-366.
- (2012). "1812. Isidoro de Antillón retrata a Jovellanos: moral y liberalismo para ciudadanos de bien". En *Jovellanos, 1811-2011*. Oviedo: Universidad (en prensa).
- Antillón, Isidoro, (1810). *Cuatro verdades útiles a la nación*. Palma: Miguel Domingo.
- (1811). "Carta de un aragonés residente en Mallorca a su amigo D. M[anuel] J[osé] Q[uintana], establecido en Cádiz, sobre la necesidad de asegurar con leyes eficaces la libertad del ciudadano contra los atropellamientos de la fuerza armada". *Suplemento a la Gaceta de Aragón*, 3 de abril.
- (1994). *Noticias históricas de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, intr. León Esteban. Valencia: Universidad.
- Diego, Emilio de (2007). "La verdad construida: la propaganda en la Guerra de la Independencia". En Antonio Moliner (ed.), *La Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Barcelona: Nבלa ediciones, 209- 254.

¹⁰ Una descripción vibrante del día, en Mesonero Romanos (1994).

- Kapferer, Jean- Noël (1987). *Rumeurs: les plus Vieux media du monde*. Paris: Seuil.
- Kovacsics, Adan (2007). *Guerra y lenguaje*. Barcelona: Acantilado.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1994). *Memorias de un setentón*, eds. José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid: Castalia.
- Pérez, Rafael (2008). *Madrid en 1808. El relato de un actor*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid: Ayuntamiento.
- Pizarroso Quintero, Alejandro (1990). *Historia de la propaganda*. Madrid: Eudema.
- Quintana, Manuel José (1898). "La Junta Suprema del reino a la nación española", *Obras completas del Exmo. Sr. D...III*. Madrid: F. González Rojas.
- Reumaux, Françoise (1998). *Le rumeur. Message et transmission*. Paris: Armand Colin.
- Rouquette, Michel- Louis (1975). *Les rumeurs*. Paris: PUF.

Datos del autor

Joaquín Álvarez Barrientos, doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, es Investigador Científico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Fue miembro de la Comisión del Área de Humanidades y Ciencias Sociales del CSIC y en la actualidad es Vicedirector del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del CSIC. Centra su labor de investigación en asuntos relacionados con la literatura y la historia cultural de los siglos XVIII y XIX, así como en la cultura popular. Ha impartido docencia en universidades españolas y extranjeras y ha participado, como comisario o en consejos científicos, en varias exposiciones.

Vicepresidente de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII, pertenece a distintas organizaciones dedicadas al conocimiento de la Edad Moderna. En 2009 se le concedió el "Premio Leandro Fernández de Moratín" para estudios teatrales de la Asociación de Directores de Escena de España. Es autor o coeditor, entre otras publicaciones, de *La novela del siglo XVIII* (1991); *Costumbrismo andaluz* (1998); *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid* (2002); *Se hicieron literatos para ser políticos* (2004), *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas* (2005), *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII* (2006); *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (2008); *La guerra de la Independencia en la cultura española* (2008), *Miguel de Cervantes, 'monumento nacional'* (2009), *Memoria de Hispanismo. Miradas sobre la cultura española* (2011), *Larra y su mundo. La misión de un escritor moderno* (2011), *Imposturas literarias. Algunos casos españoles* (2011) y ha editado obras de autores como José Marchena, Patricio de la Escosura, Isla, Moratín, Larra, Emilio Cotarelo y Mesonero Romanos.

CONFERENCIAS

LA MEMORIA LITERARIA DE 1812 EN LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (EN TORNO A LA NOVELA HISTÓRICA)

Alberto Romero Ferrer

Universidad de Cádiz

El bicentenario constitucional y muy especialmente el furor celebrativo en torno a la Guerra de la Independencia ha venido produciendo en los últimos años un aluvión de materiales bibliográficos, pero en donde destaca sobremanera el relato de la ficción novelesca. Una situación que se debe enmarcar, por un lado, dentro del entramado de la industria y el marketing editorial, y, de otro, dentro de la tendencia al alza de la novela histórica en el panorama literario español desde hace ya más de un cuarto de siglo.

De todas maneras, no debe extrañarnos la proliferación del género histórico en torno a ambos acontecimientos, pues dicho marco histórico concita muchas de las posibilidades técnicas, de conflicto y argumentales del género, como bien intuiría Pérez Galdós en la concepción y la construcción literaria de sus *Episodios*, máxime al tratarse de unos periodos históricos que, desde una perspectiva rabiosamente actual, también suponían el nacimiento de la España contemporánea, cuyos conflictos vienen a constituir una de las bases más principales de la Democracia actual.

Por tanto, no se trataba tan sólo de un cierto revisionismo o moda de corte historicista, que también, lo que podemos encontrar en novelas como *Cabrera* (1981) de Fernández Santos, *El lobo ilustrado* (1986) de Gabriel y Galán o la serie *Josefina* de Vallejo-Nágera –*Yo, el rey* (1985) y *Yo, el intruso* (1987)–, sino que se asiste una intensa reflexión narrativa sobre los orígenes de la España de ahora, en un intento por interpretar, comprender y dar respuestas, aunque sólo sea desde la verdad de la ficción, a muchas de las cuestiones abiertas entonces y que parecían aún pendientes de una solución final que sólo desde los nuevos tiempos de la Transición y la Democracia parecía que se podía afrontar con la mirada distante y plural que se requería. En numerosas ocasiones daba la sensación, pues, de que no había bastado con la mirada histórico-literaria de Galdós o con la actitud más reflexiva de un Blasco Ibáñez para dejar cerrado ese ciclo narrativo. Es como si aún faltara mucho que contar, respecto a unos acontecimientos que para los siglos XIX y XX se nos habían ofrecido tal vez desde lecturas demasiado simplistas o maniqueas –también por la historiografía más

académica, como había intuido Salillas. Unas lecturas unidireccionales que habían silenciado una parte importante de la historia que, ahora, debía salir a la opinión pública.

Efectivamente, a pesar de la sombra del autor de *Fortunata y Jacinta*, o tal vez gracias a ella, en la novela más contemporánea del XX vamos a encontrar algunas respuestas a esos interrogantes que aún permanecían abiertos. Vamos a encontrar muchos testimonios narrativos de cierto impacto técnico como es el caso, por ejemplo, de *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, en el ámbito de la narrativa hispanoamericana, además de otras novelas importantes como *La isla de los jacintos cortados* (1980) de Torrente Ballester, *Volaverunt* (1980) de Antonio Larreta -más conocida por su versión cinematográfica-, los casos ya citados de *Cabrera* de Fernández Santos; *Yo, el Rey* y *Yo, el Intruso* de Vallejo-Nágera, o *La sombra del águila* de Pérez Reverte; textos que siempre van a ofrecernos otros valores y otras sensibilidades más contemporáneas, ya algo distantes con aquel otro discurso oficial en torno al mito histórico, que acusaba ya demasiado cansancio y agotamiento, a costa de repetirse una y otra vez sin solución de continuidad, salvo honrosas excepciones.

Títulos como “La tropa perdida” de *Cuentos del reino secreto* (1982) de José María Merino, la *Secreta memoria del hermano Leviatán* (1988) de Juan Van-Halen, *El cuarzo rojo de Salamanca* (1993) de Luciano G. Egido, *El guerrillero* (1997) y *El afrancesado* (1998) de Fernando Díaz-Plaja, *Los relatos de Goya y su tiempo* (1997) de Ángeles de Irisarri, *Real Sitio* (1993) de José Luis San Pedro, la serie sobre *Fray Perico* (1989, 1994, 1996 y 1998) de Juan Muñoz, o *La última noche del ingeniero Santa Cruz* (2000) de Balbino Gutiérrez, a los que podríamos añadir los significativos títulos de Pérez Reverte *La sombra del águila* (1993) o la más reciente *Un día de cólera* (2007). Dos relatos que, aunque insisten en algunos de los motivos de siempre, sin embargo, otorgan al acontecimiento un valor añadido como reportaje de guerra, dando voz y vida a hombres y mujeres concretos, como si de uno de los cuadros de Goya se tratara, aunque eso sí, sin apartarse de esa misma visión interesada del pintor afrancesado y esos mismos matices a los que había dado forma bastante años antes Pérez Galdós, como uno de los inductores más importantes en la construcción de este mito nacional, donde no todo es tan heroico, y, mucho menos, todo tan verdad, porque fundamentalmente se trata de un buen producto de ficción para el entretenimiento.

Efectivamente, con la entrada del nuevo siglo la situación comienza a adquirir otro tipo de dimensiones. Puede decirse que el género sufre una especie de riada o avalancha de textos, donde prima, y mucho, razones de oportunismo y mercado, al calor conmemorativo del bicentenario de la Guerra de la Independencia. En poco más de un lustro nos encontramos con un listado de más de una veintena de novelas dedicadas al tema bélico, donde encontramos desde maestros del género histórico que se incorporan a esta especie de ilusión celebrativa -José Luis del Corral, Antonio Gómez Rufo-, hasta un resurgir fabulístico de carácter estrictamente local, en la mayor parte productos de encargo institucional o editorial, en donde

no importa tanto lo histórico como sí la anécdota o el personaje local vinculado a estos momentos de la historia de España.

Algunos interesantes y muy ilustrativos ejemplos en esta dirección son los *Hitos de Madrid* (2008), donde encontramos firmas como Marta Rivera de la Cruz, Fernando Marías o Espido Freire. En este segundo grupo de novelas históricas, donde se persiguen otro tipo de intereses, la perspectiva literaria, moral y ética respecto al acontecimiento ha dado un vertiginoso giro hacia la trivialización del acontecimiento, no exento de matices y calidades muy variopintas, pero que en términos generales poco o nada tienen que ver con esos otros títulos que hemos seleccionado con anterioridad. Así, frente a la profundización histórica vamos a encontrar superficialidad, frente al interrogante de la historia, sólo exaltación de la aventura en el mejor de los casos, cuando no un localismo poco riguroso –todo sea dicho de paso–, incluso desde un punto de vista estrictamente estético o literario, a veces también histórico.

En oposición a este aluvión de materiales tan heterogéneos, y desde posturas narrativas muy distantes entre sí, y no sólo por razones cronológicas –que también– tenemos dos novelas de excepción, que bien pueden servirnos para ilustrar estos momentos de la Cortes de Cádiz, en el ámbito de la narrativa española contemporánea. Se trata de la novela de Ramón Solís, *Un siglo llama a la puerta* (1963) y una de las últimas entregas narrativas de Pérez Reverte, *El asedio* (2010).

En el primero de los casos, consciente del testigo literario que tiene entre sus manos, Ramón Solís se mueve dentro una línea narrativa que en cierto sentido recoge la estela galdosiana en lo referente a su concepción de la novela en relación con la historia, y -claro está- también en lo que se refiere al género de la novela histórica, propiamente dicha, que se constata en los *Episodios Nacionales*, aunque en el caso del autor gaditano además hay otros elementos mucho más modernos e innovadores que se barajan en su recreación histórica, y que tienen mucho que ver, por ejemplo, con la perspectiva narrativa que utiliza Fernández Santos en *Extramuros* (1978), o la utilización de la documentación y la investigación histórica que se observa en los ensayos de Carmen Martín Gaité *El proceso de Macanaz* (1970) o *Los usos amorosos del dieciocho en España* (1972), en los que la autora de *Entre visillos* (1958) marcaba una nueva mirada sobre el Dieciocho español, como uno de esos momentos de inflexión modernizadora de la cultura española que, precisamente, servirán de soporte para esta Ilustración tardía de 1812.

Para todos ellos, y para Ramón Solís también, la historia, ahora, no es sólo un espacio y un tiempo; además se convierte en una de las claves fundamentales en la construcción de la ficción narrativa, en una prioridad del escritor, que pretende dar cuenta del pasado a través la ficción. Aquí están las claves de su lectura doceañista, pues la novela se transforma así en una especie de “memoria histórica” de ese pasado, vivido o no por el autor, aunque bien es cierto que el rigor de la memoria histórica nunca es el elemento central de la novela, el elemento para

evaluar sus calidades o su credibilidad, pues esas no son funciones de la literatura, como bien marca Solís. Tampoco nos encontramos ante una novela de tesis. No era el caso.

Así, aunque el mundo de la novela se rige por sus propias normas internas, independientemente de que se recree un mundo real o imaginario, también es cierto que en numerosas ocasiones la ficción resulta tan creíble o incluso más que la realidad misma. A veces, incluso, puede ser más realidad que la realidad misma. Estos casos -pensemos, por ejemplo, en *La metamorfosis* de Kafka- nos producen una sensación de realidad francamente mucho más eficaz y convincente que un documental del *National Geographic*. La literatura, sin pretenderlo, se convierte en la forma más eficaz de la historia, por eso Galdós escribiría su friso histórico sobre la historia contemporánea de España, y, también por eso, los *niños de la guerra* a través de la novela se han convertido en los mejores testigos y testimonios de la terrible historia de aquellos días de la Posguerra española. Una generación –y no conviene perder de vista este dato– a la que pertenecía Ramón Solís, y que también podría observarse en su manera de mirar y analizar ese pasado. Es, en este sentido, en el que tenemos que interpretar sus palabras al respecto cuando escribe: “La documentación histórica para la novela no es como se suele pensar –yo mismo lo pensaba entonces–, una acumulación de datos. Creo que se puede hacer una novela ambientada en cualquier etapa histórica sin conocer una buena parte de la vida íntima de aquellos tiempos. Lo importante es llegar a calar en la mentalidad de la época.”

Pero ¿por qué *Un siglo llama a la puerta* en 1963? ¿Dónde reside su interés? ¿Por qué este ejercicio de memoria histórica en ese preciso momento? Tal vez las respuestas haya que buscarlas en lo que vendrá después respecto al género histórico y su eclosión durante los años siguientes a la Transición Democrática (1975-1978), además de otras razones contextuales imbricadas en el aperturismo que, a raíz del Plan Marshall y el reconocimiento de la ONU, se producen en torno a los años cincuenta; un proceso político que va acompañado de importantes publicaciones como fueron *Los afrancesados* (1953) de Artola, la *Antología de las Cortes de Cádiz* (1963) del profesor de izquierdas Tierno Galván, el ensayo hagiográfico sobre Mariana Pineda (1965) de Antonia Rodrigo, la edición española en 1968 de *Liberales y románticos* del exiliado republicano Vicente Llorens o el -ya citado- expectante estreno del *Sueño de la razón* (1970) de Buero.

En otro orden, además tampoco había que olvidar los denodados esfuerzos por parte de todo el sistema del Régimen de refundar una historia de España de corte tradicionalista, para la que este periodo de las Cortes de Cádiz suponían un episodio demasiado molesto –“revolucionario” y “soviético” según la retórica de la época– en la historia nacional, que de acuerdo con las ideas ultramontanas de don Marcelino Menéndez Pelayo debía permanecer fiel a la tradición católica y despótica –la *España auténtica*–, frente al desenfoque histórico que se había producido, según el neo-tradicionalismo, en los últimos siglos debido al

afrancesamiento ideológico de las clases dirigentes del país, en clara alusión a los liberales de las Cortes gaditanas, ahora completamente estigmatizadas.

No en vano, con el Alzamiento del 36, por ejemplo, en Cádiz –una de las zonas tomadas por los nacionales a principios de la guerra– antes de terminar la guerra se dispone por parte de las nuevas autoridades municipales un plan de reorganización del Museo Municipal, que se había creado precisamente para la conmemoración del primer centenario constitucional de 1910-1912. En dicha “reorganización” se consigue sepultar el objeto constitucional del mismo, para colocar como momentos importantes de la historia local, por ejemplo, la Edad Media y Alfonso X el Sabio o los años “gloriosos” del “Emporio del Orbe” coincidiendo con los centenarios más recientes de Felipe II y Lope de Vega, en detrimento –como no podía ser de otro modo en esos años oscuros– de todo lo que pudiera recordar la Constitución gaditana a la que llega a tildarse, incluso, de “soviética”. Toda una intensa purga sobre el pasado histórico, por lo que a excepción de la obra de Pemán *Cuando las Cortes de Cádiz*, que no obstante también iba en esta misma dirección, la Constitución de 1812 y el proceso de las Cortes resultaban anatemas incontestables. El Régimen les imponía, así, la sepultura del olvido. Escribir, ficción o no, sobre ello simplemente resultaba molesto, cuando no peligroso.

Sin embargo, a pesar de esta situación de secano narrativo, sí encontramos una interesante excepción de ciertas calidades narrativas, aunque ésta se produce ya en la alta posguerra de los años sesenta, de la mano de otro gaditano, el ya citado Ramón Solís, quien publica en 1963 *Un siglo llama a la puerta*, uno de los relatos más significativos en torno a la Constitución 1812 y las Cortes de Cádiz. Un autor que ya había velado armas como historiador sobre las Cortes en lo que en su día fue su tesis doctoral, *El Cádiz de las Cortes: la vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*, que sería premio Fastenrath de la Real Academia Española en 1960, pero quien también se había inclinado hacia la aventura de la novela, a través de una continuada labor como narrador desde que publicara su primera novela *La bella sirena* en 1953.

No cabe la menor duda que la obra más conocida por el gran público es *El Cádiz de las Cortes*, después convertida en una referencia esencial para el conocimiento y la interpretación del periodo. Un ensayo académico sobre el Cádiz de 1812, que supone el final de las evocaciones nostálgicas del episodio gaditano y el principio de una visión historiográfica afianzada en el rigor de los datos y la objetividad del análisis, además de encuadrarse dentro de los novedosos modelos de la historia social que se desarrollarían unos años más tarde. Con Ramón Solís se iniciaba, por tanto, una nueva mirada crítica sobre la Constitución gaditana y se empezaban a explorar, aunque muy tímidamente, muchas de las posibilidades de estudio y miradas que eran capaz de suscitar dichos acontecimientos.

De todos modos, para encuadrar a Ramón Solís desde un punto de vista cronológico, de estilo y de preocupaciones literarias hay que hacerlo dentro de un amplio grupo generacional donde también encontramos los significativos nombres de Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, García Hortelano, Martín Gaité, Alfonso Grosso, Jesús López Pacheco, Antonio Ferres, Fernando Ávalos, Armando López Salinas, Carlos Rojas, José Luis Castillo-Puche. Ahí quedaban novelas como *Gran Sol* de Aldecoa, *Los bravos* y la novela histórica *Extramuros* de Fernández Santos, *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, *Primera memoria* de Ana María Matute, las *Nuevas amistades* de García Hortelano, *Entre visillos* y *Lo raro es vivir* de Martín Gaité, *Central eléctrica* de López Pacheco, *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald, o *La zanja* de Alfonso Grosso. Un grupo y unas novelas que se caracterizan, salvando calidades y distancias estéticas e ideológicas, por tener como objetivo más principal el transcribir la realidad social e histórica española con un sentido utilitario y crítico, que deberá de servir a los intereses materiales y espirituales del hombre, aunque todo siempre con matices y grados según las distintas implicaciones políticas y sociales de sus respectivos autores, cuyo grado de compromiso social determinará la radicalidad y eficacia de sus obras, al menos para la crítica.

Por eso, si *El Cádiz de las Cortes* había sido el ensayo más importante del escritor gaditano, también dentro de los escurridizos terrenos de la ficción narrativa va a destacar su incursión histórica en la novela, de la mano de ese mismo mundo –y no se trata de una mera casualidad– que en forma de sucesión de datos aparece en su ensayo sobre Cádiz y 1812. Este libro de ensayo académico supuso un paso importante, porque, frente a la historiografía más tradicional, Ramón Solís nos ofrecía una nueva visión de la historia, a través de lo que desde un punto de vista estrictamente historiográfico define como historia social, que el escritor aplica al ámbito de local, aunque con unas expectativas de miras que trascendían dichos límites geográficos por razones más que obvias a todas luces.

Para el autor importará más la vida cotidiana y la vida cultural de aquellos días, frente a los sucesos de la política o de la guerra, aunque sin perder de vista el significado y el alcance de aquellos emblemáticos momentos que se analizan y en los que asistía, entre otras muchas cosas, al nacimiento aquella “España gaditana triunfadora de 1812”, en palabras de García de Cortázar en *Los perdedores de la Historia de España*. Ramón Solís captará el día a día. Y como escribe Marañón en su prólogo a la primera edición de *El Cádiz de las Cortes* en 1958: “El mar, las murallas –protagonistas, casi míticas, en la historia gaditana–, los paseos y los conventos e iglesias, las tiendas y despachos, los edificios y las bibliotecas, aparecen en este libro no como telones y bambalinas, sino con vida directa. La pintura de las casas particulares, reconstruidas, desde las salas y el comedor, alhajadas con muebles de un primor y un lujo que hoy les da rango especial en las tiendas de los anticuarios, hasta la cocina y la despensa y las habitaciones de la edénica”.

Y es, precisamente, ese mundo cotidiano lleno de datos y lecturas, el que va a utilizar Ramón Solís en su visión narrativa de aquellos momentos, a través de su novela histórica *Un siglo llama a la puerta*, algunos años después de su estudio (1958), y donde con un carácter muy novedoso ahora se aparta del protagonismo de la Guerra de la Independencia, que aparece como motor y telón de fondo, pero sólo como eso, dejando en el primer plano el proceso revolucionario gaditano, pero camuflado bajo los ropajes de la historia social, pues aunque ya nos encontrábamos en la última recta del Régimen Franquista, las Cortes de Cádiz continuaban siendo vistas con un cierto recelo político, a pesar del siglo y medio de distancia.

El éxito no se hace esperar: premio Bullón de novela en 1962 en su primera convocatoria, traducida pocos años después al francés –*Un siècle frappe a la porte*, 1965–, dos ediciones en 1963 –Madrid, Bullón, 1963 (primera edición en abril, y segunda en mayo de ese año)–; y otras dos ediciones en los años setenta –Barcelona, Círculo de Lectores, 1970; y Barcelona, Bruguera, 1974. Como puede observarse, da la sensación como si la novela de Ramón Solís hubiera estado esperando el momento más oportuno para saltar una la palestra pública que empezaba a estar algo cansada de discurso tradicional en torno a la Constitución de 1812 y las Cortes de Cádiz. Algo debía estar pasando en la sociedad española, como también en las altas instancias del Estado, pues también por esos mismos años don Enrique Tierno Galván publicará su *Antología de las Actas de las Cortes de Cádiz* (1963).

Así, dentro de esta discreta apertura del Régimen a otros aires, a otras ideas y otras concepciones más modernas sobre la historia de España, es dónde hay que situar el éxito a todas luces importante de *Un siglo llama a la puerta*, que de otra manera difícilmente ni siquiera se le hubiera planteado al autor. En efecto, Ramón Solís no pretendía sino indagar, desde una concepción moderna de la ficción de claves historicistas, en el rastro literario que habían dejado, entre otros muchos textos y testimonios, las novelas gaditanas de Pérez Galdós, y que, en este caso, se justificaba además desde el profundo y minucioso conocimiento que el autor tenía –gracias a sus investigaciones previas– de esos precisos instantes de la vida cultural, económica y social de la ciudad gaditana, que presta una ambientación histórica, y todo lo que ello conlleva, a las inquietudes del escritor, que se transforma ahora en el narrador oficial del proceso constitucional, en un intento nada ingenuo por parte de las autoridades de recuperar, aunque con muchas reservas y distanciamiento, la primera Constitución política de la historia española, después de la de Bayona, claro está.

En cualquier caso, gracias a la profusión de datos que se manejan desde el aval de una documentación académica y rigurosa, no está de más ver esta novela de Ramón Solís como un negativo fotográfico de *El Cádiz de las Cortes*, como una especie de archivo de la memoria de la ciudad, que mucho mejor desde la ficción podía dar una mayor coherencia y comprensión a todos los datos que ya habían aparecido en su premiada tesis doctoral. En otras palabras,

parece como si aquellos datos los hubiera sacado de la novela, y no al revés. Como si fuera mucho más real la ficción narrativa que el riguroso análisis histórico.

Y, efectivamente, el propio autor nos ha dejado un testimonio muy esclarecedor de todo este proceso creativo en su reflexión ensayística *Génesis de una novela histórica*, que puede servirnos para explicarnos algunas claves no sólo de su proceso creativo, que también, sino algunas claves de lectura que, a modo de justificación ante los lectores y las autoridades del Régimen, el autor estaba obligado a exponer, para dejar claro su distanciamiento ideológico de aquel molesto proceso para la mentalidad franquista, pues la labor ahora conjunta del historiador y la del novelista jamás debía traicionar los datos de la historia, independientemente de la concepción ideológica de la misma o las propias convicciones políticas del escritor. Por eso insiste una y otra vez el autor:

El dato histórico debe ser utilizado por el novelista como un truco más para darle forma de realidad a lo imaginativo. Me explicaré. Hacer una descripción detallada de una ciudad como preámbulo a un determinado suceso de la novela es una forma burda de encajar la acción. El lector se sentirá defraudado ante el tono de divulgación o petulancia que adquiere el relato. Ahora bien, guardemos un efecto de truco para intercalarlo en la acción. A ser posible, elijamos los aspectos más distantes de nuestra época e intercalémoslos en la narración. Pero siempre de una forma natural, como si la novela estuviese escrita para aquellos hombres de la generación histórica de los protagonistas. Algo parecido ocurre con la indumentaria de la época, con las costumbres, con las modas. El novelista no debe sentirse vivamente interesado por estos detalles más que en la medida que interesen o constituyan novedad para sus personajes.

Ramón Solís, no sabemos hasta qué punto consciente o no de ello, venía a suponer un cierto relevo generacional desde el punto de vista político para las estructuras del Régimen; una dicotomía que curiosamente guardaba muchas coincidencias con el conflicto generacional que se planteaba en la misma novela, como uno de sus grandes ejes narrativos, en un hábil ejercicio que nuevamente volvía a enfrentar la historia de aquellos acontecimientos de 1812 con la realidad del momento –los años cincuenta y sesenta del medio siglo–, en los que la sociedad española, con todas las reservas habidas y por haber, no obstante, empezaba a despegarse de los duros planteamientos ideológicos de la dura posguerra, al menos de sus posicionamientos más extremos, para afrontar un relevo generacional, también motivado por la obligada apertura de España al mundo gracias al Plan Marshall que se desarrolla justo en esta década de tránsito entre 1953 y 1963.

La traducción política de todo ello no era sino un cierto liberalismo de carácter eminentemente conservador y fundamento económico, lo que implicaba otras formas de comportamiento social y otros modos de entender la vida política, cultural y académica. Por estas razones, las Cortes de Cádiz y la Constitución liberal de 1812 podían ahora observarse como garantes de una tímida tradición liberal, años antes complementemente demonizada, pero que ahora dado los nuevos contextos nacionales e internacionales, debía visualizarse con algo de nitidez, aunque marcando distancias respecto a las ideas y los sectores políticos más exaltados o extremos del doceañismo gaditano –Gallardo, por ejemplo–, a lo que ya había contribuido José María Pemán con su versión teatral de los hechos, pero fundamentalmente Luis Lucía en su recreación cinematográfica y musical de 1961, sobre la que volverá a insistirse en la nueva re-recreación televisiva de Fernando García de la Vega de 1970, con una joven pero ya muy popular Rocío Jurado al frente.

La secuencia *El Cádiz de las Cortes, Un siglo llama a la puerta y Génesis de una novela histórica*, por tanto, respondían a un plan de renovación de la política, la cultura y la sociedad española de los años sesenta, que podía verse reflejado con bastante nitidez en aquella otra renovación, también de la política, la cultura y la sociedad española de 1812. El apoyo más o menos unánime de las instituciones del *establishment* cultural -la Universidad, la Real Academia Española, la Real Academia de la Historia, la Real Academia Hispanoamericana, la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz-, su amistad con Pemán, el premio Bullón de novela, en cuyo jurado figuran nombres tan significativos como Melchor Fernández Almagro, Luis Rosales, Miguel Mihura o Sainz de Robles, o el apoyo de la crítica y el público del momento certifican la idoneidad de un proyecto al que no era nada ajeno el cómplice autor de *Ajena crece la yerba* (1963).

Por todo ello, no había que olvidar nunca que *Un siglo llama a la puerta* no era sino un complejo puzle narrativo de encuentro en la historia, la memoria, el presente y la ficción, cuyas imbricaciones traspasaban las fronteras de cada una de ellas, y que requería una voz autorizada capaz de velar armas en cada uno de esas parcelas, además desde un posicionamiento ideológico acorde con los nuevos aires frescos que se reclamaban desde determinadas instancias del Régimen. Ramón Solís sabía cuál era el reto, o al menos lo intuía. Por eso, al enfrentarse a la novela histórica jugaba con ventaja, pues su opción historicista partía de un trabajo de investigación previo, que, prácticamente, traduce página por página a la ficción narrativa, otorgándole a ésta, más allá de las coordenadas de la verosimilitud literaria que le exigía el género de la novela histórica, un eficaz grado de realismo histórico, que se afianza a través de la multiplicidad de datos concretos que desde el laboratorio de la investigación se disfrazan ahora de personajes, argumentos, descripciones, conflictos, detalles, tramas, reflexiones, situaciones y escenarios –todos– de ficción.

Todo un fuerte entramado narrativo que, paradójicamente a lo que podía suponerse y gracias a este mismo análisis realista de la historia, otorgaba una mayor credibilidad, incluso un mayor valor, al dato, siempre en diálogo narrativo con todos los demás. En otras palabras, es la sucesión de datos, seleccionados, jerarquizados, hilvanados a través del hilo de la ficción, lo que da coherencia al documento concreto, que fuera de ese contexto narrativo tan sólo tendría un interés anecdótico. Dicho de otra manera, *Un siglo llama a la puerta* daba coherencia y vida a los datos organizándolos en función de una historia de ficción mucho más real que el relato histórico, pues debía no sólo desarrollar un fresco narrativo en torno a 1812, sino que debía de manera más o menos explícita dejar constancia de las inquietudes de la sociedad española contemporánea, en un doble juego histórico del que tampoco Ramón Solís podrá escapar, tal y como había ocurrido en todos aquéllos que se habían adentrado en los mismos hechos.

Por ello, una de las aportaciones más interesantes de la novela de Ramón Solís es lo que podríamos llamar su *realismo histórico*. Un modo narrativo en el que se mezclan, de un lado, los datos concretos de los acontecimientos y la ambientación histórica, que el autor conoce a través de la documentación que le proporciona el archivo y la biblioteca, y por otro el relato biográfico del protagonista de la ficción narrativa, Sebastián Ederra –Chano–, que a su vez se nos presenta con todos los guiños de la verosimilitud histórica y literaria, como un hombre de su tiempo capaz además de conectar con el presente. Se consigue así una novela en la que resulta muy difícil separar la ficción de la realidad, la de 1812 y la de 1963. Porque ambas se nutren mutuamente, en un juego de intercambios técnicos y argumentales francamente muy eficaces de cara al convencimiento del lector, que queda atrapado en una especie de *time machine*, que lo transporta a los ambientes privados, pero también públicos, sociales y políticos por los que discurren los problemas de identidad del protagonista, sus románticos conflictos del corazón y sus choques generacionales. Una interesante dialéctica que tiene su correlato narrativo en las contradicciones sociales de la época que se retratan y dan cuerpo a la novela, sin olvidar ese sugerido paralelismo con la realidad de una España que empezaba a salir del oscurantismo y una dura, y tal vez demasiado larga, posguerra. Nos encontrábamos, pues, con una interesante sincronía de diferentes tiempos históricos, base de la concepción narrativa del escritor, al menos en lo que respecta al género de la novela histórica, pues “lo importante –subraya Ramón Solís– es desde luego que la novela histórica esté justificada. Es decir que la ambientación histórica de la novela sea una necesidad para que el autor encaje un problema determinado.”

Tal vez, por esta razón resulta muy difícil separar todos los planos en contraste con lo que encontramos en el relato, frente a Galdós, por ejemplo, donde sí se notan los diferentes niveles de la ficción novelesca y la narración histórica. En *Un siglo llama a la puerta* sucede todo lo contrario, gracias, entre otras cosas, a la dependencia de la trama de ficción de los acontecimientos históricos, y muy especialmente gracias también a la construcción de un

protagonista y todo un fuerte entramado social esencialmente histórico –los Ederra, prototipo de la familia burguesa gaditana dedicada al comercio de ultramar–, fiel a los datos de la investigación, incluso yendo mucho más allá al adentrarse en una interpretación muy interesante de los hechos que dan pie a la novela, y que en cierto sentido también transforman la familia y todo el entorno, como correlatos concretos de las otras metamorfosis que se estaban produciendo en el ámbito de lo político, y que debían guardar una cierta similitud con el otro correlato contemporáneo del novelista.

Una interpretación algo arriesgada que no pretende sino dar la opinión del autor sobre los elementos y circunstancias que logran el tránsito de la Ilustración al Romanticismo, aunque siempre con los testigos del documento. Un tránsito que se observa, no sólo mediante la sucesión de los diferentes acontecimientos históricos –Trafalgar, la Guerra de la Independencia, las Cortes de Cádiz–, sino también y, tal vez de una manera mucho más potente, gracias a los sucesivos cambios que va sufriendo el protagonista a lo largo de su viaje y aventura narrativa. Una trayectoria vital que lo convierten en el portavoz de un hombre nuevo, portavoz a su vez de *un siglo que llama a la puerta*: el Romanticismo, de la misma manera que Ramón Solís, a través de su recreación de la memoria histórica, se convertía en el portavoz de los cambios políticos y sociales que debían practicarse en la España de los años sesenta. En cualquier caso, Chano era “un hombre que se anticipa a su época, lo que lo transforma en un inadaptado lleno de inquietudes imprecisas que no puede poner en práctica.”

Así, como joven voz romántica, como voz del siglo que llamaba a la puerta, Chano personificaba, pues, la esencia misma de la España del momento así como las convulsiones que sacuden el inicio de la modernidad. En este sentido, la novela de Ramón Solís de tal suerte hace coincidir la evolución de la historia y la del protagonista, que espacio y personaje se convierten en trasuntos mutuos, donde a veces resulta completamente imposible deslindar las actitudes vitales de Chano del mundo concreto que lo rodea y lo explica y, simultáneamente, lo somete a los interrogantes de esas mismas transformaciones. Se trataba, en realidad, del mismo problema que el escritor había observado en su *Memorias* de Alcalá Galiano, cuando nos comenta el fracaso político de éste y su necesidad de contar una vida marcada por el error, debido en parte al choque generacional que también observa en su coyuntura vital: “A esta singularidad une Alcalá Galiano –nos cuenta Ramón Solís– unas grandes dotes de escritor en la que queda de manifiesto un problema angustioso que se estira a lo largo del libro: el choque de dos generaciones, la inadaptabilidad de la juventud en esos momentos claves en que la historia sufre la ruptura de un cambio de época. Leyendo este libro –las *Memorias*– se ve que la incompreensión entre padre e hijos nunca pudo ser tan grande como en aquellos momentos del 1800 en que la Edad Moderna daba paso a la Contemporánea. Análogo problema se plantea en otras memorias y publicaciones de la época.”

En cualquier caso, lo que acontecía en la ciudad gaditana –cuyas minuciosas descripciones la sitúan como si de un personaje más se tratara– venía a demostrarnos que el Romanticismo ya se había iniciado al igual que en el resto de Europa, con unos rasgos propios y una fuerza equiparable a lo que supone dicho movimiento en esas otras latitudes. Así, la fuerte burguesía gaditana de negocios, a la que pertenece el protagonista por tradición familiar –los Ederra– había adquirido una relevancia social dentro de la ciudad, propiciando gracias a su actividad profesional una riqueza cultural que sirve de base, a su vez, a los cambios que desde la Ilustración derivan en lo que podríamos considerar como la *actitud romántica*.

Pero si el lector tiene ante sus ojos un extenso mural descriptivo de ese Cádiz ilustrado, liberal y cosmopolita, ello es posible –no cabe la menor duda– a la meticulosa y documentada descripción que de ese entorno urbano, social y cultural nos ofrecía Ramón Solís, como ya lo había intuido Blasco Ibáñez. Una abundante documentación que desde el punto de vista técnico a penas se nota, pero que jugaba un papel decisivo a la hora convencer al lector que, de manera casi inconsciente, se siente atrapado en el mundo histórico que nos proponía el escritor. Una curiosa paradoja –el apoyo de la historia sobre la ficción–, de gran dificultad desde el punto de vista de la verosimilitud que se debía respetar, pero que en el caso de esta novela, Ramón Solís conseguía salir airoso gracias a su peculiar imbricación en la narración, como si de un personaje invisible se tratara, pero que resultará imprescindible para la comunicación con el lector al otorgarle a su relato ese fresco sentido de la realidad que no pierde la novela en ningún momento. El papel, pues, de Ramón Solís resultaba esencial en la construcción del relato. Su voz, su memoria y su compromiso contemporáneo trascendían como claves para comprender el resultado final de la novela. Participa como testigo de excepción, puede transportarse al interior del protagonista y, fundamentalmente, actúa como intermediador entre la ficción realista de la novela y los dos mundos históricos entre los que se mueven Chano y el propio Ramón Solís.

Daba la sensación a veces –y esto puede servir de apoyo a nuestra tesis sobre la novela– como si nos encontráramos ante unos acontecimientos que han sido vividos en primera persona por el escritor, como si éste los reconstruyera a través del recuerdo y la memoria, como si él mismo fuera a veces el protagonista del relato. Un recuerdo riguroso y una memoria fuerte, convincentes, pero a su vez llenos de la nostalgia y la melancolía emocional necesarias como para darles una mayor credibilidad, al exponerse el novelista como portavoz de un tiempo –el suyo–, también cambiante como aquél. Un recuerdo y una memoria, pues, tremendamente realistas. Un rasgo técnico e intencional que no debe pasar inadvertido, pues forma parte de los rasgos de generación o grupo al que debe pertenecer Ramón Solís. Por eso, la novela convencía y resultaba cercana, próxima al lector:

El exceso de datos –escribe– limita de tal manera el mundo imaginativo que sólo olvidando, dejando que los detalles concretos e históricos se vayan difuminando en el olvido son utilizables. Esto es, ni más ni menos, lo que ocurre en todos los géneros de la novelística. Por regla general, el novelista trabaja sobre la base del recuerdo. Los personajes próximos, el paisaje que le rodea, los argumentos o los ambientes que le son cotidianos difícilmente pueden ser plasmados. Es necesaria la nebulosa del recuerdo, de la añoranza para darles nueva vida.

Sin embargo, este recuerdo, esta *memoria histórica*, este reconocimiento del pasado, estas interrelaciones entre el protagonista y su entorno, todo ello respondía a un vasto plan de trabajo en el que se mezclaban, de un lado, el rigor de la investigación, pues, “la investigación es, para el novelista una gimnasia mental que le facilitará luego enfrentarse con la realidad que le rodea, con un sentido lógico y perspicaz, lo que le proporcionará nuevos medios para la deducción e interpretación de los hechos de su mundo exterior.” Efectivamente -y hago más las palabras del autor- “porque en la verdadera novela histórica es el estrato cultural de una época el que crea la acción y el personaje”.

La profunda reflexión de orden teórico que articula, pues, el pensamiento histórico y novelístico del autor gaditano puede servirnos, además, para entroncar su *realismo histórico* con esas otras muchas posibilidades narrativas a las que ya se ha aludido con anterioridad, y que, a partir de ese momento, se van a introducir en la novela española en relación con la historia y, más concretamente, en relación con la Guerra de la Independencia y las Cortes gaditanas, como dos procesos sobre los que ahora había que contar las *otras* lecturas y proyectar las *otras* miradas.

Unas nuevas lecturas que tendrán –como ya se ha subrayado– en *Cabrera* (1981) de Fernández Santos, *El himno de Riego* (1984) de José Esteban, la saga sobre José Bonaparte (1985-1987) de Vallejo-Najera, o *El lobo ilustrado* (1986) de Gabriel y Galán sus mejores testimonios para contar esa *otra* Guerra de la Independencia silenciada, pero que sin embargo tampoco agotaban la perspectiva del género. Una perspectiva más que no será la única transformación que sufrirá dicho motivo literario, que ahora, tal vez al calor de las conmemoraciones y el nuevo boom del género histórico, se introducía en el género histórico, pero completamente desprovisto de sus sentidos políticos, ideológicos o éticos, para recuperar así el protagonismo principal de la aventura, como resultado último de una evolución más general de la novela española que por fin, después de la larga andadura, se desmarcaba por fin de su tradicional sentido digresional, didáctico o ejemplar. Una exigencia que, según las épocas y los autores, siempre había pesado, incluso más que su propia esencia narrativa.

Una perspectiva de ruptura respecto a esta tradición, es precisamente, lo que se puede encontrar en una serie de novelas más o menos recientes, es las que se nos ofrecen, al calor

del bicentenario constitucional, un mundo narrativo en el que, calidades al margen, el protagonismo absoluto recae en la novela *per se*, en detrimento de una narración histórica demasiado saturada durante el XIX y XX, incluso desde el punto de vista más académico, para posicionarse como un hecho ciertamente asumido por la cultura española, que no necesitaba ya de mayores explicaciones, a no ser las que podía ofrecerle la libertad y la imaginación de la ficción. Éste es el caso de *El secreto del rey cautivo* (2005) de Antonio Gómez Rufo, *El diputado de Cíbola* (2008) de Eduardo Garrigues, *El talismán. Un relato del sitio de Cádiz* (2008) de Jesús Maeso, *Un viaje peligroso* de José Calvo Poyato (2008), *El destino del librero* (2008) de Manuel Pimentel, *El rey felón* (2009) de José Luis Corral, *La logia de Cádiz* (2010) de Jorge Fernández Díaz o la última novela de Arturo Pérez Reverte *El asedio* (2010).

Unas historias narradas sobre el friso histórico de las Cortes de Cádiz, pero donde la recreación fidedigna del espacio, los personajes y los conflictos respecto al pasado, por tanto, cuenta relativamente poco como se puede deducir de una hábil mezcla de lo imaginado y lo documental. Pues ahora no importa tanto que aparezcan las tensiones de la España de entonces a no ser que resulten de especial significación para la trama de la novela. El compromiso con la historia ya no dependerá de esa historia, sino de su mayor o menor adecuación a los objetivos literarios del novelista. La novela ha dejado de lado la instrumentalización ética, moral o política del conflicto de comienzos del Ochocientos para situarlo, sin embargo, en el epicentro mismo del relato, pero como un instrumento más de la fábula y la aventura.

Se marcan, pues, distancias incluso respecto a los años ochenta, respecto a novelas como por ejemplo las ya citadas *Cabrera* (1981) o *El lobo ilustrado* (1986), de Fernández Santos y Gabriel y Galán, respectivamente, para proponernos una lectura de 1812 que experimenta con otros formatos intencionales y otras innovaciones de orden técnico, que tienen cabida en esta nueva *tradición inventada*, que es capaz de proporcionar otras emociones y sensibilidades que poco o nada tienen que ver con un tema -el carácter épico de la Guerra de la Independencia, las Cortes de Cádiz o el nacimiento de la nación-, pero sí con la aventura de la novela en los inicios del siglo XXI. Es eso lo que vemos perfectamente retratado en la visión que nos ofrece Pérez Reverte en *El asedio* (2010), como un peldaño más de este genérico literario, y como buen ejemplo de esta nueva dimensión narrativa del Cádiz doceañista y el constitucionalismo de 1812, donde se combina una curiosa mezcla por el respecto a la tradición -Galdós y Ramón Solís, esencialmente- pero para introducirnos en un mundo narrativo original, cuya perspectiva difiere bastante de sus precedentes.

En efecto, Reverte, que al igual que sus maestro en el género histórico se introduce en la vida de una ciudad en guerra, una ciudad asediada, donde toma un protagonismo de primera fila la ambientación, los datos y el documento, pero -y es aquí donde se produce la ruptura- para apoyar una narración que tiene en la aventura, el suspense policiaco y el misterio de corte

folletinesco o cinematográfico algunos de sus elementos más originales, en relación con el tratamiento que el Cádiz doceañista había tenido en toda la tradición anterior de dos siglos. Pérez Reverte era muy consciente de sus responsabilidades al respecto, pero tampoco podía dejarse llevar por todas esas otras *tradiciones inventadas*, pues su mundo y sus expectativas lo eran de otra tradición, la tradición de la novela según *Corazón tan blanco*.

Por eso marca distancias, y lo hace introduciendo un relato muy cercano a la crónica de guerra y la escritura periodística, un lenguaje y unos diálogos directos y frescos, para potenciar la vida de unos personajes que, atrapados en una ciudad y un momento histórico, se convierten en sus moradores literarios con el objeto único y último de entretener al lector mediante una narración histórica que otorga a la novela la verosimilitud literaria que necesita la aventura para captar la atención y resulte, así, todo lo creíble que un relato de corte policiaco –que lo es– y de cierto misterio puede tener. Por esta razón, las Cortes es sólo un telón de fondo, aunque un telón de cierta envergadura en el que junto al reportero de guerra también vamos a encontrar un último guiño ético a 1812, cuando Rogelio Tizón –el detective protagonista del relato–, desde su aguda y brusca mirada asiste “al resguardo del portal de la iglesia de San Antonio, entre la gente que se protege con hules y paraguas o se agrupa por centenares bajo los toldos y en los balcones”, a la ceremonia de presentación de la Constitución, con un pensamiento nada halagüeño sobre el futuro de España, pues “Después de todo –concluye con sorna el comisario–, también la prudencia y el miedo, y no sólo el contagio del entusiasmo patrio, hacen milagros constitucionales”.

Y todo ello se hace dentro de un juego hilvanado de varias tramas en torno a una serie de crueles asesinatos, cuya investigación por parte del perspicaz Rogelio Tizón constituye el hilo argumental principal, entre los bastidores de la invasión napoleónica, una intensa y amena ambientación basada en la vida cotidiana de una ciudad en guerra, y una galería de personajes que lejos del discurso épico al uso –el capitán francés Simón Desfosseux, la burguesa Lolita Palma, el salinero Felipe Mojarra Galeot, el marino Pepe Lobo y el taxidermista y afrancesado Gregorio Fumagal– conforman un variopinto universo narrativo muy en la línea de Pérez Reverte donde lo importante es la subsistencia en el día a día más allá de esa visión iconoclasta de la heroicidad popular de la que huye el novelista con un sentido crítico que logra captar las simpatías del lector.

Y es ahí, en ese friso de la vida de la bahía gaditana que a modo de tablero de ajedrez traza el novelista, donde reside la fuerza de la narración, en la que el interés de la materia histórica como conocimiento del pasado se ve sustituido por otro tipo de preferencias técnicas y argumentales que desplazan la atención del lector hacia una visión de la historia de la ciudad menos grandilocuente y más armónica en lo referente a lo que la novela posee de reportaje novelado sobre la vida diaria, independientemente de los grandes acontecimientos bélicos y políticos que se habían marcado en las tradiciones anteriores. Unos hechos sobre los que el

autor pasa como de largo para proyectar una representación de los mismos de bajo perfil, con un posicionamiento algo crítico o distante, posiblemente porque la historia que pretende contarnos el autor de *El maestro de esgrima* esté más cerca del retrato coral y el paisaje humano de una ciudad sometida a las tensiones de la guerra, a través de una crónica imaginativa vibrante, que juega con diferentes grados de verosimilitud literaria, de acuerdo también con las diferentes novelas –la policiaca, la histórica, la cinematográfica, la romántica, el folletín- que se entremezclan en el relato único del autor.

El Cádiz de las Cortes de Pérez Reverte poco tenía que ver con las otras *tradiciones inventadas*. Los personajes históricos, la dualidad de los afrancesados, la insurrección del pueblo llano, la política de las Cortes, la guerrilla o los hechos bélicos protagonizan ahora una nueva mirada y un nuevo momento del constitucionalismo de 1812. Un momento, ahora plegado sólo a las leyes internas de la novela, pero del que, no obstante, Reverte debe considerarse un testimonio muy revelador de una manera bien distinta de representar la historia en relación con la ficción. Una perspectiva que desenfoca los aspectos políticos o las luchas ideológicas para representar esencialmente el acierto narrativo de un tema que continúa concitando el interés de los lectores y que es capaz de adaptarse una vez más a los nuevos tiempos y las nuevas formas de la escritura.

Datos del autor

Alberto Romero Ferrer Premio Jóvenes Investigadores 1987, Premio Extraordinario de Licenciatura 1991, Premio Archivo Hispalense de Investigación Literaria 1995 y Premio de Investigación Universidad de Cádiz al mejor Grupo de Investigación 2010) es Profesor Titular de Literatura Española y Director del Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, donde es Secretario de su Departamento de Filología y Coordinador Académico de su Máster en Estudios Hispánicos. Pertenece a la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, la Sociedad Internacional de Hispanistas, el Instituto Feijoo de Estudios el Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo y la International Society for Eighteenth-Century Studies. Como profesor invitado ha impartido además cursos especializados y de doctorado en las Universidades de Salamanca, Valladolid, Alcalá de Henares, Sevilla, Málaga, La Laguna, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Universidad Internacional de Andalucía, y participado en varias reuniones en diferentes instituciones académicas: Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Español (Italia), Universität Regensburg, Universität des Saarlandes, King's College (University of London), Universidad de Alicante, Fondation Napoléon (París), UNED, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX (Santander), entre otros. También ha realizado varias estancias de investigación en el King's College de Londres. Sus investigaciones se han centrado en el estudio de la literatura, el teatro, la prensa y la publicística de los siglos XVIII, XIX y XX. De sus libros destacan: *El Género Chico. Introducción al*

estudio del teatro corto fin de siglo (1993), *Los hermanos Machado y el teatro* (1996), *Costumbrismo Andaluz* (1998), *Catálogo de Autores Dramáticos Andaluces del Siglo XIX* (2002), *Los estrenos teatrales de Manuel y Antonio Machado en la crítica de su tiempo* (2003), *Antología del género chico* (2005), *Las lágrimas de Melpómene. Quintana, Martínez de la Rosa y Marchena* (2007), *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814)* (2008), *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana* (2009). También ha preparado una edición crítica de los *Sainetes escogidos* de González del Castillo (2009), así como las *Leyendas españolas* de José Joaquín de Mora (2010). Sobre la Constitución de Cádiz, recientemente ha publicado dos libros: *La Constitución de 1812: imagen, cultura y memoria* (2011) y *Escribir 1812. Memoria histórica y Literatura* (2011).

Comunicaciones

Opinión pública y autoría. El recurso de la prensa periódica, o cómo devenir autor a mediados del siglo XIX en Sudamérica

Hernán Pas

Universidad Nacional de La Plata – IdHICS – CONICET

Resumen

Uno de los aspectos que caracterizaron al régimen liberal instaurado en España en 1810, y que proveyó un sustento ideológico fundamental a las elites criollas que encabezaron las guerras de Independencia en Hispanoamérica, fue la apelación al sistema de publicidad frente al secreto del régimen absolutista y, consecuentemente, a la figura de la “opinión pública” como novedosa instancia de legitimidad pública. En ese marco, la creciente publicación de impresos periódicos contribuyó a perfilar una nueva concepción del espacio público, reflejada en los modernos parámetros del Estado-nación. Concluido el ciclo de las guerras de Independencia, la figura de la “opinión pública” se expandió en Hispanoamérica e hizo visibles los proyectos literarios de las nuevas élites letradas, constituyendo un fenómeno peculiar en el lento proceso de institucionalización (y secularización) de la cultura letrada. Este trabajo se propone examinar el problema de la autoría literaria y sus vinculaciones con la nueva legitimidad pública a partir de una revisión teórica e historiográfica de las funciones de la prensa, el mercado y el campo letrado durante el siglo XIX en Sudamérica.

Palabras clave: Opinión pública - autoría - siglo XIX - Prensa periódica - Mercado

En 1845, desde las páginas de *El Progreso*, Sarmiento se jactaba de haber introducido en la prensa chilena la plataforma de los folletines extranjeros. El folletín, decía en un pasaje singularmente provocador –pues apuntaba, de modo implícito, a los redactores de *La Revista Católica*–, “se deslizaba cual oculto veneno, encapotado bajo el título indiferente de *variedades*, como los jesuitas se introducen en todos los países de donde han sido expulsados, bajo el nombre de padres del Sagrado Corazón” (1909, II: 320-321).¹

Medio siglo después, la indignación de Paul Groussac frente al fenómeno de los folletines resulta comparablemente elocuente. Aunque los diarios serios –escribía Groussac en el cambio de siglo– ya no aceptan esa “mercadería lupanaria”, el “lucro sórdido” que había instalado Emile Zola con *Nana* seguía ejerciendo una condenable corrosión a las normas del buen gusto, puesto que existían periódicos –como *Le Journal des Débats* de París o *La Nación* de Buenos Aires– aún dispuestos a dar espacio entre sus columnas, a cambio de ganar lectores e incrementar sus ventas, a esas narraciones de dudosa calidad y venal propósito. Con la afectada seriedad de un ferviente custodio de las buenas costumbres, propia del más cortésano de los críticos de cenáculo, el director de *La Biblioteca* no cejaba en su actitud admonitoria:

¹ El artículo en cuestión, “Nuestro pecado, los folletines”, apareció en *El Progreso* el 30 de agosto de 1845, poco antes de que Sarmiento dejara la redacción y partiera en viaje hacia Europa.

todos los diarios de Buenos Aires penetran en nuestros hogares; quedan en las mesas, pasan de mano en mano, de las más delicadas a las más venerables [...] tenemos el deber de calificar lo que, hace un mes, circula libremente en nuestras casas, como ‘triumfo periodístico’ de *La Nación*: es un manual completo de corrupción y significa un verdadero ultraje al pudor doméstico (1897: 315-316).

Por cierto, hay razones de orden contextual que ayudan a explicar esa deriva del inicial empeño ácrata de las élites criollas por ampliar el espectro de lectura hacia el “dogma de igualdad” denostado por el director de *La Biblioteca*. Pero, como sabemos, la tensión entre prensa y literatura no se reduce al subproducto del folletín, aunque en él se visibilicen, ciertamente, características de ordinario atribuidas a su plataforma y soporte material. Por el contrario, la conflictiva oposición entre prensa y literatura –que algunos autores, para el caso hispanoamericano, sitúan en el fin-de-siglo como evidencia de una nueva recomposición de las autoridades discursivas, este es el caso de Julio Ramos– es un fenómeno que debe leerse en estricta contemporaneidad con la emergencia de un nuevo sistema de publicidad promovido por el impreso periódico, que tanto en España como en Hispanoamérica se daría una vez puesta en crisis la antigua autoridad que ostentaba el privilegio, esto es, a partir de las famosas discusiones desencadenadas en las Cortes de Cádiz (1808-1814) y sus fundamentos liberales a favor de la libertad de imprenta.²

Hace ya varios años, la historiografía ha señalado la importancia del surgimiento de la prensa periódica en la articulación de la idea republicana moderna y, en particular, de la nueva figura de la “opinión pública” como novedosa instancia de legitimidad política. Concluidas las guerras de independencia, la figura de la “opinión pública” se expandió e hizo “visibles” –es decir, colocó en la escena pública– los proyectos literarios de las nuevas élites letradas, constituyendo un fenómeno peculiar en el lento proceso de institucionalización (y secularización) de la cultura literaria.³ En ese proceso, el periódico adquirió un doble valor –simbólico y material– que a lo largo de toda la centuria fue objeto de apreciaciones contradictorias por parte de los mismos protagonistas comprometidos con su desarrollo.

Aun un escritor agudamente consciente de los beneficios de la prensa como lo fue el propio Sarmiento esgrimía, cada tanto, argumentos tensionados por esa visión dicotómica.

² Me refiero al sistema de “patronato” y privilegio, según el cual la autoridad real era la única que dispensaba la legitimidad de cualquier publicación. Las Cortes de Cádiz, que comenzaron a sesionar en septiembre de 1810, promulgaron, como se sabe, la libertad de imprenta.

³ Este aspecto, la necesidad de una construcción (y discusión) pública de la literatura, aparece en uno de los cruces epistolares más rípidos entre Juan María Gutiérrez y Florencio Varela –vinculado con los discursos del Salón del 37 en Buenos Aires–. En su airada respuesta a las objeciones de Varela, Gutiérrez, en efecto, acusaba: “También está mal con que se imprima: no señor, se deben *gustar* las luces en la conversación, en la tertulia de malilla, en el café; pero para el pueblo nada” (Morales 1942: 22).

En el mismo periódico santiaguino, bajo un editorial dedicado a fomentar la “literatura nacional”, escribía:

Nuestra prensa se propone formar todos los años un aguinaldo nacional; y de las producciones literarias, que en el decurso del año hayamos publicado, haremos elegir por jueces inteligentes e imparciales, aquellas que merezcan los honores de la reimpresión. Así lograremos hacer fecundos, arrancándolos de las efímeras hojas del diario, aquellos gérmenes que más tarde producirán un árbol frondoso y cubierto de flores.⁴

Aquí, la prensa es el conducto efímero para las obras duraderas, la “literatura” o las “obras de ingenio” que merecen “reimpresión” y que serán extraídas de ese soporte provisorio para que ingresen en el circuito –todavía precario– de la producción literaria. No obstante, lo que la cita de Sarmiento presupone –la existencia de dos campos de valores diferenciados, la literatura y la prensa– tiene menos que ver con una realidad empírica de principios de la década de 1840 –la carencia de instituciones que codifiquen y administren esa diferencia– que con el cuestionamiento que impuso el impreso periódico a las depuradas versiones del modelo ilustrado de las Bellas Letras.

De modo que, si el aspecto material de la prensa fue tempranamente vindicado como instrumento de desarrollo cultural –tal la visión de Florencio Varela en 1828 desde las páginas de su periódico *El Tiempo*–, los “efectos” del discurso periodístico en el orden simbólico quedaron entrampados en la lógica contradictoria de visiones normativas. Para decirlo brevemente: la democratización que *de hecho* promovía la prensa entraba en tensión en Latinoamérica con lo que Ángel Rama llamó “función ideologizante” del letrado.

Ahora bien, lejos de ser esta una característica propia de una modernización divergente –como ha sido leído el mapa de las diferencias entre Europa y América Latina–, las tensiones y contradicciones que impuso el nuevo sistema de publicidad letrada forman parte del proceso que culminó, hacia principios del siglo XIX europeo, en el andamiaje legal y conceptual de la literatura moderna. Los estudios de la crítica anglosajona han demostrado que el incremento de la industria editorial hacia mediados del siglo XVIII se vio favorecido por el desarrollo de la prensa, las discusiones públicas y el sistema de piratería que expandió y reconfiguró el mercado editorial emergente.⁵ Dichos trabajos señalan que las disputas que derivaron en la concepción moderna del “autor” estuvieron moduladas tanto

⁴ *El Progreso*, N° 24, 7 diciembre de 1842, “Editorial. Literatura nacional” [Artículo original, no recopilado en *Obras* de Sarmiento].

⁵ Además del clásico estudio de Ian Watt sobre el surgimiento de la novela en Inglaterra, pueden consultarse los trabajos de Woodmansee (1984), Mark Rose (1988) y Anne Ferry (2002). Ver referencias bibliográficas al final.

por intereses económicos como por aspectos ideológicos relativos a la legitimidad pública de los escritores.⁶

Si el paso fundamental que rige la concepción moderna de la autoría estuvo dado por argumentos románticos como, por ejemplo, el de Wordsworth, que reivindicaba las características del “genio” –aquel escritor capaz de “introducir un nuevo elemento en el universo intelectual”⁷– a fin de asumir la propiedad exclusiva de su producción, otro tanto habría que decir de la incidencia de la prensa en la construcción de esa figura. La relación entre prensa, público lector –es decir, cierto recorte de lo que se dio en llamar “opinión pública”– y autoría literaria es patente en autores como Defoe, Richardson, Fielding o, más acá, Dickens, Dumas y Zola. Lo es también en conocidos casos españoles e hispanoamericanos, como Larra, Sarmiento, Blest Gana o Cambaceres. En esos casos, la prensa ofrecía el espacio para materializar una subjetividad literaria pautada por las nuevas demandas del público lector.

Pero quizás convenga revisar las modalidades en que esa relación, tanto en Europa como en América, se fue desarrollando en el periodo de formación lectora de los públicos modernos. Una mirada rápida sobre algunas de las intervenciones más conspicuas al respecto muestra que la mentada relación entre prensa y literatura estuvo regida por la confluencia de prácticas e ideologías en muchos casos encontradas. La valorización del rol del escritor en la sociedad, que desde tiempos monárquicos se ungió de una moralidad precisa, debió amoldarse a la paulatina profesionalización de los escritores que buscaban ganarse el sustento escribiendo para un público lector cada vez más acrecentado. Este aspecto surge, por ejemplo, en las controversias legales en la Inglaterra de mediados del siglo XVIII:

⁶ Hasta mediados del siglo XVIII, la publicación de poemas o escritos literarios estaba afectada por una estructura de sentimientos cortesana, que impedía por pruritos ideológicos la asunción pública de esa producción ociosa. De ahí el uso extendido de los anónimos y los seudónimos durante todo el periodo. A su vez, el cambio producido en el público lector a través de distintas obras –como las novelas de Richardson y de Rousseau– que relacionaban los intereses del público con el universo biográfico del escritor, llevó progresivamente a los editores a asumir una posición a favor de dar legitimidad –es decir publicidad– al nombre de autor.

⁷ En el prefacio reescrito para sus *Lyrical Ballads*, Wordsworth había escrito: “Of genius the only proof is, the act of doing well what is worthy to be done, and what was never done before: Of genius in the fine arts, the only infallible sign is the widening the sphere of human sensibility, for the delight, honor, and benefit of human nature. Genius is the introduction of a new element into the intellectual universe: or, if that be not allowed, it is the application of powers to objects on which they had not before been exercised, or the employment of them in such a manner as to produce effects hitherto unknown” (Wordsworth, *Essay, Supplementary to the Preface, Lyrical Ballads*). Citado por Woodmansee (1984: 429-430).

Glory is the Reward of Science, and those who deserve it, scorn all meaner Views: I speak not of the Scribblers for bread, which seize the Press with their wretched Productions; fourteen Years is too long a Privilege for their perishable Trash. It was not for Gain, that *Bacon, Newton, Milton, Locke*, instructed and delighted the World; it would be unworthy such Men to traffic with a dirty Bookseller for so much as a Sheet of Letter-press. When the Bookseller offered *Milton* Five Pounds for his *Paradise Lost*, he did not reject it, and commit his Poem to the Flames, nor did he accept the miserable Pittance as the Reward of his Labor; he knew that the real price of his Work was Immortality, and that Posterity would pay it.⁸

Fácilmente se percibe cómo en esa reacción ante la diversificación lectora está latente un argumento caro a la teoría romántica de la autoría: el genio no concibe por prebendas. Este aspecto contradictorio resulta fundamental, dado que nutre aquellas “teorizaciones” que secundaron la argumentación romántica de la autoría, como la anteriormente citada de Wordsworth o, por ejemplo, la que escribió Young en 1759 alrededor de la originalidad (*Conjectures on original Composition*), y que fue retomada por los alemanes antes que por los propios ingleses:

The man, who thus reverences himself, will soon find the world's reverence to follow his own. His works will stand distinguished; his the sole property of them; which property alone can confer the noble title of an author; that is, of one who (to speak accurately) thinks and composes; while other invaders of the press, how voluminous and learned soever, (with due respect be it spoken) only read and write (citado por Woodmansee 1984: 430).

En ambos casos –la discusión legal y la conjetura teórica– puede observarse una oposición a los productos de la prensa –y, por extensión, a los escritores avenidos a ella– basada en ideogemas de posturas contradictorias acerca de la escritura literaria. Oposición que recorrerá todo el siglo XIX con diferentes instancias de visibilidad y contemporización. Además del menos característico –por su reconocida visión pragmática, sus despreocupadas estrategias literarias– caso de Sarmiento, sobran los ejemplos locales de esa oposición: Echeverría, por ejemplo, probará la receptividad de su poesía –lo que es decir, de su autoría– publicando en la prensa de Buenos Aires sus primeros poemas o textos de forma anónima, al mismo tiempo que criticará las respuestas de opinión “crítica”

⁸ El pasaje corresponde a *The Cases of the Appellants and Respondents in the Case of Literary Property Before the House of Lords* (London, 1774), citado por Rose (1988: 54).

aparecidas en la misma prensa; José Mármol no dejará de señalar la precariedad temporal y formal de los productos de la prensa mientras, al mismo tiempo, dará a conocer su texto más recordado, la novela *Amalia*, en entregas en su periódico *La Semana* de Montevideo. Alberto Blest Gana, el novelista chileno más tempranamente renombrado de Hispanoamérica, comenzará publicando sus artículos y novelas con seudónimos o sólo con la firma de sus iniciales (A. B. G.), evidente estrategia de construcción autoral parejamente atravesada por una escritura dedicada a captar las nuevas demandas lectoras, palmarias y canalizadas en la creciente prensa “cultural”. Aun para el caso hispanoamericano, entonces, devenir *autor* no sólo fue pasar por la prensa sino también diferenciarse de –y hasta oponerse a– ella mediante las peculiaridades de la escritura, que no siempre –o mejor dicho, casi nunca– distaban demasiado de los discursos virtualmente modulados por la prensa.

Bibliografía

- Ferry, Anne (2002). “‘Anonymity’: The Literary History of a Word Author(s)”. *New Literary History* 33/2: 193-214.
- Groussac, Paul (1897). “La educación por el folletín”. *La Biblioteca* VI: 312-324.
- Morales, Ernesto (ed.) (1942). *Epistolario de Juan María Gutiérrez*. Buenos Aires: Instituto Cultural Joaquín V. González.
- Rose, Mark (1988). “The Author as Proprietor: *Donaldson v. Becket* and the Genealogy of Modern Authorship”. *Representations* 23: 51-85.
- Sarmiento, D.F. (1909 [1845]). “Nuestro pecado, los folletines”. *Obras*. Paris: Belin Hermanos Editores, 320-325.
- Woodmansee, Martha (1984). “The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the ‘Author’”. *Eighteenth-Century Studies* 17/4: 425-448.

Datos del autor

Hernán Pas es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata con la tesis *Literatura, prensa periódica y público lector en los procesos de nacionalización de la cultura en Argentina y en Chile [1828-1863]*, donde ejerce como docente en la Cátedra de Literatura Argentina I. Es investigador de CONICET.

Comunicaciones

Los principios hispanoamericanos: la crítica de José Enrique Rodó y la literatura peninsular

Florencia Bonfiglio
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Esta ponencia aborda el programa literario del joven uruguayo José Enrique Rodó delineado en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897) y sus opúsculos de “La Vida Nueva”, el cual evidencia dos preocupaciones básicas de su tarea como crítico: la rectificación del Modernismo y la definición de un ‘Americanismo literario’. Ambas tienden no sólo a establecer los principios de una literatura hispanoamericana sino también a estrechar los lazos con la intelectualidad española, donde el crítico busca claramente reconocimiento y legitimación. Nos concentramos en el diálogo establecido por Rodó con algunos escritores peninsulares (el cual se profundiza en su correspondencia) donde Rodó se construye como un crítico conciliador, pero ante todo como un *crítico fuerte* que no se deja ahogar por los juicios autorizados. Mientras la tendencia general de los peninsulares era defender el hispanismo, y la de muchos hispanoamericanos el americanismo entendido como criollismo, Rodó, en la senda de Darío y contra las prevenciones respecto de las ‘galomanías’ modernistas, autoriza la literatura latinoamericana en un cosmopolitismo crítico y selectivo como índice de modernidad y descolonización respecto de la literatura peninsular.

Palabras clave: Rodó - *Revista Nacional* - Modernismo - Americanismo - literatura peninsular

Como es frecuente en estos debates generacionales, los jóvenes asumieron la acusación como bandera y se jactaron de su tarea imitativa.

Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del Modernismo*.

La autorización del Modernismo en la asimilación creativa de fuentes y modelos no solo implicó la asunción de una actitud moderna, basada en relaciones no jerárquicas con la tradición, como se desprende de la afirmación de Rama en el epígrafe. La actitud “selectiva” que, por ejemplo, Justo Sierra subrayaba en la tarea imitativa de los jóvenes, superadora del servilismo de los mayores,¹ tenía que ver con una mayor emancipación cultural respecto de las herencias coloniales que pervivían en el fin de siglo. En tanto literaturas surgidas en condiciones de dependencia, se trataba, pues, de la necesidad de validar la apropiación de modelos *externos*, de defender un cosmopolitismo crítico como índice de descolonización respecto de las literaturas madres. De hecho, en los programas de las revistas literarias que por entonces declaraban sus intenciones independendistas, la relación con los “mayores”

¹ Me refiero a los siguientes postulados de Sierra, enunciados en su prólogo a las *Obras póstumas* de Manuel Gutiérrez Nájera (1896): “sí, ha habido evolución y para ello la asimilación ha sido necesaria; imitar, sin escoger, casi sin conocer, primero; imitar escogiendo, reproducir el modelo, después, esto es lo que llama asimilarse un elemento literario o artístico, esto hemos hecho.” (cit. en Rama, 1985: 47).

solía ser respetuosa: Darío y Jaimes Freyre afirmaban, por ejemplo, que la *Revista de América* (1894) habría de “mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los maestros” (cit. en Barcia, 1968: 48). En este sentido, el programa del joven montevideano José Enrique Rodó como fundador, junto con Víctor Pérez Petit y los hermanos Martínez Vigil, y principal redactor de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (marzo 1895-noviembre 1897), se religaba con el “modernismo” conciliador de Darío, auspiciando una mayor confluencia con la intelectualidad española en su recepción de la literatura peninsular. Los artículos de Rodó para la revista evidencian dos preocupaciones básicas: los alcances del Modernismo y la definición de un ‘Americanismo’ desde el cual ejercer la asimilación de la literatura extranjera. Ya en su escrito del número inicial dedicado al español Federico Balart (“Dolores”) en marzo de 1895, asienta el uruguayo sus *principios*: el auspicio de nuevos poetas a la vez que la distancia con cierta poesía “modernísima” que “abandona la estimación de la idea y el sentimiento ‘a los burgueses’”, y la necesaria adaptación de lo foráneo a la tradición local, pues,

cuando las influencias de una revolución literaria atraviesan las fronteras del pueblo donde esa revolución ha tenido origen y se insinúan en la vida intelectual de otro pueblo, el movimiento a que en este último dan lugar evoca casi siempre, en los anales de la literatura propia, el precedente con que mejor pueda la nueva tendencia vincularse para imprimir en ella, en cuanto sea posible, el sello nacional. (Rodó, 1957: 740).

Era así, para Rodó, como el parnasianismo francés que inspiraba “las novedades métricas de [Salvador] Rueda, como en América las de Darío”, podían en España adquirir un sabor propio, relacionándose con elementos de la poesía de Góngora. La obra de Balart era loable porque era ajena, empero, al moderno culto excesivo de la forma, aunque su carácter no fuera del gusto de Rodó, quien afirmaba su inclinación por “la poesía que es acción”, una poesía imbuida ya, sin embargo, de la “nueva e inesperada tendencia de reacción espiritual o idealista” que valoraba en la última novela de Galdós o en la crítica de Leopoldo Alas. (Cfr. Rodó, 1957: 743).

En sus siguientes artículos de 1895, Rodó señalaba el rumbo a seguir y hallaba su precursor: Juan María Gutiérrez era el primer crítico literario hispanoamericano y quien encarnaba el ideal conciliatorio de la labor americanista: la veneración por el legado de los mayores y la libertad de criterio. Era la flexibilidad del argentino, testimoniada en su tarea de rescate de páginas desconocidas o desdeñadas de la historia colonial, la que explicaba su valoración de “todo aquello que significase un rasgo de espontaneidad o atrevimiento de la inteligencia americana” (Rodó, 1957: 748). La fórmula de *inteligencia americana* implicaba

ya el amplio concepto de Rodó de “El americanismo literario”, definido bajo ese título, en su primer artículo (de una serie de tres) en julio de 1895. El uruguayo comenzaba por distanciar su concepción de la “limitada acepción” del americanismo como reducción “a las inspiraciones derivadas del aspecto del suelo, las formas originales de la vida en los campos (...), y las leyendas del pasado...” que podía conducir a los extremos del “regionalismo infecundo y receloso que sólo da de sí una originalidad obtenida al precio de incomunicaciones e intolerancias”. Como agregaba:

no es tanto la forzada limitación a ciertos temas y géneros, como la presencia de un espíritu autónomo, de una cultura definida, y el poder de asimilación que convierte en propia sustancia cuanto la mente adquiere, la base que puede reputarse más firme de la verdadera originalidad literaria. (Rodó, 1957: 768).

Rodó entendía que la obra de Gutiérrez, imbuída de la idea romántica de la nacionalización de las literaturas, era iniciadora de un espíritu americanista, el cual observaba en la Generación del 37 en su conjunto. Tampoco, sin embargo, hallaba en aquella generación mucho más que comienzos: “En su manifestación literaria, la idea de la emancipación se confundía, (...) con la idea y los ejemplos del romanticismo”. Rodó postulaba una consigna básica que no había sido de hecho vehiculizada por los argentinos:

Una cultura naciente sólo puede vigorizarse a condición de franquear la atmósfera que la circunda a los “cuatro vientos del espíritu”. La manifestación de independencia que puede reclamársele es el criterio propio que discierna, de lo que conviene adquirir en el modelo, lo que hay de falso e inoportuno en la imitación. (1957: 768).

La cuestión, contemporáneamente en debate a raíz del supuesto *galicismo mental* de Darío y el exceso de afrancesamiento de sus seguidores, resultaba una preocupación modernista. Mientras los hispanoamericanos en sus crecientes ciudades atendían a todo lo novedoso que procedía de ultrapuertos, los españoles, todavía garantes de una verdadera consagración, eran reacios a aceptar los beneficios del cosmopolitismo moderno. Aún varios años después (en 1902), en un artículo sobre “Ibsen”, Jacinto Benavente se preguntaba por qué se iba a buscar:

en literaturas extrañas y casi desconocidas, como la noruega y la rusa, no sé decir si una literatura joven y vigorosa que fecunde la nuestra envejecida, si

estudio interesante de pueblos y literaturas, casi ignorados, o capricho de extravagancias y novelorías. (...) hoy por hoy, juzgo que, sólo de ocasión y por antojo de estómago estragado, figuran en la cocina literaria europea el caviar noruego y la ensalada rusa... (cit. en Gullón, 1980: 486-487).

Son más conocidas las prevenciones de Unamuno y Valera respecto de las galomanías darianas² y en defensa de lo hispano. Pero lo que interesa destacar es que estas apreciaciones entrañaban formas de autorización de la 'inteligencia americana', si no colonialistas, por lo menos deudoras del nacionalismo romántico. Unamuno, en su artículo "Sobre la literatura hispanoamericana" con el cual comenzaba su colaboración con *La Nación* en mayo de 1899, aconsejaba a los hispanoamericanos cultivar los "temas de su huerto", y pedía que le hablasen del gaucho, del estanciero, del colono, "de las luchas civiles, de la eflorescencia industrial, de todo, en fin, lo que constituye la vida americana, y no de delicuescencias traducidas del francés..." (1961: 77). En su crítica de *Los raros*, como sabemos, el francés Paul Groussac había ironizado sobre la ingenuidad de Darío en creer que alcanzaría originalidad a través de la copia de "rapsodias parisienses",³ a lo que Darío había respondido con su famosa retorsión: "Qui pourrais-je imiter pour être original? (...) Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original" (Darío, 1938: 121). Rodó, por su parte, intentaba conciliar posturas en un "americanismo" entendido como asimilación crítica de las modernas corrientes, sustentada en la propia tradición hispanoamericana.⁴ Así, por un lado, el crítico celebraba todo lo que proveniente de España pudiera coadyuvar a su ideal americanista, por ejemplo, en su artículo "Menéndez Pelayo y nuestros poetas" (febrero de 1896), el último tomo de la *Antología* de líricos americanos realizada por el español. Rodó agradecía –también a la Academia Española que auspiciaba la publicación– la "empresa literaria de positiva significación para el afianzamiento de la amistad de nuestros pueblos con la metrópoli, que puede aspirar todavía a recuperar gran parte del influjo perdido, por

² En la segunda carta que Valera dirige a Darío (*La Nación*, 22 de febrero de 1897) acusando recibo de *Los Raros*, el español repetía lo ya afirmado respecto de *Azul...*: "Soy yo grande admirador de la literatura francesa, pero disto infinito de la idolatría galómana que en Ud. noto." (cit. en Barcia, 1968: 43).

³ Decía Groussac: "El arte americano será original –o no será. ¿Piensa el señor Darío que su literatura alcanzará dicha virtud con ser el eco servil de rapsodias parisienses, y tomar por divisa la pregunta ingenua de un personaje de Coppée: *Qui pourrais-je imiter pour être original?*" (Groussac, 1896: 478).

⁴ Rodó encontraba tal espíritu conciliador en el americanismo de su admirado Gutiérrez, quien había conjugado la novedad del romanticismo de Echeverría con el amor "por lo antiguos modelos literarios" (los de las postreras influencias del clasicismo y el culto de la forma de Florencio Varela) (Cfr. 1957: 746).

errores y pecados comunes, en la dirección de su pensamiento y en la educación de su espíritu.” (1957: 809). Por otro lado, sin embargo, llevaba el agua de los influjos hispanos para su propio molino de vientos renovadores, afirmando que

El intercambio de ideas y de ingenio; las corrientes mensajeras de la actividad de la vida intelectual; el amor revelado en la consideración de las cosas de los unos por las mentes selectas de los otros, son vínculos más fuertes, más seguros, que los que pueden originarse de la organización oficial y artificiosa de las instituciones que velen en cada zona de la vasta unidad castellana, a modo de vestales, por la integridad, o la inmovilidad, de la lengua. (Rodó, 1957: 810).

Rodó señalaba la importancia de la comunicación hispano-americana del modo en que era auspiciada por Menéndez Pelayo, Castelar y Valera, mientras por entonces enviaba su producción a escritores como Rafael Altamira y Leopoldo Alas, a quien había dedicado un estudio en la *Revista Nacional*: “La crítica de ‘Clarín’” (abril y mayo de 1895). Allí insistía en la “*ansiedad de cosas nuevas* que flota, como presagio de una renovación tal vez cercana” (1957: 758), anticipando el tema de “El que vendrá”, su opúsculo de junio de 1896 que integraría la primera parte de su serie “La Vida Nueva”. En 1897, la *Revista* publicaba a su vez la carta elogiosa de Altamira en respuesta a su recepción del opúsculo de Rodó, donde el español expresaba su deseo de estrechar los “relaciones literarias entre los hispanoamericanos y los españoles”. Para ello, como decía, había estado utilizando el diario madrileño *La Justicia*, el *Boletín* de la Institución Libre de Enseñanza y su propia *Revista Crítica*, donde en 1900 aparecería su ensayo celebratorio de *Ariel* (el tercer opúsculo de “La Vida Nueva”), un gesto que, a su vez, Rodó oportunamente agradecería escribiéndole: “usted no puede imaginarse lo valiosa y eficaz que es cualquier palabra de adhesión que venga de quien, como usted, tiene merecidamente conquistado un alto prestigio en nuestro mundo intelectual.” (1957: 1288). Porque era autorización y reconocimiento lo que el uruguayo buscaba en sus correspondencias con los españoles, y el fortalecimiento de redes intelectuales que hicieran viable la actividad del escritor hispanoamericano. Rodó, en efecto, nunca dejaría de enfatizar su hispanofilia: los vínculos con España resultaban esenciales en pueblos que, como escribiría a Unamuno en 1901, eran “escenario muy pequeño (para empresas de orden intelectual)” (1957: 1310).⁵ A Leopoldo Alas, luego de recibir una

⁵ También en marzo de 1904, Rodó se lamentaba en carta a Unamuno de las condiciones “desesperantes” de su ambiente, especialmente “para los que tenemos aficiones intelectuales y tendencias a una vida de pensamiento y cultura”. Allí mencionaba Rodó su proyecto de publicar lo que sería *Motivos de Proteo* en Madrid o Barcelona, y de “oxigenar el alma” con una larga estadía en Europa, un deseo que, por dificultades económicas, solo pudo concretar cuando la revista porteña *Caras y Caretas* lo envió como corresponsal extranjero. (Fue durante ese viaje, en 1917, que Rodó

respuesta generosa respecto de “El que vendrá”, le había enviado una segunda carta con otros ensayos, para los cuales pedía benevolencia desde una posición discipular, mientras expresaba sus motivaciones para profundizar los contactos:⁶

En el ambiente ingrato para todas las manifestaciones desinteresadas de la labor intelectual, de estas democracias inquietas y mercantilizadas, una palabra de aliento que venga de quienes significan y valen lo que Ud. decide a menudo la constancia de una vocación combatida por la ausencia de estímulos y esperanzas. (Rodó, 1957: 1261).

A su vez, Alas publicaba un artículo en *La Saeta*, de Barcelona, en febrero de 1897, donde promocionaba la obra crítica de Rodó en estos términos:

no está vinculado con ninguna de esas pestes pegajosas que tantos y tantos escritores jóvenes americanos llevan de París a su tierra. El Sr. Rodó reconoce que el jugo de las letras hispanoamericanas debe tomarse de la tradición española (...) Críticos como el Sr. Rodó pueden hacer mucho en América, por la sincera unión moral e intelectual de España y las repúblicas hispanoamericanas; unión que podría preparar lazos políticos y económicos futuros... (cit. en Rodó, 1957: 737).

Como se ve, la unión auspiciada por los españoles no excluía un intento de “reconquista” (el cual, en el caso de Altamira, uno de los mayores impulsores de la religación con Hispanoamérica, era bastante explícito).⁷ Pero la razón por la cual la *Revista Nacional*

murió en un hotel de Palermo).

⁶ Rodó se aplicó desde un principio a una verdadera política de religación cultural y de autopromoción de sus escritos. Como señala Rodríguez Monegal en el Prólogo a su Correspondencia (en *Obras Completas*), el uruguayo enviaba sus textos a los principales escritores de España y América. La importancia que otorgaba a la correspondencia puede calibrarse observando los registros que confeccionaba: para correspondencia enviada y recibida, para impresos, etc. (Registraba incluso las dedicatorias y conservaba copia de las cartas enviadas). Rodríguez Monegal ordena la correspondencia en tres series, insertas en un estudio de las relaciones personales y literarias con sus correspondientes, que aparecen agrupados por generaciones y de acuerdo con tres etapas: la de sus inicios (hasta 1900), “la de su fama y proselitismo americanista intenso” (1900-1910), “la de su creciente indiferencia” (hasta su muerte). En el primer grupo se incluyen las comunicaciones con los escritores ya establecidos (como Alas), y Rodríguez Monegal señala que la actitud de Rodó es, “frente a casi todos, la de discípulo a maestro”, la de una “justificable sumisión” (1957: 1259). Desde nuestro punto de vista, el respeto (a veces extremo) por la opinión de los españoles puede observarse también en algunas correspondencias con “coetáneos” como Unamuno.

⁷ Ese objetivo de “reconquista” sería oportunamente criticado por el cubano Fernando Ortiz en *La reconquista de América. Reflexiones sobre el panhispanismo* en 1911. Para mayores detalles sobre las relaciones hispano-americanas impulsadas por Altamira remito a la selección de sus escritos realizada por Eva María Valero Juan: *Rafael Altamira y la “reconquista espiritual” de América* (2003).

reproducía luego el artículo de Alas no era sino la búsqueda de legitimación del propio Rodó.⁸ Alas, sin embargo, efectuaba un *misreading* del uruguayo al afiliarlo solo con la tradición española. Como respuesta, Rodó aclararía su posición, que tendía a la religación con España mientras auspiciaba las nuevas corrientes que debían ser, en efecto, más cuidadosamente asimiladas. Perfilaba allí Rodó su concepto de modernismo, el cual desde sus inicios intentaba conciliar el “didacticismo” de los poetas con la independencia del arte o “la libertad, que Heine proclamó *irresponsable*, de su genio y de su inspiración” (1957: 800-801). Decía Rodó:

los que vemos en la inquietud contemporánea, en la actual renovación de las ideas y los espíritus algo más, mucho más, que ese prurito enteramente pueril de retorcer la frase y de jugar con las palabras a que parece querer limitarse gran parte de nuestro decadentismo americano, tenemos interés en difundir un concepto completamente distinto del modernismo como manifestación de anhelos, necesidades y oportunidades de nuestro tiempo, muy superiores a la diversión candorosa de los que se satisfacen con los logogrifos del decadentismo *gongórico* y las ingenuidades del decadentismo *azul*. (1957: 1261-1262).

Alas, sin embargo, se muestra en su respuesta de agosto de 1897 como un árbitro difícil de convencer: “recibí hace unos meses unos cuantos números [de la *Revista*] que ya no me parecieron tan bien, pues vi con dolor en ellos demasiado *azul*, y excesiva intervención de esos señoritos que Ud. llama, con gracioso eufemismo, candorosos...” (cit. en Rodó, 1957: 1262). Simultáneamente Rodó publicaba “Un Poeta de Caracas”, un artículo sobre el venezolano Andrés Mata, quien, como Rodó, se distanciaba del candoroso *azul*. Rodó cuestionaba allí la “ausencia de contenido *humano*” del Modernismo, pero expresaba ya su admiración por Darío, a quien le permitía “emanciparse de la obligación humana de la lucha, refugiarse en el Oriente o en Grecia, *madrigalizar* con los abates galantes”; Darío, como el verdadero poeta según Heine, tenía para Rodó “el atributo regio de la irresponsabilidad”, sobre los imitadores debía caer el castigo. (1957: 847).

Cuando Rodó le contesta a Alas en septiembre, no claudica en sus posturas cada vez más consolidadas: primero, agradece las palabras del español sobre la *Revista*,

⁸ De hecho, tres años más tarde el ensayo de Alas sobre *Ariel*, publicado en *El Imparcial* de Madrid en 1900, e incorporado como prólogo a la segunda edición de *Ariel* del mismo año, sería crucial para su consagración definitiva. Hasta entonces, sólo se habían vendido 60 ejemplares del opúsculo (Cfr. Petit Muñoz, 1967: 87), el cual se convirtió, como se sabe, en uno de los éxitos del período. Valga apuntar que para ello no bastaron los envíos personales de Rodó, sino que el uruguayo tuvo que recurrir, como tantos otros, a las grandes editoriales europeas, dotadas de redes de distribución euroamericanas: en su caso, desde 1908, el sello valenciano de Sempere (Real de Azúa, 1976: XX). Esto explica también la voluntad de los hispanoamericanos de reforzar los lazos con la Península, estratégicos para facilitar su inserción en España.

afirmando que los redactores tienen “muy en cuenta sus indicaciones” y mostrándose satisfecho de “haber contribuido un poco a dar a conocer las aspiraciones y las tendencias de la nueva generación americana y haber llevado su grano de arena a la grande obra de la unidad y fraternidad de los pueblos de habla española”. Luego, insiste en el ‘modernismo’ como búsqueda de renovación.⁹ Rodó, quien enviaba junto con la carta su propia producción modernista, el primer opúsculo de “La Vida Nueva” (1897), explicitaba su deseo de “*encauzar* al modernismo americano dentro de tendencias ajenas a las perversas del decadentismo *azul...* o *candoroso* según Ud. y yo hemos convenido en llamarle, valiéndonos, como Ud. dice, de un eufemismo.” (1957: 1262). Rodó se construía como un crítico integrador, pero ante todo como un *crítico fuerte* que no se dejaba ahogar por los juicios autorizados. En efecto, el “Lema” de “La Vida Nueva” era, una vez más, el de franquear los horizontes del pensamiento *a los cuatro vientos del espíritu* y aspirar a “la ciudadanía de la *ciudad ideal*” imaginada por Goethe y Schiller, que no era sino la ‘patria’ del Arte de los simbolistas y decadentistas también soñada por Darío, y a la que se llegaba, según Rodó, “por la armonía de todos los entusiasmos y la reconciliación de todas las inteligencias.” (1957: 145-146). El primer opúsculo de “La Vida Nueva” integrado por “El que vendrá” y “La novela nueva” (dos ensayos publicados el año anterior en la *Revista*) acusaba los tres rasgos con que Federico de Onís caracterizara al Modernismo: el subjetivismo, el afán de libertad, la voluntad de innovación (Cfr. Rama, 1985: 27), pero sobre todo el cosmopolitismo compartido con Darío y reflejado en una actitud nueva respecto de los intercambios literarios. El año anterior, en “Los colores del estandarte”, Darío había respondido a las acusaciones de Groussac destacando que el mérito mayor de los llamados “decadentes” era impulsar (traduciendo, comentando, editando) el intercambio intelectual moderno, el internacionalismo de las ideas.¹⁰ Rodó, luego de mostrarse al tanto de las últimas rebeliones europeas e imbuído del espiritualismo finisecular en “El que vendrá”, aprovechaba en “La novela nueva” la polémica que Carlos Reyles mantenía con Valera a raíz de su programa novelístico en *Academias* (1896), para declarar su apoyo a las nuevos tanteos de “las grandes literaturas del mundo”. Rodó reafirmaba su condena de la “originalidad obtenida al precio de la incomunicación y la ignorancia candorosa” (“las fronteras del mapa no son las de la geografía del espíritu, (...) la patria intelectual no es el terruño”) (1957: 152) y se autorizaba, como Darío, en la asimilación sincrética: “las

⁹ Como señala Arturo Ardao, en el contexto general del rechazo al racionalismo cientificista que se difundía desde Europa, la primera manifestación uruguaya de la renovación fue la *Revista Nacional*, la cual dio a conocer a los nuevos representantes de la reacción espiritualista: Verlaine, Mallarmé, Ibsen, Nietzsche, Tolstoy, D’Annunzio. Era precisamente en los artículos de Rodó, el “más joven y lúcido de los redactores” donde la inquietud filosófica de los nuevos asomaba “como naciente rebelión contra el positivismo” (1950: 259).

¹⁰ Los ‘decadentes’ eran los difusores de “grandes almas geniales: Ibsen, Nietzsche, Max Stirner, y sobre todo el soberano Wagner y el prodigioso Poe”; entre ellos, como decía Darío, “anónimos o desconocidos, han traducido y comentado, editado y propagado.” (1938 [1896]: 122).

sucesivas transformaciones literarias no se desmienten: se esclarecen, se amplían; no se destruyen ni anulan: se completan (...). Son sobrepuestos tramos de donde ve dilatarse rítmicamente el horizonte quien lo sube.” (Rodó, 1957: 154).

Para el uruguayo, el estancamiento de la literatura española era visible en la lírica y no, como creía Reyles, en la novela, la cual ya adoptaba “rumbos nuevos”. La latinoamericana, por el contrario, revelaba lo que Rodó había definido como un “americanismo estrecho”. Éste –por la época el ideal del criollismo–, debía ser superado. Antes que el “hijo fiel de nuestra América”, dice Rodó, “está en nosotros el ciudadano de la cultura universal (...) el discípulo de Renan o de Spencer, el espectador de Ibsen, el lector de Huymans y Bourget”, en cuya naturaleza “vibra más el eco de los gritos lejanos (...) que el cántico de originalidad salvaje de la tierra”. En ese listado de maestros, los españoles brillaban por su ausencia. Rodó respondía implícitamente a quienes aconsejaban el jugo de la tradición hispana, y aclaraba que todo propósito de autonomía literaria debía “reconocer la necesidad de vinculación fundamental (...) con el de los pueblos a quienes pertenece el derecho de la iniciación y de la dirección, por la fuerza y la originalidad del pensamiento”. Un principio sin duda sólo concebible en literaturas colonizadas, pero que en el momento del Modernismo era un *comienzo* de descolonización. Rodó acordaba con la idea de que tanto América, como su literatura, eran ‘jóvenes’, pero condenaba a esos “guardas” que, atribuyendo a la juventud un “candor primitivo”, la apartaban de lo que consideraban como malas influencias de la literatura extranjera. Seguramente atraído por *Los raros* de Darío, Rodó definía lo que esperaba de la literatura latinoamericana: “más que cosas sencillas, cosas raras. (...) Generaciones complejas por la composición de una idealidad indefinible, por la intensidad de la vida intelectual, darán de sí naturalmente un arte complejo.” (1957: 158).

Ese arte complejo lo encontraría en *Prosas profanas* de Darío, a quien Rodó dedica “Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra”, su segundo opúsculo de *La Vida Nueva* en 1899 y donde, más allá de su tan debatida afirmación “*No es el poeta de América*”,¹¹ Rodó no solo consagraba definitivamente al poeta sino que consolidaba el

¹¹ La frase fue generalmente interpretada como un pedido romántico de color local, pero en verdad lo que Rodó denominaba el “antiamericanismo involuntario” de Darío seguía de cerca los postulados cosmopolitas y emancipatorios del nicaragüense. Ángel Rama, al abordar el problema del americanismo de Darío, ofrece en *Las máscaras democráticas del modernismo* una lectura ciertamente desacertada del opúsculo y sostiene que Rodó, con sus “matrices mentales románticas”, aplicó criterios deterministas, desatendiendo las diferencias que éste establecía con los juicios estrechos del nacionalismo romántico o del criollismo. Darío, en las “Palabras Liminares” de *Prosas Profanas* ya había afirmado que, aún si hubiera en él alguna gota de sangre africana o indígena, no valía la pena su rastreo, pues los lectores sólo verían en sus *Prosas* “princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles” (1985: 180); en su opúsculo, pues, Rodó afirmaba que no valía la pena atender siquiera a “cierta impresión de americanismo en los accesorios” y descartaba de plano los análisis deterministas: “renuncio a tan aventurados motivos de investigación, y me limito a reiterar mi creencia de que, ni para el mismo Taine, ni para Buckle, sería un hallazgo feliz el de tal personalidad en ambiente semejante.” (Rodó, 1957: 165).

Modernismo como un movimiento hispanoamericano de importancia, en sintonía con los nuevos tiempos. En uno de los pasajes más citados, declaraba:

Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas. Y no hay duda de que la obra de Rubén Darío responde, como una de tantas manifestaciones, a ese sentido superior; es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo; aunque no lo sea –porque no tiene intensidad para ser nada serio– la obra frívola y fugaz de los que le imitan, el vano producir de la mayor parte de la juventud que hoy juega infantilmente en América al juego literario de los colores. (Rodó, 1957: 155).

Para Rodó, la poesía involuntariamente “antiamericana” de Darío era un hallazgo feliz: “no habíamos tenido en América –dice Rodó– un gran poeta exquisito”.¹² El nuevo haber ubicaba a Hispanoamérica en un puesto de avanzada, pues era fruto difícil de hallar “dentro de la moderna literatura española, el de la exquisitez literaria; entendiendo por tal la selección y la delicadeza que se obtienen a favor de un procedimiento refinado y consciente; no lo ‘delicado’ sentimental e instintivo de las *Rimas*.” (Rodó, 1957: 166). Fascinado con la obra de Darío, Rodó parecía incluso olvidar su anterior defensa de una “poesía de acción” y afirmaba que “poesía que lucha no puede ser poesía que cincela” (1957: 166). Pero era respecto de sus asimilaciones cosmopolitas donde Rodó más concordaba con Darío. El crítico no creía en la “pureza de la imitación auténtica, esencial”, sino en mera la voluntad de identificación y asumía, como Darío, el universalismo que según Rama acarrearía la tarea exegética del Modernismo sobre los ‘textos’ occidentales –esos dioramas que proveía la historia universal (difundida por la historiografía burguesa europea). Elogiaba, por ejemplo, entre sus “peregrinaciones” imaginarias, y entre la cantidad de helenismos modernos no menos maravillosos que el supuesto ‘original’ griego, el “clasicismo modernista’ de Rubén” (1957: 179).

¹² Rodó afirmaba que era *involuntariamente* antiamericana como resultado de su *voluntario* amaneramiento, de un “amaneramiento *voulu* de selección y de medida” que subyugaba todo sentimiento e interés por el entorno (1957: 174). El “*antiamericanismo*” iba más allá de “la elección de sus asuntos”, tenía que ver con la actitud (legítima, según Rodó) de rechazo de la realidad ‘positiva’: “Ciertamente: la Belleza soñada es, de todas las cosas del mundo, la que mejor justifica los individualismos huraños y rebeldes.” (Rodó, 1957: 169).

Aunque Rodó cuestionaba el *empequeñecimiento* de esta poesía en el contenido humano (su “disconveniencia” con la *prosa del mundo*¹³) se afiliaba resueltamente con Darío (“su pensamiento –dice– está mucho más fielmente en mí que en casi todos los que le invocan” (1957: 187)). Le pedía, además, que asumiera su liderazgo en la Península, a donde viajaba poco después del “Desastre”. La fortaleza de Darío podía fructificar en mayores solidaridades, y puesto que España sufría el letargo de sus generaciones, era necesario que el nicaragüense hablase “a la juventud, a aquella juventud incierta y aterida, cuya primavera no da flores tras el invierno de los maestros que se van...” (Rodó, 1957: 187). En el contexto pos-98, no sólo el viaje de Darío, sino la misma crítica de Rodó que contribuía a su prestigio (y al del propio crítico), acentuaba la hispanofilia tanto como difundía la “inteligencia americana”. Fue, en efecto, a partir del envío que Darío hizo a Unamuno del opúsculo sobre *Prosas profanas* que Rodó y el escritor vasco comenzaron sus intercambios epistolares. En la carta con que Darío acompañaba el texto, asentaba un aspecto esencial de su poesía que contradecía las opiniones de Unamuno y que Rodó había desentrañado, relacionándolo con su ‘antiamericanismo’. Decía Darío: “no me creo escritor ‘americano’. Esto lo he demostrado en cierto artículo que me ví forzado a escribir cuando Groussac me honró con una crítica. Mejor que yo ha desarrollado el asunto el señor Rodó, profesor de la Universidad de Montevideo. Le envío su trabajo. Mucho menos soy castellano.” (cit. en Unamuno, 1961: 534).¹⁴

La autorización de la literatura latinoamericana en el cosmopolitismo era ciertamente una propuesta de los modernistas, entendida como vía para alcanzar autonomía respecto de España. Rodó, con su espíritu más conciliador, y sin duda más respetuoso que Darío de la tradición hispana,¹⁵ explicitaría en 1900, a través de Próspero en *Ariel*, su programa:

¹³ Rodó notaba cierta *disconveniencia* porque resaltaba “sobre el fondo, (...) de nuestra americana Cosmópolis, toda hecha de prosa. (...) polvo de oro parisiense sobre el neoyorkismo porteño” (1957: 175). La crítica resultaba, en verdad, la versión latinoamericana de la crítica francesa al Artepurismo. Rodó afirmaba que el “sibaritismo de corazón” de Darío “haría rugir a Edmundo Schéerer, cuyas invectivas para Gautier acabo de dejar de las manos...”. Y también: “No será nunca un poeta popular (...). Él lo sabe, y me figuro que no le inquieta gran cosa. (...) el papel de *representante de multitudes* debe repugnarle tanto como al poeta de las *Flores del Mal*, que (...) se jactaba de no ser lo suficientemente *bête* para merecer el sufragio de las mayorías...” (1957: 169). No hacía más que interpretar a Darío, quien había declarado en las “Palabras liminares” que su canto nada tenía que ver con la “gritería” de las ocas. Rodó no contaba entonces con la categoría de *mediación* adorniana para evaluar con justeza la ‘evasión’ torremarfilista de Darío, y cuestionaba su actitud antisocial.

¹⁴ El pasaje fue transcrito por Unamuno (junto con otros) en “De la correspondencia de Rubén Darío”, un artículo publicado en *La Nación* en mayo de 1916 después de la muerte del nicaragüense.

¹⁵ Darío, ciertamente más independentista que Rodó, especialmente respecto de los usos lingüísticos, declaraba: “Los glóbulos de sangre que llevamos, la lengua, los vínculos que nos unen a los españoles no pueden realizar la fusión. Somos otros. Aun en lo intelectual, aun en la especialidad de la literatura, el sablazo de San Martín desencuadró un poco el diccionario, rompió un poco la gramática. Esto no quita que tendamos a la unidad en el espíritu de la raza.” (“Algunas impresiones de teatro”, *La Nación*, 21-2-1899). Parecía responderle Unamuno, el vasco defensor del castellano, en su “Preámbulo” de la sección “De Literatura Hispanoamericana” que inauguraba en enero de 1901 en *La Lectura* (donde reseñaba, entre otros, *Ariel*) al afirmar que la lengua “es la sangre del espíritu

El cosmopolitismo, que hemos de acatar como una irresistible necesidad de nuestra formación, no excluye, ni ese sentimiento de fidelidad a lo pasado, ni la fuerza directriz y plasmante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán al americano definitivo del futuro. (1957: 228).

Próspero insistía en el espíritu crítico que debía aplicarse en la literatura o en cualquier aspecto de la vida hispanoamericana, la cual, sujeta a condiciones de dependencia, no podía escapar a las influencias foráneas. Ahora, ante la ‘Nordomanía’, alertaba contra toda *abdicación servil* o “imitación inconsulta”, consciente de que “Se imita a aquel en cuya superioridad o prestigio se cree”; por el contrario, “el cuidado de la independencia interior –la de la personalidad, la del criterio– es una principalísima forma del respeto propio” (Rodó, 1957: 227-228). Pero no era la apropiación de modelos externos lo que estaba en discusión. Por eso Alas, en su ensayo sobre *Ariel* (1900), debe conceder que los americanos como Rodó fueran a buscar la renovación en otras literaturas, ya que la española no les ofrecía “suficiente pasto intelectual” (1948: 12). La tendencia general de los españoles era, empero, defender el ‘españolismo’, y la de muchos hispanoamericanos (y de Groussac, por ejemplo) el americanismo entendido como ‘criollismo’. Pedro Emilio Coll, en *El castillo de Elsinor* (1901), hacía referencia a la oposición que el cosmopolitismo americano generaba: “Se cree que las influencias extranjeras son un obstáculo para el americanismo; no lo pienso así, y aun me atrevería a suponer lo contrario.” En efecto, Coll percibía ya un “aire de familia” que distinguía a la literatura hispanoamericana “no solo de las literaturas exóticas, sino aun de la misma castellana” (cit. en Gullón, 1980: 89).

La afiliación con los idearios estéticos modernos (simbolistas, ‘decadentes’) y la modernización de las “cosmópolis” americanas, tanto como las condiciones de literaturas colonizadas, explicaban el fuerte espíritu internacionalista del Modernismo, ajeno al ‘españolismo’ que, según el Darío de *España contemporánea*, impedía “la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista.” (Darío, 1950: 300-301).

En 1901, Justo Sierra afirmaba que Rodó se había equivocado en su definición conceptual, Darío sí era *americano* y *de todas partes*, “como solemos serlo los americanos, por la facilidad con que repercute en vuestra lira policorde la música de toda la lira humana y

del pueblo” en que está escrita esa literatura que la une a España, y que entre las naciones americanas y la española había por ello “una hondísima comunidad” (1961: 96). Unamuno no se cansaba de repetir que Darío escribía en ‘castellano’ y que no había un español americano; en todo caso lo que se encontraba en América era un español arcaico.

la convertís en música vuestra...” (1968: 144-145). Pero Rodó no había errado en sus teorizaciones. A la ansiedad de influencias extranjeras Sierra otorgaba el nombre de ‘americanismo’¹⁶: Darío había sabido “robustecerse con la asimilación y ser original, como se debe ser, no empeñándose en decir lo que otros no han dicho nunca, sino esforzándose en ser una personalidad cada vez de mayor relieve” (Sierra, 1968: 140). En sus definiciones del “americanismo” y del “modernismo”, y en sintonía con Darío, Rodó había aportado un postulado de larga herencia en la literatura latinoamericana: la defensa de la asimilación foránea como vía hacia la originalidad o, como dirá Pedro Henríquez Ureña –uno de sus discípulos–, el derecho “a tomar de Europa todo lo que nos plazca”, el derecho “a todos los beneficios de la cultura occidental” (1978: 42).

Bibliografía

- Alas, Leopoldo (Clarín) (1948) [1900]. “Prólogo” a José Enrique Rodó, *Ariel*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Colección Austral, 9-21.
- Ardao, Arturo (1950). *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay. Filosofías Universitarias de la segunda mitad del siglo XIX*. México-Buenos Aires: FCE.
- Barcia, Pedro Luis (1968). “Rubén Darío en la Argentina”, en *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, Tomo I, Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro L. Barcia, La Plata, UNLP, 11-87.
- Darío, Rubén (1938) [1896]. “Los colores del estandarte”, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 120-123.
- Darío, Rubén (1950). *España contemporánea, Obras Completas*, t. III, Madrid: Afrodísio Aguado.
- Darío, Rubén (1985). *Poesía*. Prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Segunda edición.
- Groussac, Paul (1896). “Los raros por Rubén Darío”, *La Biblioteca*, Buenos Aires, I, T. II, 474- 480.

¹⁶ Rama, en su genealogía del problema del ‘americanismo’ de Darío, señala que, después de ciertos juicios como el de Valera (quien en 1892 decía en carta a Menéndez y Pelayo que Darío, ‘originalísimo’, tenía bastante de indio sin buscarlo, además de ‘todo lo asimilado e incorporado de Francia y de otras naciones’), Sierra fue el primero en destacar más certeramente el ‘americanismo’ dariano. Pero tanto éste como Valera manejaron además argumentos poco persuasivos: la apelación romántica a la Naturaleza y “la posible herencia india que no es nunca objeto de análisis pormenorizado y que parece extraída de la panoplia racista del pensamiento europeo de la segunda mitad del XIX...” (1985: 183). (Este tipo de juicios eran los que Rodó, en efecto, había evitado). Para Rama, fue Sanín Cano quien más sagazmente analizó la cuestión, pues consideró tanto la lengua y la sintaxis como los mensajes ideológicos. Más allá de dónde radicaría mayor o menor “americanismo” en Darío, interesa destacar que durante el Modernismo no se llegó a esas definiciones sobre el lenguaje, la sintaxis o los ‘mensajes’ sino que se debatió la cuestión entre el ‘afrancesamiento’ y el americanismo de los temas; lo cual desencadenó la defensa del cosmopolitismo y de la apropiación de lo foráneo.

- Gullón, Ricardo (ed.) (1980). *El modernismo visto por los modernistas*. Introducción de Ricardo Gullón. Barcelona: Guadarrama.
- Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Real de Azúa, Carlos (1976). "Prólogo a Ariel" en José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo*. Ed. y cronología de Ángel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, IX-XXXV.
- Rodó, José Enrique (1957). *Obras Completas*. Introducción, prólogo y notas por Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar.
- Rodríguez Monegal, Emir (1957). "Prólogo y notas a la Correspondencia de J. E. Rodó", en José Enrique Rodó 1957: 1257-1259.
- Petit Muñoz, Eugenio (1967). "El maestro de la juventud de América", *Cuadernos de Marcha*, mayo 1967, N°1, 81-92.
- Sierra, Justo (1968) [1901]. "Prólogo a *Peregrinaciones* de Rubén Darío", Ernesto Mejía Sánchez (comp.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: FCE-Comunidad Latinoamericana de Escritores, 136-145.
- Henríquez Ureña, Pedro (1978). *La utopía de América*. Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot, compilación y cronología de Rafael Gutiérrez Girardot y Ángel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Unamuno, Miguel de (1961). *Letras de América y otras lecturas, Obras Completas, T. VIII*, Prólogo, edición y notas de Manuel García Blanco. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Valero Juan, Eva María (ed.). (2003). *Rafael Altamira y la "reconquista espiritual" de América*. Alicante: Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin nombre, 8.

Datos de la autora

Florencia Bonfiglio (La Plata, 1975) es graduada en Letras y en Lengua y Literatura Inglesas de la UNLP, donde se desempeña como Profesora Auxiliar de Literatura Latinoamericana II. Su tesis doctoral aborda las variadas apropiaciones latinoamericanas y caribeñas de *La tempestad* de Shakespeare. Ha editado recientemente el libro *La unidad submarina. Ensayos caribeños de Kamau Brathwaite* (2010). Forma parte del Consejo de redacción de *Katatay. Revista Crítica de Literatura latinoamericana*.

Comunicaciones

Ser políglota y tartamudo: los derechos del poeta sobre la lengua

Geraldine Rogers
IdIHCS (UNLP-CONICET)

Resumen

¿Cuándo y cómo se instaló en la Argentina la idea de una lengua específicamente literaria? La década de 1920 es un momento clave en esa historia. En ella los escritores modernos no sólo reafirmaron la independencia americana rechazando las pretensiones de cualquier “meridiano” español, sino que también sostuvieron la voluntad de soberanía en su propio campo, cuestionando la intromisión de los gramáticos y otros normalizadores de la lengua. En la década de 1920 ambas nociones –autonomía americana y autonomía literaria- se entrecruzaron con especial intensidad, pero fue la segunda la que se levantó como declaración de un fuero específicamente artístico que hacía de la deformación de la norma algo consustancial a la literatura. En esa etapa comenzó a hacerse más evidente que ella no podía ser gobernada por las mismas reglas que las que regían el lenguaje común en el intercambio comunicativo. Poeta era el que usaba el lenguaje con derecho propio, según su decisión creadora y sin otros límites que los que le imponía su proyecto estético.

Palabras clave: lengua literaria - literatura argentina - autonomía - 1920

El poeta dispone de las palabras muy diferentemente de lo que lo hacen la costumbre y la necesidad. Son sin duda las mismas palabras, pero en absoluto los mismos valores. Es el no-uso, el no decir 'que llueve' es su quehacer, y todo lo que afirma, todo lo que demuestra que no habla en prosa es bueno para él (...). La imposibilidad de reducir a prosa su obra, de decirla, o de comprenderla en tanto que prosa son condiciones imperiosas de existencia, fuera de las cuales esta obra no tiene poéticamente ningún sentido.

Paul Valéry

En la lección de clausura enviada al Congreso Internacional de la Lengua Española de 2004 Juan José Saer escribe:

La privacidad en sentido estricto, el uso personal de la lengua, es el jardín secreto en el que cada uno cultiva las especies de su predilección. En ese espacio íntimo, las leyes del idioma se relativizan y la infancia que persiste en el adulto, la ensoñación, la somnolencia incitan a veces a retorcerles el cuello a las palabras como otros antes a la retórica o al cisne. (...) Como ejemplo, bastan las tres grandes figuras de la vanguardia latinoamericana: Huidobro, Vallejo, Neruda. Podemos considerar cada una de sus poéticas como la consecuencia extrema de un uso privado del lenguaje. Altazor, Trilce, Residencia en la Tierra, libros tan diferentes entre sí, tienen sin embargo ese punto común, verificable a simple vista, a saber, las libertades insólitas que sus autores fueron capaces de

atribuirse respecto de las normas, lingüísticas y gramaticales en general, y retóricas en particular ...(Saer 2004).

Paul Valéry, a propósito de Stephane Mallarmé, también se refirió al cultivo de ese jardín privado:

Un poeta usa a la vez la lengua vulgar –destinada a la comprensión y por eso puramente transitiva,- y el lenguaje que se le opone como se opone un jardín poblado de especies bien elegidas al campo inculto en que vive cualquier planta, de la que el hombre extrae lo más bello que encuentra para reinsertarlo y cultivarlo en una tierra exquisita” (Valéry 1950).

Este trabajo –cuyo título retoma palabras de Oliverio Girondo y de Paul Valéry– se origina en la pregunta sobre cuándo y cómo se va instalando en la Argentina la idea de una lengua específicamente literaria, partiendo de una primera comprobación: que la década de 1920 es un momento clave en esa historia. Seguramente porque –como afirma también Valéry en 1927– “Rebasada cierta edad, toda literatura muestra [la] tendencia a crear un lenguaje separado del ordinario, con vocabulario, sintaxis, licencias e inhibiciones más o menos diferentes de lo común” y agrega a continuación algo que me interesa particularmente: “Alzar un plano de estas desviaciones sería muy instructivo” (Valéry 1999).

Quisiera entonces intentar hacerme eco de esa propuesta partiendo de que en la década de 1920, los escritores modernos argentinos no sólo reafirmaron una independencia americana al rechazar las pretensiones colonizadoras de cualquier “meridiano” intelectual español sino que también sostuvieron una voluntad de soberanía en su propio campo cuestionando la injerencia en la literatura de los gramáticos y otros normalizadores de la lengua. Ambas nociones se fueron entrecruzando con creciente intensidad a partir de entonces (a veces incluso de manera contradictoria) pero fue la segunda la que se levantó como declaración de un derecho específicamente artístico,¹ la idea de que la deformación de la norma es consustancial al lenguaje literario y que es desatinado exigirle que se subordine a ella (Mukarovsky 1977): la literatura como arte no puede ser gobernada por las mismas reglas que el uso del lenguaje común en el intercambio comunicativo; el poeta lo usa con derecho propio, según su decisión creadora y sin otros límites que los que le impone su proyecto estético.²

¹“...así el espacio literario mundial se articula y se unifica según un doble movimiento que, como veremos, se ordena con arreglo a los dos polos antagonistas de este universo. Por un lado, un movimiento de (...) independencia nacional. Y, por otro, un movimiento de soberanía, es decir, de emancipación literaria frente a las imposiciones políticas (y nacionales)” (Casanova 2001: 60).

² En 1913 el francés Ferdinand Brunot sostuvo que “el arte moderno, individualista en el fondo, no puede contentarse siempre con el lenguaje común. Las leyes que rigen la transmisión corriente de

La idea en sí misma no era una novedad, pero contrastaba fuertemente con las nociones corrientes en la Argentina.³ A comienzos del siglo XX, la élite letrada todavía creía que la literatura –solidaria con la ley del Estado– debía proveer un modelo de lenguaje.⁴ Sin embargo de a poco comenzará a instalarse otra idea, que si no desalojó a la anterior, planteó el derecho del escritor a crear un lenguaje dentro del lenguaje, nacido de la lengua común pero también apartado de ella. En 1909 en el prólogo de *Lunario Sentimental*, un libro que según Borges anticipó la poesía martinfierrista, Lugones anunció a la Argentina la novedad de un viejo argumento francés: que los poetas eran imprescindibles para la sociedad, por su capacidad de enriquecer con expresiones nuevas “el elemento más sólido de la nacionalidad”, el idioma.⁵

En esa línea, Ricardo Güiraldes recomendó a sus colegas más jóvenes trabajar “hasta que los lugares comunes se vayan de la pluma” (1962a), lo que llevará a consecuencias no previstas en ese programa inicial. En los años veinte Nicolás Olivari construyó su autoimagen como “poeta mal hablado” echando mano de “las malas palabras de los idiomas bajos para enaltecer las sonoras y bellas palabras gastadas” (2006a) e imaginó un elogio de Karl Huysmanns a las “depravaciones más exageradas del lenguaje” (Olivari 2006b: 70) cometidas por *La musa de la mala pata*. A fines de la década “No habrá manera de ser artista sin encontrar en las palabras su lado flamante para el sentido de lo que el poeta quiera expresar” (Olivari 2006a: 141). Por los mismos años Roberto Arlt transformó la acusación de escribir mal –su “estilo criminal”, como lo llamó Ricardo Piglia– en marca de una literatura nueva y auténtica. Es precisamente ese elemento antinormativo de la literatura, desordenador del lenguaje, el que destacará años más tarde Macedonio Fernández en una carta dirigida a Olivari:

Yo encuentro que su factura del mero escribir –no *su estilo*, palabra para mí sin sentido– es la manera de escribir más personal que he conocido; yo veo que es el escribir “a desgano”, la gramática “a desgano”, ese desgano de que otros se avergonzarían en usted es disciplina y tiene un valor expresivo, concienal, decisivo. Todos escriben correctamente porque es lo más fácil. Ser gramatical es como ‘botines lustrados’ y ‘afeitada de hoy’, que nos ahorran ser honrados y

ideas no deben ser (...) impuestas categóricamente al poeta, que puede encontrar, detrás de los límites de las formas lingüísticas admitidas, los modos peculiares de expresión intuitiva. Él debe utilizarlos de acuerdo con su decisión creadora y sin otros límites que aquellos que le impone su inspiración” (Mukarovsky 1977: 326).

³ Varios trabajos abordan los antecedentes en Argentina y otros países americanos (Di Tullio 2006 y 2009; Salto 2007 y 2008).

⁴ Sobre la historia de la relación entre Literatura y aprendizaje en Inglaterra ver el breve artículo de Raymond Williams (2003b: 202-206).

⁵ Sobre esta idea en Francia en el siglo XVII ver Casanova (2001: 92).

pensar. Usted desordena el régimen, hace imperativos con indicativos, etc. (...) Para mí lo hallo a usted único, insustituible” (1991).

A fin de cuentas –decía Oliverio Girondo– “hasta Darío no existía un idioma tan rudo y maloliente como el español”. La referencia no era arbitraria, no sólo porque el nicaragüense se había complacido en la imagen del sable de San Martín desencuadrando el diccionario⁶ sino porque en rigor había sido uno de los primeros a quien le pareció apropiado que un escritor ejerciera la plena soberanía en su propio campo y defendiera su autodeterminación rechazando la autoridad de los gramáticos. Como sabemos, Sarmiento antes que él había sostenido una idea no idéntica pero sí afín, al afirmar que, en lo que se refería a las palabras, los únicos legisladores soberanos eran el pueblo y los poetas.⁷

En un temprano artículo publicado en Buenos Aires en 1898 Darío anotaba que Mallarmé, por ser traductor de literatura inglesa, había deformado violentamente la sintaxis de sus poemas y prosas en francés⁸, incorporando estructuras de una lengua extranjera que “hacían sucumbir de espanto”⁹ a los gramáticos. Una versión argentina de ese enfrentamiento puede leerse a partir de fines de la década del veinte en las polémicas entre profesionales de la norma lingüística como José María Monner Sans o Américo Castro, por un lado, y escritores como Borges o Arlt por el otro.

En 1927 Paul Valéry advierte que la separación del escritor respecto del legislador de la lengua es constitutiva de la voluntad de autonomía literaria:

... debe haber –y hay– un contraste necesario –‘constitucional’ le llamaría yo– entre escritor y lingüista. Éste es por definición observador e intérprete de la

⁶ “El sablazo de San Martín desencuadró un poco el diccionario, rompió un poco la gramática” escribe Darío en 1899 (Zanetti 2004: 35).

⁷ En 1927 la editorial Gleizer reeditó las contribuciones sarmientinas sobre políticas de la lengua (Donoso 1927). Estos textos, escritos a mediados del siglo XIX en el exilio chileno, actualizaban disputas muy vigentes en la década del 20: el rechazo a la tutela peninsular y al purismo lingüístico, la resistencia a la autoridad académica, la preeminencia del uso popular y literario sobre el lenguaje. Eran motivos de gran interés y actualidad para los nuevos escritores, quienes los planteaban frecuentemente en sus intervenciones. En 1928, a propósito de un libro reciente, Borges comentó: “prefiero un abierto montonero de la filología como Vicente Rossi a un virrey clandestino como lo fue D. Ricardo Monner Sans”; en su aguafuerte “El idioma de los argentinos” de 1930 Roberto Arlt usó varios de los argumentos sarmientinos, difundidos tres años antes por Gleizer, para polemizar con el mismo gramático casticista, Monner Sans, en las páginas de *El Mundo*. En 1928, la editorial Gleizer publicó otro libro central para la discusión sobre estos temas, *El idioma de los argentinos*, donde Borges abordó “el problema verbal [que es el literario también]...”, rechazando la idea de que pueda “recetarse” el arrabalero o el español castizo de los académicos.

⁸ De Mallarmé dice Mukarovsky- “...deformaba de modo muy violento la sintaxis y el orden de las palabras” (1977: 325).

⁹ Dice Darío sobre Mallarmé: “Él sabía la lengua inglesa, de ahí traductor de Poe y antes del *Vathek* de Beckford. En el pequeño poema, como en toda su prosa, inconsciente quizás la aplicación del hipérbaton inglés, y modo de decir de hacer sucumbir de espanto a Chapsal” (Reyes 1955: 28).

estadística. El escritor, todo lo contrario: es una *desviación*, y agente de *desviaciones*. Lo que no quiere decir que todas le estén permitidas; pero su quehacer, su ambición, es justamente encontrar las desviaciones que enriquezcan –las que creen la ilusión de la potencia, o la pureza o la hondura de la lengua. Para obrar *mediante* el lenguaje obra *sobre* el lenguaje. Ejerce sobre algo que le viene dado una acción artificial y lo hace por su cuenta y riesgo (Valéry 1999).

En esos mismos años, Ricardo Güiraldes, asiduo frecuentador del mundo literario francés, demandaba una estricta separación entre los usos artísticos y no artísticos del lenguaje:

La literatura [...] debe ser pura en lo posible, desechar todos los recursos ajenos a ella misma y valer por su valor propio. Hoy se confunde escritor, o más bien escribidor, con literato, sin hacer diferencia del primero que se sirve del lenguaje como medio de expresión y del segundo, que de él hace un arte” (1962 b: 720).

Los intercambios entre Güiraldes y Valery Larbaud (otro francés que estaba pensando entonces la cuestión de la autonomía estética, imaginando un mapa literario no coincidente con el mapa político) dan cuenta de cómo se va instalando la idea de una doble autonomía. En marzo de 1925 la revista *Proa* publica un texto donde Larbaud le dice a su amigo argentino: “¡Uds. Y sobre todo Ud. R[icardo]. ... habéis sabido hacer una lengua literaria más capaz de expresar ‘lo que se tiene ante los ojos’ que la lengua tradicional y abastardada que defienden en vano los casticistas...” (1925: 17). Al margen del “habéis” de la traducción, –que da cuenta de las contradicciones entre teoría y práctica en relación a casticismo– lo cierto es que el texto de Larbaud –publicado en el mismo número de *Proa* en que se lee por primera vez un fragmento de *El juguete rabioso* de Arlt– sostiene la existencia de “dominios lingüísticos” que dibujan un mapa intelectual al margen del mapa político. En julio del mismo año la revista publica un diálogo imaginario firmado por Güiraldes donde se lee:

Hay también quienes dicen que una lengua tiene un genio, es decir una forma de cajón (...) Yo no sé si la tiene porque estoy dispuesto a romperla en caso de que me limite. Si no lo hiciera en una lengua, sobrepasando en caso necesario sus límites, escribiría en todas las lenguas, en una especie de esperanto-babel, o me crearía un instrumento lo suficientemente elástico como para poder contener un máximo de expresión. ¿Nadie me entendería? Posible, pero me habría realizado

en amplitud (...) Creo que todo idioma puede servir a nuestra expresión parcial (la total es imposible) y creo además que las pequeñas reglas entorpecedoras, no son obstáculo más que para los pobres de impulso (1925: 39).

Aunque la práctica real de Güiraldes no coincide con la audacia declarada, en teoría piensa la libertad del escritor como total, con la posibilidad de usar un vocabulario antipoético, voluntariamente feo o trillado si así lo requiere su proyecto estético:

En *El cencerro* como en los *Cuentos y Raucho* había desterrado en absoluto las palabras emputecidas por el bajo uso tales como suave, tierno, melancolía, y la generalidad de los vocablos de este tono. Eran para mí palabras manoseadas como nalgas y me encabritaba contra su atracción (...). En *Rosaura* me vengué de estas ausencias. *Rosaura* era intencionalmente tierna, cursi, melancólica, etc. (1962a: 32)

En otro texto Güiraldes escribe en detalle los argumentos que desplegará Roberto Arlt a comienzos de la década siguiente en “El idioma de los argentinos”, lo que muestra una configuración grupal de escritores que en torno a esos años intensifican no sólo la disputa contra el casticismo sino también un criterio por el cual la rupturas y desvíos de la lengua se exhibirán como valor literario. Así lo muestra también una carta a Valery Larbaud que finalmente Güiraldes no envía, en la que manifiesta su disgusto porque el traductor de su obra al francés ha pasado por alto, neutralizándolas, las voluntarias transgresiones a la norma:

... manejo a antojo un idioma que consideré mucho tiempo medio muerto,¹⁰ y lo manejo con el desparpajo de quien tiene que hacer respiración artificial o de hacer vomitar a un enfermo, operaciones no siempre muy delicadas. Bien, mi traductor que trabaja en un idioma mucho más respetable por su madurez, no puede hacer lo mismo. Pero ¿no podría en ciertos casos ser más fiel a mi insolencia y mis defectos, poniéndose él a cubierto con una pequeña explicación? [...] No sé si Francis conoce bastante el español para ver las barbaridades que hago y aquilatarlas según su valor en intentonas logradas o no (1962b: 778).

¹⁰ También el surrealista Soupault afirmó su esperanza de que los barbarismos introducidos en la lengua francesa gracias a las traducciones enriquecieran y diversificaran el lenguaje standard, porque de lo contrario el francés era una ‘lengua muerta’.

Una conclusión provisoria se desprende de este recorrido: la idea de una lengua no regulada por la gramática es central en la historia de un espacio literario que se autoproclamó independiente de toda funcionalidad pedagógica o política, sobre todo a partir de los años veinte en la Argentina, cuando la posibilidad de desvío de la norma empezó a vislumbrarse cada vez más claramente como prueba de autonomía. Trazar un plano de las desviaciones –como quería Valéry– implica entre otras cosas recuperar la dimensión histórica de manifestaciones más actuales sobre la literatura –como la de Saer citada al comienzo–, con su insistencia en mostrarnos zonas de resistencia a la comunicación, a la traducción, y al trazado de territorios y fronteras lingüísticas coincidentes con los trazados políticos.

Bibliografía

- Borello, Rodolfo (1974). *Habla y literatura en la Argentina, Sarmiento, Hernández, Mansilla, Cambaceres, Fray Mocho, Borges, Marechal, Cortázar*. Ed. Universidad Nacional de Tucumán.
- Borges, Jorge Luis (1928). “Idioma nacional rioplatense, por Vicente Rossi. (Folletos lenguaraces, 6.)” *Síntesis*, año 2, no. 18, 361.
- Borges, Jorge Luis (1952). “Las alarmas del doctor Américo Castro”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Sur, 35-40.
- Casanova, Pascale (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles (1994). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.
- Di Tullio, Ángela (2006). “Organizar la lengua, normalizar la escritura”. Rubione, Alfredo (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé, 543-580.
- Di Tullio, Ángela (2009). “Meridianos, polémicas e instituciones: el lugar del idioma”. Manzoni, Celina (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires: Emecé, 569-596.
- Donoso, Armando (Ed.) (1927). *Sarmiento en el destierro*. Buenos Aires: Gleizer.
- Fernández, Macedonio (1991). *Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, Michel (1996). “Lenguaje y literatura”. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 63-103.
- Güiraldes, Ricardo (1925). “De mi hemorragia del nº XI”, *Proa* Nº 12, 35-41.

- Güiraldes, Ricardo (1962a). "A modo de autobiografía. Proyecto de carta, para Guillermo de Torre". *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Güiraldes, Ricardo (1962b). "Apuntes". *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 719 y ss.
- Kristeva, Julia (1981). "El tema en cuestión: el lenguaje poético". Levi Strauss, C y otros. *La identidad*. Barcelona, Petrel, 249-287.
- Larbaud, Valery (1925). "Dominio inglés". *Proa* N° 8, 8-18.
- Monner Sans, José María (1929). *Algunas observaciones sobre la enseñanza del idioma*. Buenos Aires: Angel Estrada.
- Mukarovsky, Jan (1977). "Lenguaje standard y lenguaje poético". *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 314-333.
- Olivari, Nicolás (2006a). "Palabras que se lleva el viento". *El gato escaldado (1929). Poesías 1920-1930*. Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Olivari, Nicolás (2006b). "Prólogo". *La musa de la mala pata (1926). Poesías 1920-1930*. Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Piglia, Ricardo (1988). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Quesada, Ernesto (1900). *El problema del idioma nacional*. Buenos Aires: Revista Nacional Casa Editora.
- Rama, Ángel (1995). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rest, Jaime (2010). "La búsqueda de un idioma nacional". *Ensayos sobre cultura y literatura nacional*. Bahía Blanca, 17grises editora, 131-142.
- Reyes, Alfonso (1955). *Mallarmé entre nosotros*. México: Ediciones Tezontle.
- Saer, Juan José (2004). "El jardín secreto". *La Nación*, 14 de noviembre. Incluido en Saer, Juan José (2005) *Trabajos*. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral.
- Salto, Graciela (2007). "Entre Bogotá y Buenos Aires: debates sobre los usos literarios de la lengua popular". Chicote, Gloria y Dalmaroni, Miguel (Eds.) *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880 – 1930)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 23-46.
- Salto, Graciela N (2008). "La lengua literaria americana en la crítica de entresiglos", *Orbis Tertius* 12.
- Sarlo, Beatriz (1996). "Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura durante el primer tercio del siglo XX". *Orbis Tertius* N° 1, Universidad Nacional de La Plata, 167-178.
- Schwartz, Jorge (2002). "Los lenguajes imaginarios". *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 55-77.

Volver al índice

Valéry, Paul (1950). "Je disais quelquefois a Stéphane Mallarmé". *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Paris: Editions de la N.R.F., Gallimard, 43-63.

Valéry, Paul (1999). "Los derechos del poeta sobre la lengua" (carta del 19 noviembre de 1927). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor.

Williams, Raymond (2003a). "El crecimiento del 'inglés estandar'". *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión: 209-222.

Williams, Raymond (2003b). "Literatura". *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 202-206.

Zanetti, Susana (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*. Bs. As.: Eudeba.

Datos de la autora: Geraldine ROGERS es profesora de Literatura Argentina II en la Universidad Nacional de La Plata e investigadora Adjunta del CONICET.

Comunicaciones

Poesía y poder. La obra periodística de Ramón Gómez de la Serna en tiempos del peronismo (1945-1955)

Martín Greco

Universidad de Buenos Aires / Instituto Universitario Nacional de Arte

Resumen

Un período poco conocido de la vida de Ramón Gómez de la Serna en Argentina es el que corresponde a los años del primer peronismo (1945-1955). Cartas y papeles privados permiten trazar un perfil hasta ahora desconocido del escritor español, que colabora por entonces en la mayoría de los medios vinculados al gobierno peronista. El exvanguardista, el antiguo divulgador de los ismos, el intelectual que ha siempre proclamado su prescindencia política, emigrado por entonces en Buenos Aires, termina desplazado del campo cultural por sus simpatías políticas. Su caso invita a reflexionar acerca de la inserción de algunos intelectuales en el campo cultural de la emigración y revisar las relaciones entre el poder y la literatura.

Palabras clave: Ramón Gómez de la Serna - peronismo - prensa literaria - vanguardias - exilio español

Ramón Gómez de la Serna llega a Buenos Aires en septiembre de 1936. Tiene 48 años y viene huyendo de la Guerra Civil. Los tiempos de la vanguardia han terminado y la politización creciente desplaza su figura del centro de interés literario. Ya dijo Borges que el esnobismo es la más sincera de las pasiones argentinas: Gómez de la Serna ha sido admirado hasta el plagio por los escritores jóvenes, y reverenciado como conferencista ocasional, pero basta que se instale definitivamente en Buenos Aires para que pierda su aura de celebridad inalcanzable. A su entierro asistirán menos personas de las que habían ido a recibirlo al puerto en sus visitas.

Los primeros años del exilio son difíciles para Ramón. En los inicios de la guerra apoya a Manuel Azaña y la democracia. Luego intenta situarse en una posición neutral, que le vale la desconfianza de los dos bandos en conflicto. “Yo tenía la ingenuidad de ser un conciliador”, escribe en su autobiografía, “pero estoy convencido de que las víctimas españolas con los conciliadores” (Gómez de la Serna, 1998: 717). Por fin, acaba apartándose de los círculos republicanos y enemistándose con algunos de sus compatriotas emigrados, como Rafael Alberti. Son años de graves penurias económicas para él. No obstante, hay que redimensionar la idea habitual de que en este período Ramón vive por completo en la miseria y la exclusión. Antes bien, forma parte del conjunto de intelectuales que tienen ahora la hegemonía del campo cultural. La mayoría de ellos pertenece a la generación de los ex vanguardistas de la década

del veinte; lentamente han ido ocupando en la industria cultural posiciones de poder. En ese horizonte se recorta su figura, si bien en los márgenes. Él mismo ha decidido colocarse en una posición periférica, y sus referentes son Oliverio Girondo y Macedonio Fernández, dos excéntricos de la literatura argentina. Ramón escribe sobre ellos en la revista *Sur*, exaltando las virtudes que reivindica para sí mismo: la marginalidad, el aislamiento voluntario, la “actitud de escritores puros”. Y establece una vinculación muy significativa: “Silverio Lanza fue en España igual que ellos y por eso hice su biografía [...] ¡Qué ejemplares hombres salvadores de la repugnancia por la especie!” (Gómez de la Serna, 2004: 1015).¹ También en *Sur*, en febrero de 1937 y enero de 1939, es decir, a principios y finales de la Guerra Civil, Gómez de la Serna publica dos polémicos ensayos: “Sobre la torre de marfil” y “Más sobre la torre de marfil”. En ellos defiende la prescindencia política del escritor: “se puede afinar el alma para no sentir las resacas de fuera, para no oír los gritos de los legitimistas de todo tiempo”; “cuando venían a decirme «¡venceremos!» o «¡usted es de los nuestros!» yo les decía la verdad antisectaria” (Gómez de la Serna, 2005: 761). Publica la mayor parte de su obra en las editoriales fundadas por españoles en el exilio. Mantiene buenas relaciones con otros emigrados, como Guillermo de Torre, Maruja Mallo, Luis Seoane, Joan Merli, Arturo Cuadrado, Lorenzo Luzuriaga y Manuel de Falla.

Pese a haberse decantado por el franquismo, Ramón escribe en las principales publicaciones argentinas, en medios prestigiosos como *La Nación* o *Saber Vivir*, o populares como *El Mundo*, *Caras y Caretas* y *El Hogar*. Su solidaridad con Ortega –también refugiado en Buenos Aires entre 1939 y 1942– lo lleva a distanciarse de *Sur*, aunque sin llegar a enemistarse con Victoria Ocampo. La última publicación de Ramón en esa revista será en noviembre de 1940. Bajo el sello de *Sur* sólo publica un libro, *El cólera azul*, en 1937.

La situación de Gómez de la Serna mejora en 1945 con la convergencia de dos acontecimientos: el final de la Segunda Guerra Mundial y el advenimiento del peronismo. Al terminar la guerra, se levantan poco a poco las restricciones al uso del papel, la energía, los combustibles, y la vida cotidiana florece otra vez. Ahora que han terminado los apagones obligatorios, el paseante Gómez de la Serna vuelve a vivir Buenos Aires de noche: “Al fin hemos recuperado la ciudad”, escribe en el diario *El Mundo* (1946: 5). En una entrevista afirmará que, de los años pasados en América, “fueron malos los ocho primeros y buenos los restantes” (Castellanos, 1949: 7).

¹ Años después, Julio Cortázar comparó a Ramón con otro marginal de la vida cultural argentina: “no sé hasta qué punto su demolición de la seriedad al uso lo separó del establishment literario porteño. (Mutatis mutandis, también un tal Witold Gombrowicz...)” (Cortázar, 1978: 3).

Se regularizan las comunicaciones a través del Atlántico. Lo que llega de España suscita entusiasmo en todos los ámbitos culturales del país, donde vive una colectividad de un millón y medio de españoles. Perón gana las elecciones en febrero de 1946. Y a partir de su llegada al gobierno las relaciones entre España y Argentina se estrechan más aún, en especial en 1947, cuando se gesta el llamado Protocolo Franco-Perón, y se desarrollan los festejos por el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. Los festejos culminan con la inauguración de la Exposición de Arte Español Contemporáneo, cuyo “comité de honor” incluye a Gómez de la Serna, quien se reencuentra allí con el cuadro de la tertulia de Pombo.

Aumentan las ediciones de los libros de Ramón, pues el mercado editorial sigue en crecimiento. Por estas fechas el escritor publica dos libros centrales en su producción literaria: la novela *El hombre perdido* (1947) y la autobiografía *Automoribundia* (1948), considerada por muchos como su obra maestra. Es ésta un monumental rompecabezas, ejemplo de la técnica de *collage* de Ramón, que arma el texto con fragmentos de las más variadas épocas y procedencias, muchos de ellos aparecidos antes en la prensa periódica. Allí proclama una vez más la independencia del escritor y la autonomía de lo literario.

No obstante, en declaraciones que recogen con cierta perplejidad los intelectuales antiperonistas, Ramón manifiesta en privado su apoyo al peronismo.² Su decidida toma de partido será el hecho le enajene las simpatías de la mayoría de sus colegas, lo expulse por completo de la cultura más “respetable” y lo convierta al final de su vida en un excluido. El principal motivo de su adhesión al peronismo es sin duda la asistencia que Perón le ofrece a España.

Sucede entonces un hecho central en la vida de Ramón, que va a dar un paso sin retorno; no sabe que está en la exacta mitad de su estancia en la Argentina. Invitado oficialmente por Pedro Rocamora, Director General de Propaganda de Franco, Ramón viaja de regreso, por primera y única vez, a España. “Sólo para movilizarme a mí y a Luisita –confiesa él públicamente– hubo de pagarse dos pasajes de ida y vuelta, una estadía en el Ritz y cinco mil pesetas.” (1954: 10).

Permanece en España desde fines de abril hasta fines de junio. Da conferencias en Madrid y en Barcelona. Alquila un traje para entrevistarse con Franco. Emprende el regreso, envuelto en una extraña conspiración de silencio: “observé –dice–, en el curso de nuestro viaje, que si los primeros días de nuestra estancia estuvimos rodeados de gente, a medida que fueron pasando los días, el grupo se fue

² Véase, por ejemplo, el diario íntimo de Carmen Valdés, secretaria de redacción de la revista *Saber Vivir*, en Greco (2009: 297).

adelgazando y disolviendo. El interés, sospecho, fue decreciendo. Cuando tomamos el barco en Bilbao, para regresar aquí, nadie nos despidió. Nos marchamos en una soledad total, completa” (Pla: 101). Su amigo Guillermo de Torre relata que Ramón “vuelve extraordinariamente decepcionado, aunque no lo confiese de modo explícito. Pues ha vivido el caso –monstruoso, *supergregueriesco*– de sentirse allí solo, como el único «franquista», cuando los demás son simplemente conformistas, sometidos, monárquicos, falangistas, republicanos disfrazados, cualquier cosa menos franquistas”.³

Una nota de despedida publicada el 5 de abril de 1949 en el diario *La Nación*, muestra las expectativas con que Ramón había emprendido el viaje: que una calle de Madrid recibiera su nombre y que lo nombraran académico. El hecho de que ninguna de estas dos cosas se haya cumplido podría explicar, siquiera en parte, el desengaño con el que Ramón regresará de España. El tono encomiástico del artículo, por lo demás, despeja otro equívoco que se repite en las biografías: su paulatina exclusión del diario *La Nación* no será una represalia por su apoyo ya notorio al franquismo, sino por haber hecho declaraciones a favor de Perón y de Evita. Estas declaraciones son las que van a cambiar la vida de Ramón. Las registra, con lacónica indignación, H. A. Murena en la revista *Sur*: «La Argentina –ha dicho Gómez de la Serna en una entrevista al llegar a España– marcha admirablemente con el mando providencial del general Perón, una de las grandes figuras plenas y pacíficas del mundo, al lado de esa persona de calidad que es su esposa. Todo allí se le debe a él y, claro está, que a un noble pueblo que ha admitido lo que le señalaba la mano de su presidente, mostrando a España» (Murena: 67). Ramón es consciente de haberse excedido en estas declaraciones. Entre sus papeles póstumos, depositados en la Universidad de Pittsburgh, se conserva una confesión sobre el viaje a España: “Dije mi verdad, mi admiración, y ya en Bilbao noté que me había perdido” (Mazzetti Gardiol, 1982: 113).

Los medios republicanos de Buenos Aires comentan con sarcasmo su viaje a España:

Don Ramón hace sus últimas payasadas

Dentro de poco, el obeso Ramón dormirá en un sillón de la Academia.
¿A qué otra cosa puede aspirar si ha perdido la fe, el sentido de su
responsabilidad y su libertad como escritor? No se lo criticamos con

³ Carta de Guillermo de Torre a Juan Ramón Jiménez del 27 de agosto de 1949, recogida en García (2006: 165).

demasiada saña. Por el camino de las greguerías se puede llegar a toda clase de extremos. Máxime, si en el fondo ha conservado el ansia grotesca del dinero (Anónimo, 1949b: 7).

El falangismo pagó por De la Serna treinta mil pesos

Alguien que conoce bien a Ramón Gómez de la Serna nos ha relatado, asqueado, algunos secretos relacionados con el regreso del escritor a la España azul. Los detalles empeoran el asunto de tal modo que si un día se le ocurriese a Ramón regresar por este país se encontraría con que muchas puertas se le cerraban en las narices. [...] Cosas de la carestía: hace ya tiempo que el falangismo andaba de compras por ahí; pero tropezaba con poca mercadería. Quedaba el saldo de don Ramón y pagó por él lo que quiso (Anónimo, 1949c: 8).

En Buenos Aires lo espera un panorama desolador. En efecto, “muchas puertas se le cierran en las narices”, según el pronóstico de *España Republicana*. Suele decirse que el peronismo es el hecho maldito de la historia argentina. Sin duda lo fue para Ramón. Por sus declaraciones peronistas, las editoriales retrasan la aparición de algunas de sus obras. También es hostil la reacción en el diario *La Nación*, en el que Gómez de la Serna colabora desde 1928; Eduardo Mallea, director del suplemento literario, decide “congelar” su habitual artículo mensual. En *El Mundo*, en cambio, sigue colaborando sin dificultades, porque Haynes, la empresa que lo edita, ya ha pasado a formar parte de un conglomerado de medios vinculados al gobierno, que va creciendo con el paso de los años hasta incluir diarios, revistas, radios y un canal de televisión. El peronismo puede dominar los medios de comunicación, pero no la administración de prestigio por parte de los intelectuales argentinos, en su gran mayoría antiperonistas. Se trata de una disputa por la ocupación de los lugares centrales del campo intelectual, y Ramón se ofrece a librarla en defensa del peronismo, según se manifiesta en una desgarradora carta en que le pide ayuda a su amigo José Ignacio Ramos, consejero de Información de la Embajada de España en Buenos Aires:

Tengo que arreglar la situación que se presenta más negra que nunca y no sería nada extraño que se me deshiciese el sueño de América y tuviese que tomar el avión de urgencia para morir siendo un Valle-Inclán —es un

decir— por las calles de Madrid hasta el final de mis días, explicando lo que es la experiencia de la vida.

Necesito completar mil mensuales y todo está más desquiciado que nunca para eso pues está rota casi por completo la red de mis colaboraciones. En la subsecretaría de Prensa me podían encontrar una colaboración asidua en que yo diese la nota mía de la ciudad y *en la lucha periodística los periódicos peronistas diesen más batalla literaria a los otros*.

Ni cuando llegué hace catorce años se me ha presentado un ambiente de acabose como ahora.⁴

La subsecretaría de Prensa, de hecho, se pone en movimiento y Ramón Gómez de la Serna encuentra medios en los que librar su batalla. Hay que enfatizar, sin embargo, la idea de que para Ramón esta batalla es puramente literaria: jamás tuvo un empleo público, ni perteneció a ningún partido, ni escribió nada sobre política. En *El Mundo*, a partir de 1950, abandona los artículos de costumbres para dedicarse exclusivamente a las greguerías, de las que llega a publicar seis entregas por mes.

En el prólogo a la edición de *Greguerías 1940-1952*, significativamente elimina la frase final, repetida hasta entonces en las cuatro ediciones anteriores: “estoy viviendo encantado en esta tierra ideal donde me entiendo admirablemente con los criollos legítimos” (Gómez de la Serna, 1940: 44).

En 1953 empieza a escribir en *Clarín*, periódico por entonces independiente, pero ideológicamente cercano al gobierno, y en *La Prensa*, tradicional órgano de la oligarquía argentina y feroz opositor al gobierno peronista, que ha sido expropiado y entregado para su administración a la CGT. En el suplemento cultural de este periódico, dirigido por César Tiempo, Ramón, entre otros textos, inicia una serie de artículos titulada “Retocando retratos”, que se propone como una ampliación o rectificación de sus *Retratos contemporáneos*. En ellos vuelve a ocuparse de Manuel Machado, Valle Inclán y Unamuno, de quien anuncia una biografía que no llegará a concluir. Ramón por entonces estrecha vínculos con intelectuales peronistas, como José María Castiñeira de Dios, Julio Ellena de la Sota y Francisco Muñoz Azpiri. Por su intermedio conoce personalmente a Eva Perón, que lo deslumbra, y aparece su firma en otras publicaciones peronistas, desde las más académicas, como *Sexto*

⁴ Carta inédita sin fecha [hacia 1950] de Gómez de la Serna a José Ignacio Ramos, subrayado nuestro. Preparo la edición anotada de este epistolario.

Continente, la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, *Cultura* y *Revista de Arte* (estas dos últimas de la Plata), hasta las más ramplonas, como *P.B.T.*, que representa tal vez el punto más bajo del periodismo de Gómez de la Serna en la Argentina: las greguerías publicadas en esta revista no están a la altura de la producción anterior de Gómez de la Serna. Observa Ioana Zlotescu que esta clase de textos provocan un desgaste que va “restando eficacia a los turbulentos e insólitos textos ramonianos de los años diez y veinte, contribuyendo así a una recepción desvalorizada y por lo tanto errónea de la literatura ramoniana en su conjunto”.⁵ (Zlotescu, 1996: 23).

Gómez de la Serna se convierte entonces en una paradoja: es un *vanguardista viejo*. Y es un defensor de la autonomía de lo literario, apartado por sus simpatías políticas. La *Antología. Cincuenta años de vida literaria*, publicada en 1955 por Sudamericana, junto a otras editoriales, es tal vez su último acto de visibilidad en el mundo intelectual argentino. Luego, desaparece, aislado: está “enterrado en vida”, “no llega nada, no se confirma lo prometido, la crítica es adversa” (Gómez de la Serna, 2003: 703), se queja. Y la recepción de la *Antología* permite comprender de qué manera ha quedado fuera del campo cultural. Particularmente significativa al respecto es la bibliográfica de *Sur*, escrita por el ex martinfierrista Eduardo González Lanuza, quien había llegado a imitar a Gómez de la Serna en el pasado.⁶ El descubrimiento de este autor resultó un acontecimiento generacional, dice Lanuza: “él fue el hermano mayor más decidido en el ímpetu creacionista y en la barrabasada ilógica, y siempre quedará en el recuerdo como una fiesta inesperada”. Lanuza admite con reticencias algunas virtudes de Ramón, ya pasadas, para poder demoler su presente sin piedad: su “desnivel de calidades llega a lo monstruoso”, “ningún escritor español de nuestro siglo, y lo que ya es decir, de cualquier otro, ha osado firmar las ramplonerías chabacanas del mismísimo Ramón”; éste es capaz de “desbarrancarse sin transición en las más pedestres pamplinas”; las obras de Ramón están llenas de “lamentables detritus y hojas secas”, son “vórtices peligrosos en cuyo fondo asoma la estulticia”. No es desacertado imaginar, sin embargo, que el origen de esta crítica demoledora es más bien político. De hecho, Lanuza confiesa que la ideología de Gómez de la Serna se ha vuelto una barrera infranqueable: “hacía bastante tiempo que no leía a Ramón por razones extraliterarias” (González Lanuza, 1956: 89-90). El mismo González Lanuza había descalificado con argumentos similares la novela de otro peronista,

⁵ El motivo por el cual Ramón escribía en *P.B.T.* es sencillamente económico, según se desprende de esta anotación de 1954 en su diario íntimo: “Quedarme con mis buenas colaboraciones *El Mundo*, *P.B.T.*, *Arriba*, *Temas* de Nueva York y *El Universal* de Venezuela”. (1998: 958).

⁶ Véase, por ejemplo, Eduardo González Lanuza, “Greguerías selectas, a la manera de Ramón Gómez de la Serna”, *El Hogar* 1162, 22 de enero de 1932, p. 35.

Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal, a quien le reprochaba ser “funcionario” del gobierno de Perón (Lanuza 1948: 90).

En septiembre de 1955 Perón es depuesto por un golpe militar. Los que han colaborado con la prensa y el gobierno peronista son condenados a vivir en el ostracismo. El nuevo gobierno reemplaza la conducción de todas las empresas periodísticas y Ramón pierde la mayoría de sus colaboraciones. A comienzos de 1956 anota en su diario íntimo: “aquí he sido suprimido, como si las *Greguerías* hubiesen tenido que ver con ninguna forma de gobierno, estando también en ese desaire después de diecinueve años de trabajo en *El Mundo* y más años en los suplementos literarios, la causa de mi desidia actual” (Gómez de la Serna, 2003: 1019). Algunos biógrafos de Borges, como Horacio Salas, afirman que en esos años circulaban listas negras con los nombres de quienes habían colaborado en la época peronista del diario *La Prensa*.⁷ Es un dato de difícil confirmación, pero no sería extraño que haya sido una más de las muchas proscripciones de la Libertadora, y recuerda una vez más el caso de Leopoldo Marechal, suprimido de la cultura oficial por su ideología: tuvieron que pasar diez años para que volviera a la luz. Ramón quedó en las sombras, porque murió antes de su “rehabilitación”. El hecho obliga a reflexionar sobre la problemática inserción de algunos intelectuales en el campo cultural de la emigración en tiempos del peronismo y a revisar las relaciones entre el poder y la literatura.

A partir de entonces, Ramón configura una nueva imagen de sí mismo. Ya no es el escritor moderno, despreocupado y trotamundos, y se propone como un escritor asceta, íntegro, retraído, solitario; es el *hombre perdido*, el *hombre de alambre* que rehúye la exposición: «Soy el escritor de despacho que da al público lo mejor de su espíritu desde su incógnita mesa; pero cada vez me inquieta más ponerme ante él y delatarme», declara en febrero de 1955 (Guilmain, 1955: 7). Será esta su imagen final.

En sus últimos años, Gómez de la Serna es poco a poco olvidado, se recluye cada vez más y escribe artículos como “Dios sobre todo” (1955b: 10-13) y “La oración” (1956: 58-59), que reflejan las preocupaciones religiosas de su vejez. Su parábola concluye en el silencio. En 1956 recoge en volumen un grupo de textos que ha ido publicando en la prensa periódica. Se trata de las *Cartas a mí mismo* (Gómez de la Serna, 2005: 665-743), su último libro original. Pasa desapercibido pero es su obra maestra final, el experimento extremo de la segunda vanguardia. Ramón se propone llegar hasta los límites del lenguaje y penetrar en las tierras incógnitas de lo inefable.

⁷ “Todos sus colaboradores fueron considerados cómplices de la cultura peronista. En diciembre de 1955 circularon en la cena de camaradería de la Sade listas negras con los nombres de aquellos que se habían atrevido a figurar en *La Prensa* peronista. Gómez de la Serna era uno de ellos”. (Salas, 1994: 75.)

Busca, como los místicos, “decir lo indecible”, la verdad última, la “no imagen”, el instante inapresable entre “el hablar y el no hablar, entre el pensar y el no pensar”, entre el “ver y no ver”. En el ostracismo político, uno de los escritores más fecundos de la lengua española se asoma, hacia el final de su vida, a los bordes del silencio.

Bibliografía

- Anónimo (1949a). “Hoy partirá[n] para España don Ramón Gómez de la Serna y su esposa”, en *La Nación*, del martes 5 de abril: 5.
- Anónimo (1949b). “Don Ramón hace sus últimas payasadas”, en *España Republicana* del sábado 30 de abril, p. 7.
- Anónimo (1949c). “El falangismo pagó por De la Serna treinta mil pesos “, en *España Republicana* del sábado 11 de junio, p. 8.
- Bonet, Juan Manuel (compilador) (1980). *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Museo Municipal.
- Bonet, Juan Manuel (curador) (2002). *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Castellanos, E. (1949). “Viaje con retorno a tres meses vista”, en *Informaciones* del viernes 8 de abril: 7, entrevista recogida en Greco - Albert (2010: 287-289).
- Cortázar, Julio (1978). “Los pescadores de esponjas”, en *Clarín, Cultura y Nación*, Buenos Aires, jueves 26 de octubre: 5.
- García, Carlos (editor) (2006). *Juan Ramón Jiménez - Guillermo de Torre, Correspondencia 1920-1956*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- García, Carlos y Martín Greco (2007). *Escribidores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre 1916-1963*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Gómez de la Serna, Gaspar (1963). *Ramón (Obra y vida)*. Madrid: Taurus.
- Gómez de la Serna, Ramón (1937a). “Más sobre la torre de marfil”. *Sur* 52: 32-58. Recogido en Gómez de la Serna (2005).
- (1937a). “Silueta de Macedonio Fernández “. *Sur* 28: 74-83. Recogido en Gómez de la Serna (2004).
- (1937a). “Sobre la torre de marfil”. *Sur* 29: 58-79. Recogido en Gómez de la Serna (2005).

- (1938). "Oliverio Gironde (silueta a propósito de su nuevo libro *Interlunio*)". *Sur* 40: 59-71.
Recogido en Gómez de la Serna (2004).
- (1940). *Greguerías 1940*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- (1946). "Luces en la ciudad", en *El Mundo* del viernes 12 de julio: 5.
- (1954). "Despedida de la conferencia". *Saber Vivir* 109; 8-10.
- (1955a). *Antología. Cincuenta años de vida literaria*. Buenos Aires: Sudamericana / Losada / Emecé / Poseidón / Espasa-Calpe.
- (1955b). "Dios sobre todo". *Saber Vivir* 114; 10-13.
- (1956). "La oración". *Saber Vivir* 117; 58-89.
- (1998). *Obras completas*, tomo XX. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2003). *Obras completas*, tomo XIV. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2004). *Obras completas*, tomo XVII. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2005). *Obras completas*, tomo XVI. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- González Lanuza, Eduardo (1932). "Greguerías selectas, a la manera de Ramón Gómez de la Serna". *El Hogar* 1162: 35.
- ("E.G.L.") (1956). "Ramón Gómez de la Serna: *Antología*", *Sur* 238: 88-90.
- (1948). "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", *Sur* 169: 87-93.
- Greco, Martín (2005a). "Ramón Gómez de la Serna: Buenos Aires, septiembre de 1936". *Boletín Ramón* 10: 29-59.
- (2005b). "Ramón Gómez de la Serna y el otro cuarto centenario de Cervantes". *El Quijote en el Café Gijón. IV Centenario*. José Bárcena (recopilación). Madrid: Café Gijón.
- (2007). "Ramón en *Saber Vivir*", en Gómez de la Serna, Ramón, *Cuatro manuscritos*, edición facsimilar de artículos destinados a *Saber Vivir*. Madrid: Del Centro.
- (2009). *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir 1940-1956*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- (2010). "Primera cronología de Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires". *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna. I Jornadas Internacionales Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Albert.
- Greco, Martín y Juan Carlos Albert (editores) (2010). *Habla Ramón. Entrevistas a Ramón Gómez de la Serna 1921-1962*. Madrid: Albert.

- Guilmain, Andrés (1955). "Los escritores en la intimidad: Ramón Gómez de la Serna", en *Diario Madrid* del sábado 19 de febrero de 1955: 7-8, entrevista recogida en Greco - Albert (2010: 313-318).
- Heuer, Jacqueline (2004). *La escritura (auto)biográfica de Ramón Gómez de la Serna*. Genève: Slatkine.
- Lafuente, Fernando R. (1988). "La historia muda de Ramón en Buenos Aires". *El Europeo* 2:106-107.
- López Molina, Luis (2003). "Ramón Gómez de la Serna o la escritura incontenible". *Quaderns de Valençana* 1: 72-81.
- Macciuci, Raquel (2006). *Final de plata amargo. De la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. La Plata: Al Margen.
- Mainer, José-Carlos (1996). "Ramón: La literatura como vida". *Turia* 41: 111-119.
- Mazzetti Gardiol, Rita (1982). "Unpublished Works of Ramón Gómez de la Serna". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, VII, 1: 109-116.
- Murena, H. A. (1949). "Los penúltimos días". *Sur* 155: 63-68.
- Pereira, Juan Manuel (2005). *El mito del artista ramoniano*. Madrid: Albert.
- Pla, José (1959). "Han pasado los años", entrevista a Ramón Gómez de la Serna recogida en Bonet (1980: tomo I, 97-101).
- Salas, Horacio (1994). *Borges, una biografía*. Buenos Aires: Planeta.
- Sofovich, Bernardo (1984). "Ramón, en Buenos Aires". *Cuadernos Hispanoamericanos* 410: 51-55.
- Sofovich, Luisa (1962). *Ramón Gómez de la Serna*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- (1994). *La vida sin Ramón*. Madrid: Libertarias.
- Umbral, Francisco (1978). *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Zlotescu, Ioana (1996). "Preámbulo al espacio literario del «Ramonismo»", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas* de Gómez de la Serna, tomo I. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. Edición al cuidado de Ioana Zlotescu.

Datos del autor

Martín Greco es graduado en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Escritor, docente, investigador literario y guionista de cine. Enseña en la Universidad de Buenos Aires y el Instituto Universitario Nacional de Arte. Codirige el *Boletín RAMÓN* de Madrid, dedicado al

estudio de Ramón Gómez de la Serna. Fue el organizador de las II Jornadas Internacionales sobre Gómez de la Serna, realizadas en el MALBA y la Biblioteca Nacional Argentina en 2010. Es autor y editor de varios libros, entre ellos los siguientes, relacionados con la obra de Gómez de la Serna: *Escribidores y náufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna - Guillermo de Torre* (Madrid / Frankfurt, 2007); *Cuatro manuscritos de Ramón* (Madrid, 2007); *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir* (Buenos Aires, 2009); *Habla Ramón. Entrevistas a Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, 2010.

Comunicaciones

Avatares de las Letras en América Latina: El orden del poder de la monarquía española

Franco Daniel Piriz - Ezequiel Camara
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

En nuestra ponencia analizaremos ciertas características de las letras de la América colonial, en cuanto a su relación con el orden del poder de la monarquía española dominante hasta el siglo XIX. El aspecto puntual a ser analizado será el cambio producido en la identidad de las letras latinoamericanas en su relación con el poder, considerados en una primera etapa colonial, desde la perspectiva de Ángel Rama en *La ciudad Letrada* y en una segunda etapa, en el siglo XX durante los regímenes dictatoriales, tomando como eje referencial en la literatura de García Márquez, *Relatos de un Náufrago* y en Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*.

Palabras clave: literatura - jerarquías - colonia - poder - América Latina - ciudad letrada

En nuestra ponencia analizaremos ciertas características de las letras de la América Colonial, en cuanto a su relación con el orden del poder de la monarquía española dominante hasta el siglo XIX. El aspecto puntual a ser analizado sería el cambio producido en la identidad de las letras latinoamericanas en cuanto al poder, considerados en una primera etapa colonial, desde la perspectiva de Ángel Rama en *La ciudad Letrada* y en una segunda etapa en el siglo XX durante los regímenes dictatoriales, tomando como eje referencial en la literatura de García Márquez, *Relatos de un Náufrago* y *Operación Masacre* en la de Rodolfo Walsh.

En principio, consideradas desde sus inicios las letras coloniales o de Indias mantuvieron una cercana relación con el poder. Los primeros ejemplos de ellos son los representados por: Colón con sus *Diarios*, Alvar Núñez Cabeza de Vaca con su *Naufragios* o Hernán Cortes con las *Cartas de Relación*, entre otros. Todos los textos anteriores tenían el claro destinatario de la corona, destinatario que influía en su soporte, formato y textualidad. Así entonces, las representaciones discursivas iniciales de América formularon sucesivas re-inversiones de este nuevo mundo que guardaban, de algún modo, relación con lo ficcional.

Posteriormente, las representaciones de la América en su etapa colonial, en el plano de las letras, mantuvieron cierta relación con el poder de la corona en cuanto a objetos culturales portadores de significación, cuya producción se encontraba inmersa en interacciones semiótico-discursivas, que prescribían las representaciones del sujeto colonial, las concepciones del saber y las formas de su comunicación.

En el período anteriormente mencionado, como lo indica Ángel Rama en *La Ciudad Letrada*, capítulo II, serán los códigos metropolitanos los que prescribirán el lugar de enunciación y el rol social del letrado en la América Colonial:

Para llevar adelante el sistema ordenador de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder (...) resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieron de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos (...) le competía el subsidiario absoluto que ordenaba el universo de los signos, al servicio de la monarquía absoluta (Rama, 1984: 31).

Sin embargo, la conformación de los intelectuales coloniales guardó cierto proceso, estando en una primera etapa ligado a la tarea de la evangelización:

El equipo intelectual contó por siglos entre sus filas a importantes sectores eclesiásticos, antes que la laicización que comienza su acción en el siglo XVIII los fuera reemplazando por intelectuales civiles (...) la función de la orden de Jesús, que, a diferencia de las órdenes mendicantes consagradas a la evangelización de los indios, vino a atender -la nueva juventud nacida- en esta tierra (...) conduciendo la ociosidad en que vivían hacía el ejercicio de las letras para el cual faltaban maestros y cuidado (Rama, 1984: 31).

Así entonces, este período de laicización que tiene lugar hacia el siglo XVIII surge de la tarea educativa de la orden de Jesús y guarda profunda relación con el carácter que tendrán a partir de la fecha indicada esos mismos intelectuales americanos. Puesto que:

La hazaña educativa de la orden (...) es paralela a la estructuración administrativa y eclesiástica de las colonias y por lo tanto una pequeña aunque no desdeñable parte de la poderosa articulación letrada que rodea al poder, manejando los lenguajes simbólicos en directa subordinación de las metrópolis. (Rama, 1984: 32)

Una parte no desdeñable, entonces, de los intelectuales americanos surgirá de las instituciones de la orden de Jesús. Serán ellos, los que colaborarán no sólo con el

mantenimiento del orden administrativo de las metrópolis, sino que también colaborarán con la formación de las mismas en cuanto a su función simbólica.

Así entonces, desde sus inicios en la etapa de conquista las letras en América tuvieron una profunda relación con el poder monárquico. Posteriormente, en la etapa colonial dicho proceso se vinculó con la tarea evangelizadora, para luego ir pasando gradualmente a la conformación de un cuerpo de letrados de la juventud nacida en América. Como ejemplo de ello, pueden tomarse las palabras del padre Sánchez Baquero, al describir la función de la orden de Jesús y la necesidad de orientar a esa juventud hacia los estudios de filosofía y teología:

Críanse en el regalo y la abundancia de las casas de sus padres y en la benignidad de este cielo y temperamento, con mucha ociosidad (veneno bastante a destruir cualquiera gran republica, como nos lo muestra las que han tenido este daño); y en esta tierra estaba en todo su punto: porque, acabada su conquista y pacificación, cesaron las armas y ejercicios militares; y la ocupación en oficios mecánicos ni tenía lugar, ni había para que se admitiese; porque la nobleza le tenía muy justo en las hazañas de los padres, cuando no se derivara de atrás, de más de ser mucha la abundancia de la tierra (Rama, 1984: 32).

Por lo tanto, la ciudad colonial del siglo XVIII será la sede administrativa del poder en América y será este objetivo establecido por el poder monárquico el que decidirá el destino de las letras:

Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a adoptarlos de un aspecto sagrado (...). Los signos aparecían como obra del Espíritu y los espíritus se hablaban entre sí gracias a ellos. Obviamente se trataba de funciones culturales de las estructuras de poder, cuyas bases reales podríamos elucidar, pero así no fueron concebidas ni percibidas, ni así fueron vividas por sus integrantes (Rama, 1984: 32).

Este cuerpo burocrático estaba conformado por “religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma” (Rama, 1984: 32). La burocracia en las colonias había ido en crecimiento desde el último tercio del siglo XVI, progresivamente con la transmisión de

tareas desde la metrópoli hacia las colonias, este grupo de letrados llegó a ser, como lo considera Rama, desmesurado. Siempre en lo alto de esta pirámide se encontraba el poder del rey.

Sin embargo, en el plano plenamente literario, la producción era muy pobre: se ha atribuido su poquedad artística al reducido número de ejercitantes cuando se lo puede atribuir más correctamente al espíritu colonizado. Efectivamente, todos los registros hablan de números altísimos: Son los trescientos poetas que según Bernardo de Balbuena concurren al certamen de fines del siglo XVI en el que él fue distinguido o el alto número de los que un siglo después recogió Sigüenza y Góngora en su *Triunfo Parténico* (Rama, 1984: 33).

No obstante, hay que aclarar que la producción y el consumo funcionaban en un círculo cerrado, producida a partir del poder virreinal y regresando como adulación a éste. Otra característica importante de la producción literaria surgida de los letrados burocráticos es indicada del siguiente modo:

Tan alta producción es, obviamente, ocio remunerado por otras guías, dado que para esos productos no existía un mercado económico y puede vincularse al despilfarro suntuario que caracterizó a las cortes coloniales, las cuales tuvieron una visión absolutamente desmesurada y falsa de la opulencia de la metrópoli que se esforzaban por imitar, venciéndola sin cesar en ostentación y boato (Rama, 1984: 33).

De las citas precedentes, es evidente que el poder real no sólo dotó de los códigos que habrían de organizar la producción burocrática y literaria en las colonias, sino que también sirvió de modelo idealizado, deformado de tal manera por los criollos que habría ocasionado problemas sociales como los denunciados por el padre Mendieta:

(...) cuando creció pavorosamente la mortandad indígena que eufemísticamente designamos como la “catástrofe demográfica” del siglo XVI. Al finalizar solo contaba un millón de indios de los diez a veinte cinco (según las estimaciones) que había en México cuando se inició la conquista (...) la holgura de españoles y criollos y los ocios que permitieron al grupo letrado consagrarse a extensas obras literarias. Así, le debemos la espléndida épica culta del Barroco (Rama, 1984: 33).

La referencia anterior es especialmente decisiva para intentar definir la identidad de las letras en su relación con el poder. En este sentido, Ángel Rama señala: “La época barroca es la primera de la historia europea que debe atender a la ideologización de muchedumbres, apelando a formas masivas para transmitir su mensaje, cosa que hará con rigor pragmático” (Rama, 1984: 34). Ahora bien, bajo qué forma de textualidad se habría manifestado dicha influencia:

Si bien se ha discutido la real incidencia de las disposiciones del Concilio de Trento sobre el arte, no se puede sino reconocer la importancia y esplendor que adquirió la “fiesta barroca”, las representaciones sacras, o la militancia propagandística que cumplieron la Corona y la Tiara a través de entrenados equipos (la Sociedad de Jesús, La Inquisición) en el clima beligerante de la Contrarreforma (Rama, 1984: 34).

De forma similar la ciudad Letrada también se plegaba a esas tareas, siguiendo las directivas de la metrópoli: “la fuerza operativa del grupo letrado que debía transmitir su mensaje persuasivo a vastísimos públicos analfabetos fue mucho mayor” (Rama, 1984: 34). Otro ejemplo podría leerse en el siguiente requerimiento de la autoridad: “Otra tarea, que quedó apuntada en la razón que llevó al Virrey Martín Enríquez a reclamar la venida de la Orden de Jesús: la formación elite dirigente que no necesitaba trabajar y ni siquiera administrar sus bienes pero si debía dirigir la sociedad al servicio del proyecto imperial, robusteciendo sus lazos con la Corona y la Tiara” (Rama, 1984: 34).

Hasta aquí hemos citado el impulso decisivo de la corona por administrar sus colonias, así como la tarea de ciertas órdenes para la formación de ese grupo de intelectuales. Además, hemos mencionado la influencia de la necesidad de ideologización de muchedumbres en la época del barroco colonial. De lo anterior surgió una generación de administradores, de profesionales y de letrados en general que ocupó el papel dirigencial de la ya mencionada Ciudad Letrada: “la capital función social de los intelectuales, desde el pulpito, la cátedra, la administración, el teatro, los plurales géneros ensayísticos. Les correspondía enmarcar y dirigir a las sociedades coloniales” (Rama, 1984:35). Finalmente, cabe indicar que también en el sector de los poetas, aun siendo un número reducido de letrados, se cumplió esta tarea y como ejemplo de ello podríamos citar las odas religiosas o patrióticas y demás retórica adulatoria y panegíricos.

Más allá del siglo XVIII, Ángel Rama considera que el funcionamiento del grupo letrado: “sigue rozagante en vísperas de la Revolución de independencia, dos siglos

después” (Rama, 1984: 35). El autor explica que se habría prolongado más allá de su proceso de laicización. A su vez, sugiere la lectura de cierto tenor barroco de la literatura Hispanoamericana, como el mantenimiento subyacente de los preceptos de la antigua Ciudad Letrada:

El novelista Alejo Carpentier llegó a proponer al estilo barroco como forma específica del arte del continente. Tras esas percepciones, podemos ver otra cosa: el perviviente poder de la ciudad Letrada más allá de la independencia y el forzoso epigonalismo que se registra entre sus miembros, religándolas tesonosamente a los orígenes cuando una conformación del grupo intelectual se conserva tanto tiempo sin modificación profunda” (Rama, 1984: 35).

Ahora bien, nuestra hipótesis de trabajo surge de los dos conceptos mencionados anteriormente: Por un lado, la pervivencia del tenor barroco en la literatura hispanoamericana y por otro la subyacencia del funcionamiento de la ciudad Letrada en los intelectuales hispanoamericanos. De lo anterior podrían considerarse los regímenes dictatoriales del siglo XX, en cuanto a su influencia en la identidad de las letras, como una reorganización del poder piramidal de la ciudad Letrada. Es decir, que el papel de dirección dejado libre por la corona luego de los procesos de laicización y de independencia habría sido retomado, si tomamos en cuenta la hipótesis de Rama de la subyacencia de la Ciudad Letrada, por los regímenes dictatoriales. En el período monárquico colonial el ejercicio de las letras, su producción y difusión, estaban dirigidas desde la metrópoli. De modo similar los regimenes del siglo XX intentaron regular la expresión escrita, así como la educación, conformando un aparato regulador administrativo que velaba por la seguridad de su ideología y su perpetuación en el poder. A esta tarea regulada no escaparon los nuevos intelectuales laicos y el periodismo, como ejemplo de ello citaremos brevemente las vicisitudes de Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh y Daniel Moyano.

Retomemos aquí la hipótesis central de nuestro trabajo, a saber: la identidad de las letras americanas en relación al poder. Ahora bien, esta ponencia propone un análisis de los últimos tres escritores mencionados más allá de las teorías y los momentos con los que se asocian generalmente: García Márquez y el realismo mágico o el “boom” de la literatura de los cincuenta a los setenta con Daniel Moyano, además de literatura de no ficción de Rodolfo Walsh. Es decir, como lo indicará Ángel Rama, relevar cierta subyacencia de la estructura de la Ciudad Letrada en los literatos y en las organizaciones. Una estructura que se habría mantenido, más allá de la laicización y los procesos coloniales, cumpliendo funciones diversas y que tal vez, como lo indicará Rama en el caso de las órdenes que

daban forma a la Ciudad Letrada: “no fueron concebidas ni percibidas, ni así fueron vividas por sus integrantes”. (Rama, 1984: 34). Además, sería oportuno recordar que la Ciudad Letrada era la que fijaba las normas, el orden de los signos y regulaba formal y temáticamente la producción discursiva.

Hasta dónde la estructura de poder piramidal con un punto culmine ausente, que según Rama se habría mantenido aún en los tiempos del surgimiento de los regímenes dictatoriales, no habría colaborado con su necesidad de autoritarismo. En este sentido, podríamos leer la siguiente cita de *Relatos de un Náufrago*: “A mi habitación sólo podían entrar mi padre, los guardias, los médicos y los enfermeros del hospital Naval” (García Márquez, 2011: 151). Recordemos que el marino Velasco había sido testigo de un hecho de corrupción y aquí el régimen intenta censurar la difusión de su discurso. A su vez, en cuanto al papel del letrado, sería significativo estudiar los problemas posteriores que por la publicación y la difusión de la historia tuvo el joven periodista Gabriel García Márquez.

En segunda instancia, podríamos citar, como otro intento de influencia en la identidad, la producción y difusión de las letras en América Latina, el caso de Rodolfo Walsh con *Operación Masacre* y “Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar”. Aclaremos, nuevamente, que nuestra propuesta es sobre un estudio del intento de estructuración administrativa, de ordenamiento de los discursos, y por ello mismo de regulación y formación de los intelectuales, tanto en el período colonial como en el de los regímenes dictatoriales.

Una perspectiva que aportaría en cuanto a la acción de un grupo letrado como regulador de las concepciones de literatura y su influencia en la percepción de la obra de Rodolfo Walsh es la presentada por Osvaldo Bayer en “Rodolfo Walsh: tabú y mito” en la que menciona una supuesta distancia de ciertos estratos académicos para la comprensión de Walsh:

Sus mejores cualidades literarias fueron alma y humanidad. (Y precisamente esas no son las que hay que tener para ser considerado un creador literario.) Los mandarines oficiales de la cultura del ‘83 lo quisieron apostrofar con aquello de “esteta de la muerte”. Arrogancia y profundo desconocimiento humano propios de cierta cultura académica sostenida con papeles (...). La inspiración de Walsh siempre vino de la contrapartida, porque sospechó de la miopía que crece en la rutina de los claustros. Por eso Walsh se les escapa a los críticos establecidos (...) que no lo pueden encasillar (...). Esos examinadores sinodales no se atreven a aplazarlo pero no le dan el pase para ser admitido en las órdenes Sagradas. Lo califican de periodista para enviarlo al depósito de mercaderías varias. (Bayer, 2011: 7-8).

Cabría preguntarse acerca de la coincidencia o no de la comparación que establece Osvaldo Bayer entre el orden de la cultura académica y el rigor de examinadores sinodales. Es decir, hasta que punto no es percibida la subyacencia de una Ciudad Letrada que pese a la ausencia de los poderes que en diversas etapas históricas les infundieron ánimo sobreviven en su esfuerzo regulador. Además y finalmente, tal vez cabría preguntarse si el requerimiento en el mundo académico, especialmente en las universidades del interior de avales, apoyos, padrinazgos exigidos (aún incluso para merecer su lectura sin ser desechados) para la validación, producción y difusión de discursos de sus estudiantes, no enmascararía también, dicho ánimo regulador y censor de la antigua Ciudad Letrada.

Bibliografía

Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

García Márquez, Gabriel (2011). *Relato de un Náufrago*. Buenos Aires: Ediciones Debolsillo.

Walsh, Rodolfo (2011). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Datos de los autores

Franco Daniel Piriz y Ezequiel Camara, como investigadores del grupo de investigación Gicis de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, han publicado los siguientes trabajos: "Alejandra Pizarnik: el aciago manto de la libertad", IV Congreso Internacional de Letras UBA 2010. "Las Casas y el pensamiento de Colón", Universidad Nacional de la Plata. 2010. "Michel Foucault y el Pensamiento de Colón..." Congreso Orbis Tertius, Universidad Nacional de la Plata, 2009. "Las Palabras y Las Cosas como Summa de la episteme occidental", Universidad Nacional de la Plata, 2008. "Michel Foucault y el Abismo de lo Indeterminado", VI Jornadas de Michel Foucault, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2007.

Comunicaciones

Cine y revisionismo histórico: la cuestión española en el filme *Revolución, el cruce de los Andes* de Leandro Ipiña

Iciar Recalde
Universidad Nacional de la Plata

Resumen

El filme *Revolución, el cruce de los Andes* (2011) de Leandro Ipiña efectúa una nueva vuelta de tuerca en la tarea del revisionismo histórico respecto al rol de España en el proceso revolucionario americano. En este sentido, y a través de una fuerte crítica al antihispanismo liberal, presenta una narración del proceso revolucionario a contrapelo de la historia canónica centrada en el tópico del “separatismo.” El filme permite vislumbrar una Revolución de Mayo, no como un movimiento segregacionista, sino como una extensión de los estallidos revolucionarios tanto en el resto del continente americano como en España desde 1808, estallidos democráticos contra el absolutismo. Se analiza el contrapunto entre las voces del “periodista” y del “testimoniante” en la puja por configurar el sentido de los hechos narrados, entre la narración del pasado inmediato y el encajonamiento de lo narrado en moldes ideológicos y políticos interesados en torno a los sentidos de Patria, Nación e historia.

Palabras clave: Leandro Ipiña - cine y revisionismo histórico - imágenes de España - Revolución de Mayo - historiografía liberal

Dirigida por el cordobés Leandro Ipiña y producida en conjunto por la Televisión Pública y Canal Encuentro, con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), el Gobierno de la provincia de San Juan, la Televisión Española (TVE) y la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), el film *Revolución, el cruce de los Andes* se estrena en Argentina en el año 2010 con motivo del Bicentenario, reabriendo múltiples debates que caracterizan el nuevo ciclo histórico que nuestro país experimenta desde el año 2003. En principio, *Revolución* interviene de manera original en el contexto cinematográfico argentino, afirmando la posibilidad (o mejor: la necesidad) de volver sobre la tradición del cine épico nacional clausurada alrededor de los años cincuenta. Al mismo tiempo, propone una visión del proceso revolucionario americano que discute fuertemente el tópico del “separatismo” configurado por la tradición historiográfica liberal y vuelto sentido común de las narrativas históricas hegemónicas. En este sentido, existe un entronque fundamental del filme con las intervenciones crítico-polémicas más recientes sobre las narrativas que abordan el pasado americano vinculadas al pensamiento nacional y al revisionismo histórico, cuyos orígenes pueden rastrearse en la producción de varios intelectuales que en el período 1955-1973 se esforzaron por *hacer justicia a España* discutiendo fundamentalmente con la visión hispanofóbica del proceso independentista que estuvo motorizada por los intereses británicos en el Río de La Plata, tal como lo atestiguan, entre

otros, Juan José Hernández Arregui, Fermín Chávez, Arturo Jauretche y Eduardo Astesano. Al respecto, Ipiña tenía como antecedente la realización de la mini-serie documental: *San Martín. El combate de San Lorenzo*, acerca de la única batalla del libertador en el territorio que en la actualidad conforma nuestro país, donde ya auguraba la discusión en torno a la idea canónica de la revolución americana como revolución burguesa contra España, para trocirla bajo el prisma de revolución popular y continental cuya esencia había sido la demanda de un tipo de representación local que exigía juntas provisionales (como existían en España), en contraposición con el gobierno que respondía a un Consejo de Regencia sin popularidad. La guerra civil comandada por San Martín tenía como objetivo la consecución de una forma de representación propia y la misma capacidad de voto que podían tener todas las provincias de España, para que América dejara de ser una colonia para pasar a ser una provincia, idea que como en todo proceso revolucionario, mutaría paulatinamente hacia la independencia más generalizada. Nos ocuparemos de examinar la radicalización de estas postulaciones a la luz de *Revolución, el cruce de los Andes*.

España: maldita tú eres

El filme se abre con la narración de una voz en off que encierra al espectador en el tiempo histórico que se ha de recobrar: corre el siglo XIX, España se desmorona ante Napoleón y sus ecos no tardan en hacerse oír en las colonias americanas. Es el fin del colonialismo español, augura el relato, los pueblos se levantan y forman sus propios gobiernos. La revolución impone a sangre y fuego en todo el continente a través de la guerra entre dos modelos de organización política: el de la autodeterminación de los pueblos libres de la Patria Grande y el de la restauración del viejo sistema colonial. Desde Cuyo, zona aislada y azotada por la iniquidad colonialista, José Francisco de San Martín crea, instruye y se pone al frente de un ejército de 5200 hombres para cruzar los Andes y liberar Chile como primer paso a un plan mayor: independizar todo el continente. El relato se corta abruptamente por la irrupción de la narración del presente del filme: en una pieza de pensión en el Buenos Aires de 1880, envejece en el olvido y pobre, Manuel Esteban de Corvalán, uno de los pocos sobrevivientes del ejército de San Martín. Existe desde el comienzo del filme una férrea voluntad de representar las derivas políticas de la revolución: el abandono y la miseria de uno de los protagonistas de la epopeya americana hablan de la derrota del proceso revolucionario, de sus desvíos futuros a través del procedimiento de la elipsis, de lo que el filme no cuenta porque se supone el espectador puede reponer, esto es, lo acontecido en tierra americana entre el proceso revolucionario y la década de 1880 tras el triunfo del proyecto liberal vinculado con el capital británico y la configuración de múltiples

naciones semicoloniales que entrarán dentro de la órbita de un nuevo poder imperial: Inglaterra. Como contrapunto de esta representación irrumpe otro relato: el de la memoria de Corvalán, centrado en el recuerdo de su juventud en la gesta sanmartiniana. Conviven, por consiguiente, tres planos narrativos en el montaje de la historia: el primero, motorizado por el relato historiográfico que busca anclar el interés del espectador en un tiempo preciso, cede espacio a los otros dos: el del presente que a su vez da existencia a la narración del pasado revolucionario. Son estos últimos planos narrativos los que escenifican la disputa por el sentido de la historia de la revolución en América a través de la contraposición de dos figuras: la del testimoniante, como expresión del pasado inmediato y la del periodista, cuyo rol es imponer al primero una visión preexistente de la historia que se intenta dilucidar en el filme, cuyo interés primordial gira en torno al sentido del proceso revolucionario en relación a, como mínimo, tres cuestiones fundamentales: el carácter americano y popular de la revolución, la ausencia de un sentimiento antihispanista, esto es, la certeza de que la guerra era contra el absolutismo español, y la dilucidación respecto a cuáles fueron los sujetos que hicieron la revolución y cuáles las fuerzas que disputaban el poder en América, donde adquiere relevancia el rol conservador de la política centralista y oligárquica ejecutada por Buenos Aires.

Respecto al primer foco de interés, *Revolución, el cruce de los Andes* permite vislumbrar un proceso revolucionario, no como un movimiento segregacionista, sino como una extensión de los estallidos revolucionarios tanto en el resto del continente americano como en España desde 1808, todos estos, estallidos democráticos contra el absolutismo. La lucha de San Martín es la misma lucha que se desarrollaba en España, antes de que comenzara a asfixiarse el movimiento revolucionario en la península. De hecho, entre los registros de habla castellana que se escenifican en el filme, San Martín no es justamente el que expresa la modalidad criolla sino un fuerte acento gallego adquirido tras su 27 años de vida en España (1784-1811) en contraposición con los cuatro años en Yapeyú y los dos años vividos en Buenos Aires. Además, el personaje no se refiere a sus adversarios políticos como españoles sino a través del mote de *absolutistas, godos, matorrangos*, identificando sin lugar a dudas al sector contra el cual luchaba. Enérgico cuestionamiento del sentido común de la historia falsificada por la tradición liberal que nos permite revisar los presupuestos ideológicos y políticos que motorizaron la construcción de la historia de la independencia a través del prisma antihispanista cuyo correlato conllevó al armado de una imagen de España oscurantista y al sentimiento antiespañol en la construcción de la historia nacional: ¿cómo alguien que alguien que había vivido, se había educado y había luchado tantos años en el ejército español iba a combatir justamente contra ese ejército? Este es uno de los interrogantes nodales que vertebra la construcción del filme y que augura la crítica a la visión antihispanista del proceso revolucionario.

Una Patria Grande que agoniza

La trama se inicia en 1880, en una pensión perdida de Buenos Aires donde un periodista de uno de los grandes diarios del liberalismo, Reynoso, ante la inminencia de la repatriación desde Francia de los restos de José de San Martín, entrevista a uno de los últimos hombres vivos que cruzaron los Andes. Se trata de Manuel Esteban de Corvalán, quien contaba con 15 años en ese entonces, y por saber leer y escribir había sido su escriba personal. El relato se conforma a través del contrapunto entre la voz del “periodista” y la del “testimoniante” que escenifica la puja por configurar el sentido de los hechos narrados, entre la narración del pasado inmediato y el encajonamiento de lo narrado en moldes ideológicos y políticos interesados en torno a los sentidos de patria, nación e historia. El retrato que ofrece Corvalán sobre San Martín y el cruce de los Andes, sus dificultades y peripecias, la batalla de Chacabuco y sus compañeros de armas, difieren de lo que el periodista que lo entrevista entiende como Patria, prócer, Nación e historia, devolviéndole a la revolución el carácter americano que tuvo en sus orígenes. El periodista interrumpe constantemente el relato de Corvalán a través de interrogaciones que más que buscar dilucidar la profundidad del proceso revolucionario, intentan circunscribirlo al *bronce estático* del pasado configurado de antemano por la historiografía liberal:

Reynoso: “¿Cómo definiría usted al padre de la patria?”

Corvalán: ¿Qué es para usted la patria?

Reynoso: Bueno, la patria es el territorio. (*Largo silencio*)

Corvalán: ¿Padre de qué patria? ¿De la que usted llama la Argentina? ¿De lo que fue Chile, Perú? ¿De todas juntas?

A través de este tipo de intervenciones, el narrador testigo va desarmando toda la serie de mitos preexistentes que vehiculiza el discurso de Reynoso y así irrumpe la idea de Patria Grande que el filme muestra sucumbir frente a la disgregación en diversas patrias chicas que no entraban en el proyecto independentista primigenio. El periodista sostiene un discurso cuyo epicentro es la idea de que la revolución perseguía independencias nacionales y Corvalán se encarga de atestiguar que, en verdad, ese fue el desenlace trágico de la revolución centrada en el proyecto de Patria Grande. En este sentido, se pone en evidencia la idea de que el rasgo fundamental de una Patria Grande soberana es una política propia. Un pueblo, aunque tenga territorio, no es una nación si no lo posee. O sea, cuando alguna fuerza contrarresta esa política propia. Una política propia no es dable sin el

gobierno de los comandos de la economía nacional, no hay nación sin este requisito. Es la certeza de esa voluntad autónoma la que motoriza la posición americanista que guía el proyecto sanmartiniano. De hecho, el ejército de San Martín aparece conformado por americanos: mitad chilenos (Chile es el primer eslabón en el itinerario libertador de San Martín) y mitad de las Provincias Unidas del Río de La Plata. La narración de Corvalán integra a San Martín, en un diálogo consigo mismo en el pasado a través del relato del cruce de los Andes, y la batalla de Chacabuco, no como padre de la patria chica, Argentina, sino de la patria grande, de Nuestra América en su conjunto. En la escena de las peripecias de ascensión a la cima de la cordillera, no flamea la bandera celeste y blanca sino la del Ejército de los Andes. Así, el filme desarma la idea generalizada del General de la patria chica, integrando a San Martín como General de la Patria Grande.

Es en la rememoración de lo acontecido en Cuyo donde el filme pone de relevancia cómo San Martín se las ingenia para armar su ejército, a pesar de la oposición del poder central de Buenos Aires que exigía que bajara a reprimir a los caudillos, y lo ahogaba económicamente. Son constantes las referencias a las cartas que escribe al gobierno de Buenos Aires pidiendo recursos que son negados, escenificando cuáles eran las verdaderas fuerzas en pugna en el período: las vinculadas al proyecto popular americanista en contraposición con el proyecto agroexportador y centralista ligado al capital británico. Un continente que acepta la teoría librecambista de otro no es soberano, pues está favoreciendo, al desguarnecer su propio mercado, a la industria extranjera, y en consecuencia, frenando su propio desarrollo industrial, base de toda independencia americana. San Martín se ve obligado a realizar la planificación económica, de recursos, movilizándolo a los habitantes, expropiando, fabricando pólvora, armas, uniformes, poniendo impuestos, diezmos, etc. Es la idea del gobierno del pueblo haciéndose cargo del desarrollo económico por ausencia de un gobierno genuinamente representativo. De hecho, en los recuerdos de Corvalán, hijo de godos, se narra el impedimento de sus padres de partir con las tropas de San Martín, quien había confiscado hombres, tierras y, ahora, a su propio hijo.

Resulta ciertamente interesante que no es San Martín el único personaje relevante en la narración sino que se lo integra y hace dialogar con la figura de Corvalán, como expresión de lo colectivo, como parte de esos *nadies* con los cuales se hacen las revoluciones, los cuales son olvidados, dejados de lado por la historiografía liberal. Están ellos y un líder que los dirige y los estima tan necesarios como a él mismo, pues sin ellos su imagen como tal se desdibuja, desaparece. Esta estrategia narrativa pone en escena la intencionalidad de bajar a San Martín del bronce, pero no a través de una *humanización apolítica*, como muchas veces se ha hecho, sino por medio de su rescate como un hombre político que fue expresión de un *proyecto de emancipación y unificación de Nuestra América*. Es la otra historia la que aparece, la que circula en el subsuelo de la patria y que

emerge a pesar de la superestructura de colonización pedagógica que hace lo necesario para que esto no acontezca. La revolución, el proyecto sanmartiniano que quedó inconcluso y que renace a lo largo del continente y clama por su consecución. De hecho, una de las escenas más lúcidas del filme congrega a San Martín en diálogo con uno de los sargentos a cargo de tropa a quien se aconseja mantener viva la moral de sus hombres a través del coraje y del ejemplo y al que se interroga por el sentido de la libertad:

San Martín: ¿por qué estamos peleando?

Sargento: Por la libertad

San Martín: Peleamos por la libertad, peleamos por nuestro destino como hombres en este momento de la historia. Bello sería no tener que hacerlo. Y la libertad puede llegar a ser sólo una palabra. Pero nosotros no peleamos por cualquier libertad, creo que hay algo más, estamos intentando algo grande sargento, un profundo anhelo que todos los humanos tenemos en algún lugar. ¿Vos llegás a comprenderlo, hermano?

La escena se interrumpe abruptamente pero el interrogante se resuelve de manera diferida en el campo de la batalla de Chacabuco en febrero del año 1817. La idea de la guerra más como un fruto acre que como un acto gratuito vaciado de materialidad se trabaja en el film en su conjunto: “Muchacho: es mucho más útil la mano que empuña una pluma que la que empuña un sable, usted debería saberlo”, rememora Corvalán las palabras enunciadas por San Martín. La guerra, estipula *Revolución*, es consecuencia de una historia de 300 años de iniquidad y masacre. La guerra ya no es el campo de combate en el que lucharon argentinos contra el imperio español como versa la historiografía oficial sino una urgencia del tiempo histórico de América que a través de un pueblo que clama “seamos libres que lo demás no importa nada.” Son contantes las alusiones tanto de San Martín como del personaje del cura Aldao, a la guerra como única respuesta al sistema de opresión, cuando dialogan con Corvalán y lo instan a dejar de lado la épica vaciada de su sentido real: la guerra no es lo que dicen los libros, es barro, humo, mierda, olor a sangre, hombres chillando de dolor pero es el único camino de la libertad de los hombres. Porque a fines del siglo XIX, América ingresa en la órbita de la política imperialista, es decir, en la política de expansión seguida del espíritu de conquista, de parte de un puñado de potencias, sobre las regiones productoras de materias primas. Este despliegue en abanico sobre el planeta es la aventura más sangrienta de nuestro continente y no es precisamente España la madre de todos los males. El adueñamiento de los mercados coloniales por parte de Inglaterra se afianzó en nombre de la civilización con los métodos de la barbarie, la masacre y la expoliación en masa de las poblaciones coloniales. *Revolución, el cruce de los*

Andes, muestra oblicuamente la traición a los ideales de la gesta de los Andes. Siete décadas después, el proyecto de Patria Grande se extingue en el olvido, como Corvalán en su pieza de pensión. Argentina, en 1880, careciendo de independencia económica ha extraviado su nacionalidad, y en definitiva, es parte devaluada de la nación más avanzada que la ha incorporado a su sistema de dominio, aunque le permita el simulacro de parecer una nación independiente. Una cosa es la forma jurídica de nación y otra, la nación real negada en los hechos. La juricidad del Estado no existe por la mera vigencia de una Constitución que lo representa como ente de derecho, sino en tanto el Estado es el poder internacional mismo de la comunidad nacional con fines propios, no delegados. La categoría de nación se asume desde adentro. Y no como paz, sino como embate contra las vallas impuestas desde afuera a la nacionalidad en formación. Dirá Corvalán: “Es terrible llegar a esta edad y darse cuenta que lo bueno sucedió hace mucho. Así se va la vida recordando ese año, ese único año, ¿entiende?”

Bibliografía

Hernández Arregui, Juan José (2004). *La formación de la conciencia nacional*. Buenos Aires: Peña Lillo y Ediciones Continente.

Ficha técnica del filme *Revolución, el cruce de los Andes*

Año: 2010

Dirección: Leandro Ipiña

Ayudante de dirección: Andrés Piluso

Dirección artística: Sergio Rud

Producción: Marina Bacin y Gustavo Villamagna

Guión: Leandro Ipiña y Andrés Maino

Música: Diego Grimblat

Sonido: Lucas Page

Fotografía: Javier Julia

Montaje: Alejandro Brodersohn

Vestuario: Julio Suárez

Efectos especiales: Ivo Dukcevic y Leandro Visconti

Volver al índice

Reparto: [Rodrigo de la Serna](#), [Juan Ciancio](#), [León Dogodny](#), [Lautaro Delgado](#), [Víctor Carrizo](#) y [Pablo Ribba](#)

Duración: 95 minutos

Datos de la autora

Iciar Recalde es Licenciada en Letras. Realiza su Doctorado en Letras en la UNLP con beca del CONICET. Es docente de Literatura Argentina del Siglo XX, de Sociología de la Cultura Latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata y del Seminario de Posgrado de Pensamiento Nacional en la Universidad Nacional de Misiones. Forma parte del Centro de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP y es fundadora del Centro de Estudios Juan José Hernández Arregui. Es coautora de *Universidad y Liberación Nacional. Un estudio de la Universidad de Buenos Aires durante las tres gestiones peronistas 1946-1952; 1952-1955; 1973-1975; Intelectuales y país en la antesala neoliberal: Morir con Rodolfo Walsh para resurgir desandando caminos* (en prensa) y de varios artículos sobre literatura, crítica literaria y estudios culturales en diversas revistas especializadas y de divulgación.

Comunicaciones

¿Literatura comparada? Una propuesta metodológica comparativa aplicada a dos cronistas urbanos en Chile y Catalunya

Oswaldo Carvajal Muñoz
Universidad de Chile

Resumen

La presente ponencia trabaja en torno a un género moderno de carácter híbrido, en el cual convergen elementos propios de los géneros literarios, pero que se publica originalmente en un medio periodístico, los diarios y revistas: la crónica urbana. Específicamente, pretende aplicar la teoría de los polisistemas, de Itamar Even-Zohar, al estudio comparado de dos cronistas de la primera mitad del siglo XX, que pertenecen a dos contextos de producción distintos: el primero es Joaquín Edwards Bello, escritor chileno, y el segundo es Josep Pla, escritor catalán. Se consideran, siguiendo a Even Zohar, en este estudio, los múltiples factores que influyen en la escritura de sus crónicas, su relación con la institución periodística y la institución literaria de su época y cómo influyen estas relaciones en determinadas características del género que cultivan. Se pretende, finalmente, ofrecer una herramienta teórico-metodológica que permita abordar un estudio comparado que valore este género más allá de su relación con la producción propiamente literaria de los autores, otorgándole una dignidad discursiva que los propios autores, a través de diversas técnicas empleadas en su escritura, reivindicaban.

Palabras clave: periodismo - literatura - Edwards Bello - Josep Pla - crónica

La presente ponencia aborda un género discursivo bastante controversial y complejo para el campo de los estudios literarios: la crónica; hay que reparar, claro, en que esta crónica no tiene mucho que ver (desde mi punto de vista) con las crónicas de Indias escritas por los colonizadores y conquistadores al venir a América. Con “crónica”, me refiero a un género que en el debate crítico ha tenido una larga historia de contradicciones, pues hay quienes la abordan como un género literario surgido de un proceso de profesionalización del escritor moderno, proceso por el cual se ve forzado a escribir para la naciente institución periodística; y, por otro lado, hay quien le niega un estatus literario, sosteniendo como argumento el carácter referencial de sus contenidos y lo testimonial de su función. Desde este punto de vista, se entiende que a menudo se encuentre su nombre acompañado de diversos apellidos: urbana, periodística, modernista.

Considerando las características que recién se nombraron, propongo un método para trabajar con este género y establecer, precisamente, de qué modo se relaciona con la producción que históricamente se ha considerado literaria. Utilizando el punto de vista sobre la teoría de los polisistemas de Itamar Even Zohar, me centraré principalmente en los aspectos extratextuales de la producción de dos cronistas de la primera mitad del siglo XX: Josep Pla, autor catalán, y Joaquín Edwards Bello, autor chileno. La intención que se persigue con ello es mostrar cómo dicho método permite poner en relación todos los factores que están involucrados en el proceso de producción y recepción de cualquier texto

literario y, además, proponer el polisistema como una salida a los problemas que se presentan comúnmente para abordar el estudio filológico de la crónica.

1. Cuatro palabras sobre la crónica como género y sus problemas

Quiero partir enfocando el problema genérico desde uno de los seis aspectos que revisa Claudio Guillén en su obra *Entre lo uno y lo diverso*. Para ello, recorro a una imagen que resulta muy útil y didáctica para describir la crónica y las complicaciones que presenta a la hora de ser estudiada:

Un navío cruza un estrecho de noche y determina su rumbo con la ayuda de dos poderosos faros que lo acompañan con sus rayos desde lo alto. Los faros no suprimen la libertad de maniobra del navegante; antes al contrario, la presuponen y favorecen. Los faros dominan la posición del barco, pero no coinciden con ella. ¿A quién se le ocurriría sostener que el rumbo seguido por el navío 'es' uno de los dos faros? ¿que su punto de destino exacto 'es' una de las luces que lo guían? (1985: 149).

No se puede perder de vista, según Guillén, que el género actúa como un modelo mental y que, por tanto, una clase de discurso no tiene por qué pertenecer a un solo género: la actividad genológica no puede ser una taxonomía inductiva actualmente, sino que debe ser “el deslinde de unos complejos espacios mentales, paradigmáticos, y de su cambiante trayectoria histórica” (150). Ahora, desde el punto de vista comparativo, y para un acercamiento correcto a una consideración genérica, propongo (siguiendo a Guillén) partir de los conceptos genéricos proporcionados por la praxis literaria histórica, con ánimo de matizar, corregir y modificar estos moldes al momento de aplicarlos a cualquier discurso: como consecuencia de este ejercicio, Guillén señala que “Los espacios genéricos de la Poética tendrían asimismo que enriquecerse, renovando y quebrando sus esquemas, tras la prueba de la supranacionalidad- que revela a la vez la significación común y la imborrable diferencia” (155). Siendo así, la trayectoria del barco-crónica siempre estará guiado por los faros Literatura y Periodismo; sin embargo, se hace necesario siempre prestar atención a posibles bengalas que puedan iluminar otros caminos además de los más comunes y conocidos.

Según lo recién expuesto, y para concluir con estas (más de) cuatro palabras prometidas, debo señalar que considero el *testimonio*¹ una *modalidad discursiva* cuyas

¹ Para tener una visión más amplia del concepto de función testimonio en los géneros referenciales

propiedades son perfectamente reconocibles en sus diferencias, pero se distingue de las clases de discursos que son géneros por el hecho de que sus propiedades no son históricas. De forma más precisa: el testimonio es un discurso *transhistórico* y *transgenérico*, que es constituyente principal de la crónica y que no puede dejarse de lado en su estudio. Ahora, una de las complicaciones que este fenómeno presenta es que la actualización que de dicha modalidad se haga y la clasificación del género nuevo al que dé origen dicho proceso puede variar de una crónica a otra, incluso dentro del corpus de un mismo autor; y, del mismo modo, variará la función que dentro del sistema literario cumpla el producto final. Así, la literariedad o referencialidad pasan a encontrarse en una especie de balanza; por tanto, la solución precaria que propongo frente al problema para abordar genéricamente la crónica, no es otra cosa que un trabajo acotado y específico, ya sea de autores, de textos o de temas. Justamente eso es lo que haré a continuación.

2. El polisistema literario aplicado al “mejor prosista catalán del siglo XX”

Mi propuesta metodológica se enmarca en el contexto de las teorías pertenecientes al nuevo paradigma de la literatura comparada, el cual pone el centro de su interés en los códigos literarios, es decir en qué, en determinado momento y lugar, para una comunidad, es considerado literatura y cuál es la función que se le atribuye. Para quienes trabajan con la teoría del polisistema, la literatura es “un complejo conjunto de sistemas (conceptos de literatura en los planos práctico y teórico) que se influyen mutuamente y que mantienen unas relaciones siempre nuevas y cambiantes en función de escalas de valores (normas) y modelos que dominan en circunstancias dadas” (Steven Tötösy, 1998: 227). Por ser uno de sus mayores precursores, trabajaré con los conceptos creados por Itamar Even Zohar con el fin de abordar la crónica como género desde todas las perspectivas necesarias, viéndola como el producto de las normas y modelos sobre la base de los cuales han trabajado los dos autores que revisaré, y en directa relación con las instituciones dominantes en su época y la recepción erudita y popular de sus textos.

Lo que hace Even Zohar es aplicar el esquema comunicacional de Jakobson, sus seis factores, a lo que él considera el sistema literario: según esto, el emisor será *productor*; el receptor, *consumidor*; el mensaje, *producto*; el canal, *mercado*; el contexto, *institución*; y el código, *repertorio*. Paso, ahora, a mostrar cómo estos elementos influyen directamente en el trabajo cronístico del autor catalán Josep Pla.

Considerado por muchos el mejor prosista catalán del siglo XX, Josep Pla (entrevista, crónica, diario íntimo, autobiografía), véase Leonidas Morales, “GÉNERO Y DISCURSO: EL PROBLEMA DEL TESTIMONIO”, en *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Santiago, Cuarto Propio, 2001, pp. 17-33.

(Palafrugell, Girona, 1897- Llofriu, Girona, 1981) es una figura muy controvertida de las letras de dicho siglo en la Península ibérica: por un lado, está su prestigio literario como escritor de novelas, dietarios, diarios de viaje y, por supuesto, crónicas; y, por otro, proviniendo de una nación históricamente opuesta al centralismo españolista, se le acusa de haber conspirado, antes, durante y después de la guerra civil, a favor de los falangistas, y de haber servido, incluso, de espía al bando franquista durante su exilio en Francia (Tapiello, 2010: 340-341). Sin embargo, al margen de su ideología y praxis política, su mérito literario es innegable: existen hoy en día, en las bibliotecas del mundo, cuarenta y cinco volúmenes de sus textos editados bajo el título de *Obra completa de Josep Pla*. Tras licenciarse en Derecho en 1919, y haber hecho publicaciones aisladas de prosas literarias y periodísticas en medios pequeños, Pla comienza a trabajar como periodista en forma profesional, primero en Las Noticias y luego en La Publicidad, ambos periódicos barceloneses. En este último periódico, demuestra su habilidad escritural y el estilo que lo caracterizaría durante toda su vida: “una lengua clara, sobria y viva en contraste con el amaneramiento y el estilo mandarín [...] de los noucentistes, encarnado singularmente en Eugeni d'Ors” (Espada, 2010: 59). Con *noucentistes*, Espada se refiere, más que a una corriente literaria determinada, a la concreción de un programa de gobierno y al esfuerzo de ciertos intelectuales catalanes como respuesta al desastre de 1898; a partir de ese año, la burguesía catalana se organiza seriamente y se agrupa en la Lliga Regionalista, partido que obtiene su primer triunfo en las elecciones municipales de 1901. En este contexto el *noucentisme* se convierte en el programa de política cultural de la Lliga, dirigida principalmente por cuatro grandes nombres: Prat de la Riba, Eugeni D'Ors, Josep Carner y Pompeu Fabra. Algunos de los rasgos del este movimiento tenían que ver con un estilo armonioso, clásico, que utilizaba un lenguaje depurado. Por esos mismos años, llega a Catalunya la influencia de las vanguardias europeas, principalmente el cubismo y el futurismo. Según Arcadi Espada, quien se basa en las palabras del mismo Pla, la crítica del autor a los movimientos artísticos contemporáneos se debía a sus propias pretensiones estéticas: “dar cuenta de su tiempo, en una suerte de combate moral contra el olvido” (2010: 59). Con cierto desprecio hacia la imaginación como principio creador en la escritura, y negándose al uso de imágenes simbólicas y cualquier herencia de la representación literaria romántica, Pla recurre al ensayo, el reportaje, los dietarios, biografías de grandes personajes, relatos y crónicas de viajes; en sus novelas, el principio mimético y el cedazo de la experiencia personal también serán un eje central: su ley era no “escriure res, ni una ratlla, que no s'hagi vist, observat i meditat” (Pla cit. en Antologia, año: 119).

Volviendo al tema que nos convoca, me referiré a continuación a un fenómeno interesante que se da en torno a un conjunto de crónicas que Pla escribió en Italia, en 1928, como corresponsal del periódico El Sol, de Madrid. Estas crónicas se encuentran en una

compilación, a cargo de Narcís Garolera, en que se recogen tres grupos de textos; nos interesa aquí el primero, “Notas de Italia” (1922), ya que muestra un interesante fenómeno de cómo lo que Even-Zohar denomina *institución* (y que linda, en este caso, con el *mercado*) influye en la escritura del autor.

En 1922, cuando Pla parte a Italia desde Barcelona, con la intención de cubrir el movimiento fascista que está tomando cada vez más fuerza en este país, el autor acaba de abandonar su colaboración para el diario La Veu de Catalunya y va como corresponsal del diario barcelonés La Publicidad. Sin embargo, señala Garolera, que está en tratos con Joaquín Montaner, delegado de El Sol en Cataluña, para enviar también al diario madrileño informaciones sobre lo que está ocurriendo en Italia. Se da aquí un fenómeno interesante:

Tres meses después, en otra carta a su hermano, ya desde Génova, Pla habla de la dificultad para continuar mandando crónicas italianas a *El Sol*, ya que también tienen interés en escribir sobre el fascismo Maeztu, Araquistain, Camba y Corpus Barga. Pla tiene, además, el inconveniente de la distancia. Sin embargo, confiesa que el director de *El Sol* le ha dicho que sus artículos han gustado mucho a los redactores del periódico, el núcleo de intelectuales -al decir de Pla- más serio y más influyente de Madrid (Garolera en prólogo a Pla-Segarra, 2001: 16).

Hay varios puntos de interés en los que podemos reparar en esta cita. El primero es el fenómeno de la institución; en este momento, el trabajo de Pla, en tanto oficio remunerado, no solo² está supeditado a la institución periodística, sino que, además, debe escribir para dos periódicos. Lo que se considera la norma literaria en Cataluña en este momento, como ya se ha dicho, está construida en torno a un proyecto político nacionalista, que se concretó en el movimiento *noucentista*, del cual el propio Pla se marginó. Ya señalaba Even-Zohar cómo se presentan las luchas internas entre las instituciones, así como también que la institución que ejerce su influencia sobre determinada producción literaria nunca está unificada.

Hay que reparar, además, en cómo influye en la producción cronística de Pla la “competencia” que se genera entre los escritores; factor que podemos vincular con la noción de mercado, entendida como “el agregado de los factores implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumo. [...] En la realidad socio-cultural, los factores de la institución literaria y los del mercado literario pueden naturalmente

² En el presente texto se acogen las últimas actualizaciones que ha hecho la Real Academia Española con respecto a la acentuación gráfica de las palabras “solo” (tanto cuando es adverbio como cuando es adjetivo), “este”, “ese”, “aquel” y todos sus derivados (pronombres demostrativos), las cuales ya no llevan, en ningún caso, tilde.

entrecruzarse en el mismo espacio: los 'salones' literarios, por ejemplo, son tanto instituciones como mercados" (Even-Zohar, 1990: 19). La palabra "dificultad", parafraseada por Garolera de la carta de Pla a su hermano, que el autor usa para referirse al hecho de que otros intelectuales quieran escribir también sobre el fascismo en Italia, evidencia una preocupación, casi una amenaza para su relación laboral con el periódico madrileño. Sin embargo, el agrado que provocan sus escritos en los consumidores de dicho periódico ("el núcleo de intelectuales más serio y más influyente" de la ciudad) actúa como elemento persuasor para que continúe con su labor. Se asiste aquí a un "entrecruce" entre tres dimensiones involucradas en el "hecho literario" y que, además de generarlo, lo hace cuestionarse y, finalmente, le otorga continuidad: la presión que ejercen dos instituciones (en tanto representan el núcleo de poder con la capacidad de "generar" o demandar dicha escritura), lleva al productor a una situación de competencia con los que, a la vez, representan a sus consumidores-productores, es decir, el público erudito. Esta última categoría se refiere, claramente, a los intelectuales madrileños a los que muestra tanto respeto Pla y que Garolera señala como sus lectores.

Claramente hay aquí una dependencia mercantil entre la labor que está realizando en ese momento Pla y el deseo de otros escritores de querer trabajar sobre los mismos temas que él. Se podría decir que la escritura cronística del autor se ha refugiado, frente a su no cabida en lo que la institución literaria catalana de su época impone como modelo, en la institución periodística, y que en dicho mercado el autor está presionado por factores que tienen que ver con características propias de la institución que lo cobija: una competencia cotidiana y las exigencias de novedad y exclusividad. Esto último tiene que ver con que, finalmente, Pla escribe veintiún crónicas publicadas en *El Sol* bajo el título de "Notas de Italia", escritas en castellano; mientras que a *La Publicitat* envía treinta, que se publican bajo el epígrafe "Notes d'Itàlia" (en catalán); estas últimas, señala Garolera, "se corresponden bastante con las que mandaba a la redacción de *El Sol*". He aquí otro hecho interesante: "La dirección de *La Publicitat* llegó a prohibir a Pla que escribiera para el diario de Madrid, aduciendo que mandaba a *El Sol* los mejores artículos" (Pla-Segarra, 2001:16). Esta prohibición da cuenta de la relación de patrón-asalariado en que el escritor se encuentra con respecto a la dirección de *La Publicitat*.

Hasta aquí, podríamos concluir, por el momento, que la escritura periodística coincide con las pretensiones estéticas del autor: publicar en tono menor, con una frase corta, limpia, libre de excesos retóricos e imaginativos. Esta sería una buena explicación para su "atrincheramiento" en la institución periodística, en tiempos en que la norma literaria apuntaba en otra dirección.

Por otro lado, Junto a las "Notas de Italia", en la compilación a cargo de Garolera, aparecen las "Cartas de Italia". Estos textos fueron escritos en 1928; en este momento, Pla

ya había abandonado La Publicitat y había publicado cinco obras narrativas en las cuales se da una gran variedad genérica: el diario de viaje, la crónica e, incluso, la biografía y autobiografía. En los años de publicación de dichas obras, se ha generado en la institución literaria catalana un debate en torno a la ausencia de la novela, provocada por el influjo idealista y purista del *noucentisme*. Mientras que en las dos primeras décadas del siglo XX en Europa aparecían nombres que serían trascendentales en la renovación del género novelístico (Proust, Kafka, Joyce), lo que predominaba en el sistema catalán era la poesía. Será a partir de 1917 que se alzarán ciertas voces críticas, como las de Josep Maria de Segarra y Carles Riba; voces que se concretarán, en 1925, en la escritura de diversos artículos que fueron acogidos por la institución literaria, creándose, así, en el seno del ateneo barcelonés, el premio Joan Crexells, inspirado en el premio Goncourt francés, que repotenciará la escritura novelística catalana.

Vemos, en este caso, cómo la institución literaria, por presión de los productores, se ha visto en la obligación de generar un “premio”, un reconocimiento, es decir, un medio de canonización para los autores de cierto género ignorado hasta el momento. Ahora, claramente, el Ateneo Barcelonés opera, a la vez, como parte de la institución y del mercado: es una plataforma de difusión, intercambio y normativización de la literatura de la época. Ante estos cambios, no parece extraño que a partir de 1925 Pla inicie la publicación de libros pertenecientes al género narrativo, teniendo su escritura y su proyecto estético, ahora sí, una cabida en la institución y mercado literarios de su país. Se puede notar, según esto, que el camino que tuvo que recorrer Pla se apoya, en primera instancia, en la plataforma que constituyen los periódicos, debido a la distancia existente entre su proyecto de escritura y las expectativas existentes en su contexto; no pudiendo encauzarse este proyecto por la vía plenamente literaria, hasta que una maniobra institucional permite su entrada a ella.

3. El camino inverso seguido por el hijo más reprendedor de Chile

No es gratuita la frase utilizada en el título de este apartado; Gabriela Mistral la utilizó para describir a Joaquín Edwards Bello (Valparaíso, Chile, 1887- Santiago, Chile, 1968), pues ha sido uno de los personajes más pintorescos del ambiente literario chileno del siglo XX, con una vocación siempre crítica hacia el comportamiento, los vicios y malas costumbres de la sociedad que lo vio nacer. La palabra “pintoresco” no está usada aquí en lo absoluto de modo peyorativo: es una palabra muy aplicable a una biografía llena de viajes y aventuras, y una bibliografía que va desde las crónicas de periódico hasta poemarios dadaístas, pasando por novelas de clara influencia naturalista.

La carrera como escritor de Edwards está, desde sus inicios, ligada al periodismo; ya en los años de su educación escolar publicó y coordinó un par de publicaciones periódicas. Pero es el género novela el que le brindará su primera publicación en el ámbito literario en 1910. Es de importancia para el presente estudio mencionar los intermitentes viajes de Edwards Bello a Madrid y París, entre 1915 y 1921; pues, a través de ellos, en tanto productor, el autor tiene contacto con otros sistemas literarios. Serán, justamente, sus experiencias en el medio literario madrileño las que lo llevarán, a partir de 1923, a escribir diversas crónicas en el periódico La Nación, de Chile, sobre la realidad socio-político-cultural de España.

En 1920, el mismo año en que Edwards acoge los parámetros estéticos del naturalismo en una de sus novelas, incursionará en el periodismo. Ahora, resulta interesante pensar en las palabras del autor, recogidas por Cecilia García- Huidobro, con que, tres años antes, manifiesta su opinión con respecto a escribir para un periódico, frente al ofrecimiento, vía carta desde París, de publicar en La Nación de Chile:

No conozco el diario, pero me basta que sea propietario don Eliodoro Yáñez para imaginarme lo que será. Ese caballero es de lo más sólido y prestigioso que tiene nuestro mundo político [...] Pero temo que mis correspondencias no sean del agrado del público. El público de allá es joven y está todavía en el período de la complicación; le gusta lo ampuloso y estentóreo. Yo empezaba a doblar ese cabo peligroso cuando te fuiste... y en Madrid lo perdí de vista: estoy ya en el mar sereno, sin tifones ni deslumbradoras tempestades eléctricas. Estimo que los artículos de los diarios deben ser democráticos y sencillos, al alcance de todos los entendimientos, sin rimbombancias ni filifías. El diario moderno es del pueblo, un arma de las masas, debe reflejar ideas populares, ansias nacionales. (2005: 58)

No obstante la consideración sobre sus potenciales consumidores, Edwards, en 1920, publica su primer artículo en Chile. A partir de ese día, Edwards escribirá durante más de cuarenta años consecutivos en ese periódico y seguirá publicando novelas periódicamente. Hay que considerar que, en ese momento, Edwards ya está en una posición en que su producción y su nombre son conocidos, tanto en el sistema literario chileno como en el extranjero (madrileño, para ser específico), y su entrada en el mercado periodístico puede asociarse a este mismo prestigio, lo que se leería en el ofrecimiento que se le hace en la citada carta. Así, con influencias variadas en cuanto a estilos, Edwards se presenta como un productor con un repertorio muy amplio de formas; y será en la crónica donde todos los recursos estilísticos aprendidos en su desempeño como escritor de novelas y cuentos se

aplicarán con fines que están directamente relacionados con los de su producción de ficción.

Para comenzar ya la comparación, y acercarnos a las conclusiones del presente trabajo, hay que partir diciendo que los dos autores se insertan en su sistema en dos momentos diversos. Pla escribe desde una Península que experimenta un gran momento en cuanto al desarrollo de la institución literaria se refiere: ya se ha hablado de las vanguardias y el *noucentisme* catalán. Se puede decir que, a principios del siglo XX, hay en la Península una institución literaria consolidada, pues existen espacios como las tertulias literarias y los ateneos, medios en los cuales Edwards Bello en su estancia en Madrid logrará insertarse. En 1922, en Chile publica en la capital española *La muerte de Vanderbilt*, novela que había sido publicada el mismo año en Santiago. Pero la incursión de Edwards en el mercado madrileño no queda ahí. Al respecto, según reseña Juana Martínez, Edwards recibió varios elogios de personajes del ámbito intelectual de Madrid, como Luis Araquistain, periodista y novelista de la época, y el mismo Rafael Cansino Assens, que comentará de muy buen modo su novela *El chileno en Madrid*, publicada por Editorial Nascimento en 1928 (2003: 83-84). Es muy presumible que las novelas de Edwards, en su distribución en España, hayan sido leídas mayoritariamente por el reducido núcleo intelectual de las tertulias literarias en las que se había dado a conocer. En cambio en Chile, su novela *El roto*, de 1920, tuvo sucesivas ediciones, todas con un gran éxito entre sus consumidores.

Más allá de estos éxitos de venta de sus novelas, hay que señalar que hay un género en el que el lector popular y el lector culto se reúnen en torno a su obra: sus crónicas en *La Nación*, que son muy bien recibidas tanto por el lector popular como por los lectores pertenecientes a los estratos más instruidos de la población. Se ha dicho ya que Edwards llega al periodismo por una cuestión de prestigio: una vez confirmada su valía como escritor, arriba a la arena del periódico: hay, por tanto, una influencia, una suerte de autoridad que ejerce la institución literaria dando su “venia” al escritor de ficción para entrar a escribir en este medio... Edwards fue “ungido” en 1919.

Resulta muy interesante revisar la conciencia que tenía Edwards de la importancia de los elementos “externos” que influyen en la escritura, los cuales vincula íntimamente con el problema estilístico: el productor que decida, en el contexto latinoamericano, por una cuestión económica, escribir para un periódico, debe someterse a una relación de simpatía con el vulgo, con un lector que no es un “literato”. En contraste, señala la potencia editorial que resultan ser en la época algunas ciudades españolas y catalanas: a principios del siglo XX, tanto el escritor catalán como el español encuentran un mercado lo suficientemente consolidado como para publicar sus obras. Esto explicaría, en cierto modo, la acogida de las novelas de Edwards en dicho medio y, a la vez, la ausencia de sus publicaciones periodísticas en medios españoles. En cambio en Chile, será en los periódicos donde encontrará su espacio. No se puede negar, en parte, la motivación económica que lleva a

Edwards al periodismo. Mientras en el sistema español los escritores pueden permitirse evadir la plataforma periodística, gracias a la posibilidad que tienen de publicar literatura “de ficción” a través de un sólido mundo editorial, en Chile esto resulta muy difícil. Cuesta encontrar autores que no hayan recurrido a esta entrada económica para poder sobrevivir en la sociedad moderna.

Con Josep Pla, en Cataluña, se da un fenómeno similar: el periodismo implica sufrimiento y miseria, asumida solo por los bohemios más felices y los redentores más inconformistas. Enric Vila ubica a Pla entre estos últimos. Señala, además, que Pla despreciará los diarios “mayoritarios, hechos para ganar dinero y distraer la clientela”, los diarios llenos de intelectuales amantes del “fino y gracioso escepticismo”; para Pla, hacer periodismo cercano al discurso oficial era contribuir a la “idiotització de l'esperit públic” (2007: 44). Para él, el periodismo debía ser de oposición, el periodista debía ser un “dualista abocado a un ideal”, llevado por la curiosidad y el placer de ver los hechos por detrás, por descubrir el mecanismo de las cosas, para desmontar los tópicos: si bien había de escribir desde un punto de vista personal, debía estar al servicio “de la tribu”. Hay una postura ideológica de fondo en la actitud de Pla, una preocupación moral, si se quiere, en la que el escritor asume una función que él mismo declara, en 1921, que es aplanar el terreno a las generaciones futuras, para que encuentren un país más culto y civilizado, donde la discrepancia y la discusión sean posibles (47). Esta perspectiva ideológica influye fuertemente en las conclusiones de este trabajo, las que a continuación paso a explicitar.

4. Palabras finales y conclusiones

En esta exposición, se ha evidenciado que los caminos que recorren Edwards y Pla en su carrera como escritores son distintos: el primero, si bien tiene tímidos acercamientos infantiles al periodismo, comienza publicando novelas y cuentos; es en la ficción donde se consolida su nombre como escritor, tanto en Chile como en el extranjero. Será recién tras la vuelta de unos de sus viajes a España que, dado el prestigio alcanzado como novelista, es invitado a colaborar en el periódico santiaguino *La Nación*. En cambio Pla, tras haberse licenciado en Derecho, comienza a escribir en 1919 en *Las Noticias de Barcelona*. Si bien había hecho algunas publicaciones de prosa literaria en algunas revistas, será como periodista, sobre todo de *La Publicidad de Barcelona*, que irá ganando prestigio y un lugar en el mercado literario que se iniciará para él con su obra llamada *Cosas vistas*, de 1925. No obstante esta diferencia, hay que reparar en una convergencia muy interesante que se da entre los dos autores: por un lado, su afán moralista y nacionalista que se deja ver en sus crónicas; y, por otro, su noción sobre la conservación y el legado de sus textos al futuro.

Ambos autores tienen conciencia de lo efímero de su tiempo, tienen plena conciencia de la fragilidad de toda producción cultural moderna y, sobre todo, de sus crónicas, que se escriben en periódicos y revistas. Es esta preocupación de dejar testimonio la que provocará en los autores la manía de la reescritura y la publicación, que constituye una de las principales características de la crónica como género: que una vez aparecidas el periódico, suelen ser publicadas en formato libro. Es esencial para el apropiado desarrollo de un análisis de este tipo de textos que cualquier (re)edición o compilación que se haga considere y conserve todos los elementos que la constituyen en el momento de su nacimiento: borrar las huellas de su aparición en periódicos es omitir las condiciones de escritura que le dieron sus características al producto que se está trabajando. Si lo miramos desde el punto de vista de alguien que desde la filología y los estudios literarios se acerca a dichos textos, el mismo Pla llevó a cabo algunas de estas “transgresiones” en su obra completa: reescribió en catalán textos originalmente publicados en castellano y dejó fuera de la compilación muchos textos escritos en esta última lengua, argumentando que todos esos textos habían sido originalmente “pensados” en su lengua nativa, pero por razones políticas (la dictadura franquista) tuvieron que ser escritos en la lengua oficial de la época. Es de suma importancia que todos estos elementos sean considerados a la hora de trabajar con los géneros referenciales, dada su función testimonial y su sujeción al calendario; esto, si se tiene la intención de ser riguroso y ofrecer al público (no solo especializado) ediciones críticas que den cuenta de fenómenos tan importantes como los nombrados para los géneros en cuestión.

Finalmente, tras el recorrido hecho en estas siempre insuficientes páginas, queda en evidencia la similitud y fuertes vinculaciones que se pueden establecer entre la escritura de Joaquín Edwards Bello y Josep Pla; autores que, como se ha dicho, pertenecen a dos sistemas diferentes que, sin embargo, coinciden en su situación periférica con respecto a otros sistemas. Si bien se puede pensar en Edwards como heredero de la tradición latinoamericana de los autores que cultivaron la crónica modernista (José Martí, Rubén Darío y Gutiérrez Nájera), no hay elementos que lleven a pensar que Pla haya tenido los mismos referentes en su escritura. Así, se puede concluir que estas similitudes se deben a la fuerte vinculación de ambos autores, tanto a la institución periodística como a la literaria, a través de las cuales los dos llevan a cabo un proceso de “salvataje” de la memoria: un proyecto de combate contra lo fragmentario y fugaz de su tiempo. En este sentido, serían las condiciones socioculturales generadas por la modernidad, tanto en la Península Ibérica como en Latinoamérica, las que guían la escritura de ambos autores y que irán a dar en la función moral y nacionalista que asumen desde el espacio de sus crónicas. Queda clara, así, la necesidad de estudiar la crónica como un género cambiante, en proceso de constante renovación, que es permeable y acoge diversos elementos de acuerdo a la época en que se

revise y a la formación y proyecto estético e ideológico de su autor. Esta ponencia, que puede resultar de algún provecho para quien decida trabajar con este género, busca ser una contribución inicial a esta área de estudios, sobre todo si se lleva a cabo desde una perspectiva comparatista. Es de suma importancia que los estudios literarios se hagan cargo de un género que puede resultar de una riqueza inmensa a la hora de, incluso, escribir la historia literaria, y no lo desprecien simplemente por la hibridez de su constitución genérica. Hasta aquí llega, por el momento, este llamado de atención.

Bibliografía

- Cònsul, Isidor, y Llorenç Soldevila (2009). *Antologia de poesia catalana*. Barcelona: Educaula.
- Espada, Arcadi. "4 periodistas. Orwell. Gaziell. Camba. Pla" [Recurso en línea] <<http://maitediaz.files.wordpress.com/2010/06/arcadiespada_cuatroperiodistas2.pdf>> [18-06-2011]
- Even-Zohar, Itamar (1990). "El sistema literario", *Poetics Today*, 11:1, primavera, pp. 27-44. [Recurso en línea] <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf>> [24-7-2011]
- García-Huidobro, Cecilia (2005). *Un transatlántico varado en Santiago*. Santiago: El Mercurio/Aguilar.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- Martínez, Juana (2003). "Chilenos en Madrid", *Anales de literatura chilena*, Año 4, número 4: 73-91. [Recurso en línea] <<http://www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a4_4.pdf>> [15-09-2011]
- Pla, José y José María de Segarra (2001). *Cartas europeas: Crónicas en El Sol, 1920-1928*, Edición y prólogo a cargo de Narcís Garolera. Barcelona: Destino.
- Tötösy de Xepetnek, Steven (1998). "La literatura comparada y la aproximación sistémica a la literatura y la cultura", *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid, Gredos.
- Trapiello, Andrés (2010). *Las armas y las letras*. Barcelona: Destino.
- Vila, Enric (2007). "Josep Pla, periodisme i patriotisme", *Trípodos*, número 20: pp. 43-48. [Recurso en línea] <<http://www.tripodos.com/pdf/20m_Vila.pdf>> [16-08-2011]

Datos del autor

Osvaldo Rafael Caravajal Muñoz es Profesor de Expresión oral y escrita, Universidad Nacional Andrés Bello. Actualmente es alumno de Magíster en Literatura, Universidad de Chile.

CONFERENCIA PLENARIA

HUECOS, COMPLEMENTOS Y ASOCIACIONES: NARRADORES Y LECTORES EN LA TRADICIÓN NARRATIVA EUROPEA E HISPANOAMERICANA, DE LOS SIETE LIBROS DE *LA DIANA* DE JORGE DE MONTEMAYOR AL MICRORRELATO

Christian Wentzlaff-Eggebert
Universität zu Köln

In memoriam David Lagmanovich
† 26 de octubre de 2010

Resumen

Narrar significa seleccionar la materia digna de ser referida y admitir huecos en la trama. En la tradición oral esos intersticios son colmados por el narrador, técnica que se conserva en las primeras novelas impresas. Cuando más tarde ni el autor ni el editor cumplen con esa tarea, el mismo lector se ve obligado a completar el texto sirviéndose de asociaciones propias que escapan al control del autor. Desde que la colocación de los capítulos se ha vuelto aleatoria como en *Rayuela* de Julio Cortázar los complementos imaginados por el lector para rellenar los intersticios resultan más individuales. Ese fenómeno se acentúa cuando los relatos son brevísimos y todos ofrecen contenidos diferentes como pasa en las antologías de microrrelatos o en ciertas novelas recientes. De acuerdo con la tendencia contemporánea a la “fragmentación de una totalidad de sentido” recordada por Lauro Zavala a propósito del microrrelato, el lector de *Bartleby y compañía* por ejemplo se queda como abrumado por la diversidad de las anécdotas referidas y los huecos consecuentes en la narración. Ese fuego nutrido al que le expone Enrique Vila-Matas sugiere al lector un sinnúmero de asociaciones y lo transforman en co-autor.

Palabras clave: Vila-Matas - la novela en España - estructuras narrativas paratácticas - intersticio - el lector como co-autor.

1.

Dos acontecimientos del año pasado me incitaron a ocuparme de nuevo¹ del microrrelato: la publicación de un libro intitulado *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi* (Tonani 2010)² y la noticia dolorosa de la muerte inesperada de mi amigo David Lagmanovich al que quisiera dedicar esta conferencia. David Lagmanovich, además de estimado colega y poeta notable, ha sido uno de los padrinos del género literario del microrrelato: como autor de relatos brevísimos, como crítico, investigador y profesor universitario. A los 83 años de edad supo coronar sus esfuerzos publicando la monografía *El microrrelato. Teoría e historia* (Lagmanovich 2006), poco antes de que dos discípulos suyos, Laura Pollastri y Guillermo Siles, publicaran ellos una antología de microrrelatos (Pollastri 2007) y un estudio muy completo del microrrelato hispanoamericano (Siles 2007).

2.

De acuerdo con la mayoría de los especialistas David Lagmanovich, Laura Pollastri y Guillermo Siles consideran la minificción como un género literario aparte, cultivado más que todo en Hispanoamérica lo que hace de ese un punto de referencia de la identidad continental o nacional. Es cierto que para muchos críticos Ramón Gómez de la Serna es, con sus *Greguerías*, sino un antepasado directo, por lo menos un tío abuelo del microrrelato,³ y que todos reconocen que muchos escritores y críticos españoles, entre ellos Fernando Valls y Francisca Noguerol, han contribuido al florecimiento del género a través de

¹ De vez en cuando David Lagmanovich solía mandarme microrrelatos en forma dactilografiada apenas los había terminado de escribir. Recuerdo que para el Año Nuevo de 2005 me envió una serie de 14 microrrelatos que había escrito entre el 3 y el 30 de noviembre del 2004 y que después iban a figurar en su libro *Casi el silencio* (Lagmanovich 2005). En varias ocasiones hemos pasado horas y horas discutiendo sobre algunos de esos textos o el género del minicuento en sí. Mientras que a David preocupaba la definición del género y su reconocimiento como tal, a mí me importaba en estos años analizar relatos breves y brevísimos para identificar su estructura y los recursos utilizados, ejercicio que propuse también a mis estudiantes para conocer sus reacciones frente a los textos y registrar cuáles más les gustaban, pidiéndoles a veces que intentaran escribir minicuentos ellos mismos. Apenas había dejado de ocuparme seriamente del tema cuando un encuentro personal con Enrique Vila-Matas en la Universidad de San Galo en Suiza, cita que debo a la gentileza de mi colega Yvette Sánchez, me incitó a interesarme más de cerca por la diversidad que ofrece el género en relación con el desarrollo de la novela. Empecé por un estudio pormenorizado de una obra de ese escritor, experiencia de la que doy cuenta en el artículo "El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas." (Wentzlaff-Eggebert 2010) al que me refiero en cierto momento en el siguiente trabajo que se basa en una comunicación en alemán en el marco del XXXII. *Deutscher Romanistentag* (Wentzlaff-Eggebert 2012: 301-317).

² La tesis de Elsa Tonani se ha publicado en la serie *Strumenti di Linguistica Italiana* y ha sido dirigida por Vittorio Coletti y Enrico Testa. Con una metodología estricta y apoyándose en un vasto *corpus* de novelas italianas de los siglos XIX y XX la autora registra los 'huecos' (que considera, siguiendo en eso a Enrico Testa, como 'figure di silenzio') y su función en apartados narrativos y en oración directa antes de centrarse en la segunda parte del libro en la interpunción como lo había anunciado el subtítulo. Interesado primero por el título, sus investigaciones sobre el "uso degli spazi Bianchi" me han sugerido no pocas conclusiones.

su pasión por los relatos brevísimos. Basta sin embargo con hojear el estudio mencionado de David Lagmanovich para darse cuenta de la importancia del aporte hispanoamericano pues entre los capítulos dedicados a países o grupos de países el autor habla sólo en el primero de España pero en los dos siguientes de México, Colombia, Venezuela, Chile, Uruguay y Argentina (Lagmanovich, 2006: 255-306); y Guillermo Siles aclara ya en el título de su voluminoso estudio que su tema es el microrrelato de América del Sur (Siles 2007) mientras que Laura Pollastri se especializa todavía más en ese aspecto acogiendo en su antología obras de treinta y dos autores en la que todos son argentinos.

David Lagmanovich define el microrrelato como:

(...) un microtexto de condición ficcional, una minificción. Pero es una minificción que cuenta una historia, (...) o sea, es una minificción cuyo rasgo predominante es la narratividad, (...)

y prosigue:

Como otros textos, las minificciones pueden organizarse de diversas maneras. (...) Son ficciones que –en cualquier orden– presentan: a) una situación básica (en estas breves composiciones, muchas veces tácita), b) un incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y un final o desenlace (a veces sorpresivo, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquella. (Lagmanovich 2006: 26).

No me interesa discutir esa definición en detalle. Lo que me importa es que tal como Rebeca Martín, Fernando Valls y otros especialistas David Lagmanovich insiste en que la narratividad es un rasgo esencial del microrrelato postulando que el microrrelato debe relatar una historia que da cuenta de “una situación básica”, una “modificación de la situación inicial” y “un final o desenlace” para cerrar la narración a pesar de su brevedad.

Es obvio que la misma brevedad de los relatos hace que en cualquier colección de minificciones los intersticios se multiplican entre los microcuentos y, dado su laconismo, en los textos mismos. Las antologías suelen agrupar los microrrelatos sin orden aparente como en los *Sudelbücher*⁴, las libretas de sentencias breves del aforista alemán Georg Christoph Lichtenberg; y las más veces los contenidos contados tienen poco en común. Lo que

³ Ana María Mopty de Kiorcheff diferencia el microrrelato de la greguería reduciendo esa a la fórmula “Brevedad + Metáfora + Humor = Greguería” mientras que el microrrelato correspondería a los criterios “Brevedad + Narratividad + Lirismo”. (Mopty 2002-2003: 24).

⁴ “Sudelbuch” (plural “Sudelbücher”) significa “libro borrador” y designa el “libro en que los comerciantes y hombres de negocios hacen sus apuntes para después arreglar sus cuentas”. (RAE, 22a ed. 2001: s. v. “borrador,a”).

confiere cierta unidad al conjunto son la pertenencia al mismo género literario, es decir rasgos formales como la manera de la cual los contenidos y los mensajes son presentados. Y a propósito de los “intersticios” en el interior de cada uno de los microrrelatos observa Francisca Noguero: l:

Creo que el silencio es ingrediente indispensable de la minificción. Los grandes textos breves se hacen restando –“Con el canto de la goma de borrar”, como señaló acertadamente Enrique Lihn–, y no sumando, pues sus autores son plenamente conscientes de que sólo atendiendo a los huecos se puede apreciar en toda su fuerza el mensaje del texto. De ahí la importancia en los mismos de la sintaxis –no pueden ser dichos sino como han sido escritos– y de las propias palabras. (Noguero 2010).⁵

Para entender plenamente el origen y la función de los ‘huecos’ y el rol de los complementos y las asociaciones que los *spazi bianchi* provocan tanto en las novelas como en relatos cortos o brevísimos contemporáneos conviene recordar algunas etapas del desarrollo formal de la narrativa europea desde el Renacimiento en adelante.

3.

Como se sabe el deseo de ordenar, aquilatar y explicar el valor de cada obra para imitar aquellas que se consideraban como particularmente logradas, llevó ya en la antigüedad a distinciones entre los textos literarios de acuerdo con características que podían ser su extensión, la materia relatada, los niveles de estilos, la versificación, el uso de la prosa u otros criterios que facilitaban su clasificación en “cajones” diferentes denominados “géneros” o “subgéneros”, clasificaciones no siempre convincentes como lo demuestran la escena en el “*Bourgeois Gentil’homme*” en la que Juan Bautista Molière destaca irónicamente la diferencia entre prosa y verso. O la propuesta del clásico alemán Johann Wolfgang von Goethe quien dividió la literatura, o para emplear las palabras del propio Goethe, la “poesía”, en “tres formas verdaderamente naturales, la claramente narrativa, la entusiásticamente animada y la personalmente activa, [es decir] la epopeya, la lírica y el drama”⁶ (Goethe 1981: II,187).

Basta con comparar las categorías mencionadas para darse cuenta de que el dramático francés y el clásico alemán recurren a criterios diferentes si no incompatibles para fundamentar sus categorías. Si pensamos además en clasificaciones que distinguen entre

⁵ Ver a ese propósito su excelente trabajo sobre minificción y silencio (Noguero 2011).

⁶ La traducción es mía.

novelas largas y cortas, cuentos, relatos brevísimos, odas, sonetos, tragedias y comedias, es evidente que el número de los criterios y las variantes posibles fue aumentando a lo largo de los tiempos y de acuerdo con la evolución de los ámbitos culturales. Si la definición del soneto basada en el número de versos ha resistido al tiempo y ha sido mantenida en muchas literaturas nacionales, lo mismo no vale para el orden de las rimas ni para la distribución del contenido en los cuartetos, tercetos y dísticos en las literaturas románicas o la inglesa. Algo similar se puede constatar *mutatis mutandis* respecto de la distinción entre “novela” y “novela corta” en la tradición española, “romance” y “novel” en la inglesa o “Roman” y “Novelle” en la alemana, la diferenciación estricta entre “lo trágico” y “lo cómico” en el Renacimiento y el rechazo de esa oposición en el teatro del Siglo de Oro español o el Romanticismo francés, como así al empleo de las palabras “comedia” y “drama”.

La introducción de elementos cómicos en *comedias* con tramas trágicas por Lope de Vega y la apología de la mezcla de lo cómico con lo trágico en su *Arte Nuevo de hacer comedias en estos tiempos* muestra además que tales modificaciones no van a la par con cambios de estilo debidos a una nueva estética y un nuevo concepto de lo artísticamente perfecto, sino que son más bien el efecto del éxito que obtuvieron ciertas obras o ciertos autores que supieron tener en cuenta las necesidades de un nuevo público más amplio y menos homogéneo así como de las posibilidades que ese les brindaba.

Contemplando desde esa perspectiva de las formas y estructuras narrativas, resulta observable el impacto que tuvo en el desarrollo del repertorio formal la instalación de las primeras imprentas en los siglos XV y XVI y el deseo de crear en las lenguas vernáculas una literatura que fuera digna, y tan completa con respecto a la diversidad de los géneros cultivados como la de la Roma antigua.

Con el traslado a la escripturalidad mediante la impresión de un sinnúmero de cuentos que hasta entonces habían sido transmitidos oralmente, se necesitaban rápidamente estructuras narrativas mayores, aptas a relacionar entre ellos esos relatos relativamente breves, adaptados en su extensión al tiempo del que disponía el narrador para recitarlos.

Entre esas estructuras nuevas cabe mencionar las colecciones de novelas cortas como el *Decamerón* y la aparición de un tipo de conjunto narrativo amplio que podríamos llamar ‘protonovela’. Y aquí un amplio espectro, de por un lado autores como Giovanni Boccaccio o Margarita de Navarra, que intentan relacionar narraciones relativamente breves e independientes las unas de las otras poniéndolas en la boca de un número limitado de narradores individualizados, que las presentan y comentan en una situación descrita con precisión, como hasta casos que ilustrarían un tema de interés general, por ejemplo ‘el amor’. Por el otro lado, nacen desde el Medioevo tardío formas primitivas de la novela, es decir conjuntos de narraciones más o menos integradas en una trama principal, como pasó más tarde en las novelas que se solían llamar “Libros”, y llegaron a su apogeo bajo la forma

de “libros de caballería” y de “libros de pastores”, siendo los ejemplos de más prestigio *Los cuatro libros de Amadís de Gaula*, cuya primera edición conservada data del año 1508, y, medio siglo más tarde, *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, publicados en 1559. Esos libros se componen de narraciones claramente estructuradas y coherentes en sí mismas de extensión limitada que, al igual de muchas novelas cortas, pueden ser contadas o recitadas en una hora más o menos, un lapso de tiempo apropiado para no cansar el público, y que no superaba el que hoy en día se suele sugerir a los conferenciantes.

Una vez impresas, estas ‘protonovelas’ deben sin embargo su unidad no sólo a la división en capítulos y la ordenación de esos mediante su numeración, sino a un índice de materias orientador que da cuenta de los contenidos de cada uno de los capítulos, resumiéndolos en un breve texto llamado argumento, que incluye elementos tópicos de las acciones y aventuras contadas, dando así un estilo homogéneo. Así como en la *Odisea* de Homero las vivencias contadas se relacionan por la astucia que se le atribuye a Ulises, tanto como por la protección de la que goce de parte de la diosa Atenea y el orden cronológico que se evidencia por su desplazamiento en el espacio; del mismo modo, *Los cuatro libros del Amadís de Gaula* y sus numerosas continuaciones adquieren coherencia a través de la cronología y las andanzas de los protagonistas, primero de Perión, su padre, y el mismo Amadís con su fama de invencible y perfecto caballero, que da el nombre al conjunto de los numerosos libros reunidos en esa obra colectiva, y más tarde de Esplandián, su hijo.

En una perspectiva económica, el *Amadís de Gaula* y sus continuaciones gozan de un alto potencial de reconocimiento que indica al lector claramente qué tipo de libro va a comprar y qué encontrará en él. Este carácter de marca comercial bien introducida y la falta de protección por la ley hacen que, una vez establecido y exitoso, el sello provoca a escribir y publicar continuaciones no autorizadas para participar del éxito comercial de las aventuras del caballero Amadís, del pícaro Lazarillo de Tormes, de los pastores Diana y Sireno, de Guzmán de Alfarache o de Don Quijote de la Mancha. La identificación de las tramas narrativas con el nombre ya famoso de uno o varios protagonistas se hace tan común que sólo las primeras traducciones latinas de la novela bizantina de Heliodoro recién redescubierta en el siglo XVI reproducen literalmente el título griego, *Aithiopikôn biblia deka* (Heliodoro 1611) intitulándose *Heliodori Historiae aethiopicae libri decem* (Heliodoro 1534) mientras que la versión francesa de Amyot lleva ya hacia mediados del siglo XVI el título *L’Histoire aethiopique d’Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagénès Thessalien et Chariclea Aethiopienne* (Heliodoro 1547) mencionando los nombres de los protagonistas, y que la versión española de la novela se llamará a finales del siglo *Historia ethiopica de los amores de Theagenes y Chariclea* (Heliodoro 1581) y seis años después sencillamente *La historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea*

(Heliodoro 1587) dejando de lado la mención de Etiopía, el país de origen de la protagonista, que constituye el núcleo del título original griego.

Podemos decir entonces que a partir del Renacimiento se utilizan dos alternativas sencillas y efectivas para organizar la narración de una serie de relatos cronológicamente ordenados: La primera, consiste en relacionarlos o a través de uno o varios narradores ficticios individualizados como en el *Decamerón* de Boccaccio, o, de forma muy convincente, en la persona de Scheherezade en las *Mil y una noches* (Galland 1704). La segunda asegura la coherencia mediante un protagonista, quien, en el caso de un relato en primera persona, coincide a menudo con el narrador ficticio, como suele suceder en muchas novelas picarescas.

La narración en primera persona es particularmente frecuente en los siglos XVI y XVII, ya que se utiliza no sólo en la literatura picaresca sino que predomina también en otras. Los autores usan esa forma narrativa para las numerosas historias ajenas a la trama principal que intercalan en las novelas de pastores, la *Diana* de Montemayor por ejemplo. Pero del mismo modo en las novelas de pícaro más tardías. Alain René Lesage, escritor profesional francés de principios del siglo XVIII, abusa en algunas de sus novelas de esa técnica, a tal punto que se ha podido insinuar que cada personaje nuevo que introduce, llega con su biografía debajo del brazo.

Una conclusión se impone a la luz de la alta recurrencia de estos trucos técnicos: obviamente el paso de la oralidad a la escrituralidad no resultaba fácil. Como además de la multiplicación de las así llamadas *hojas sueltas*, la imprenta facilitaba la reunión de cuentos y hazañas de dimensiones reducidas –que hasta entonces se habían contado de viva voz– en conjuntos narrativos amplios, nuevas estructuras narrativas que hacía falta que permitieran relacionar esos relatos sueltos con uno o varios personajes de un alto potencial de reconocimiento. Para lograr ese objetivo no era suficiente una coherencia meramente formal. Por eso los editores y autores intentaron dar más unidad a las obras que publicaban, buscando un tema central, que en muchos casos eran el valor del protagonista, como sucede en el *Amadís de Gaula* o un concepto abstracto de interés general, como el amor, cuyas modalidades solían formar el centro de las colecciones de novelas cortas o los libros de pastores. Aunque los episodios así contados se podían concebir como “casos” destinados a ilustrar aspectos diferentes de un mismo tema, este concepto constituía sin embargo un obstáculo para el desarrollo de una trama compleja, debido a los ‘intersticios’ que la manera superficial de enlazar episodios, coherentes entre sí pero más o menos independientes los unos de los otros, dejaba entre esos ejemplos, intersticios que el lector tenía que rellenar.

4.

Como vimos Elsa Tonani no utiliza la palabra “intersticio” en el subtítulo de su libro. Refiriéndose esencialmente a novelas del siglo XIX habla con toda la razón de “spazi Bianchi”, de “espacios en blanco”. Constituyen esos un recurso relativamente nuevo en las obras de creación en las lenguas románicas. Durante siglos los copistas e impresores habían prácticamente renunciado a la división de la página en párrafos de manera que en la mayoría de los manuscritos medievales, y los primeros incunables, eventuales huecos en la trama no se habían podido materializar en espacios blancos llamativos pues por motivos económicos los amanuenses e impresores colocaron, incluso abreviando las palabras, en cada página de pergamino o de papel un máximo de texto. Sólo en el curso del siglo XVI y a partir del momento en el que los libros impresos se abarataron, las fracturas de la intriga narrada empezaron a manifestarse visualmente a través de espacios en blanco en el sentido propio de la palabra.

Por ejemplo, en las primeras novelas impresas, en el *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo, queda patente cómo los narradores reaccionaban frente a rupturas o intersticios en la estructura narrativa antes de que esos huecos virtuales se transformaran en espacios en blanco reales y visibles: la debilidad de la estructura es compensada en primer lugar por intervenciones directas de los narradores ficticios quienes, adoptando en eso las actitudes de los narradores de la oralidad, toman al lector de la mano para ayudarlo a seguir la trama y zurcir las roturas en la tela imperfecta que presentan esos vastos textos. Es así que en el segundo capítulo del *Amadís* se puede leer:

–No pienses en esso –dixo Urganda– que esse desemparedado será amparo y reparo de muchos, y yo lo amo más de loa que tu piensas (...)

Y tomó el yelmo y escudo de su amigo para gelo llevar. (...). Y Gandales que la cabeza le vio desarmada, parecióle el más fermoso cavallero que nunca viera. Y así se partieron de en uno.

Esa conclusión del episodio comenta el narrador, cambiando de registro, como sigue:

Donde dexaremos a Urganda ir con su amigo y contarse ha de don Gandales, que partido de Urganda tornóse para su castillo y en el camino encontró la donzella que andava con el amigo de Urganda, que estava llorando cabe una fuente. (Rodríguez de Montalvo 1987: 257).

Abundan todo el siglo XVI narradores ficticios que orientan a sus lectores de esa manera.

5.

Pero no siempre se deben los ‘huecos’ a la fragilidad de las estructuras narrativas y a vestigios de prácticas de la oralidad. El espacio blanco más evidente se sitúa en realidad al comienzo de las novelas a partir del momento en que los autores tienden a conferir cierta dignidad a sus libros reemplazando el comienzo *ab ovo* por el inicio *media in re*. Empezar un relato en medio de la trama equivale al paso de una narración espontánea y lineal a una estructura narrativa artificial y de más en más sofisticada, y atañe en primer lugar la cronología de los eventos y el orden de su presentación en el texto, como lo ha mostrado detalladamente Eberhard Lämmert hace ya 50 años (Lämmert 1955: 48-50). Mientras que la narración *ab ovo*, desde el principio, sugiere que el relato será completo e incluirá todos los hechos importantes en el orden en el que acontecieron, el comienzo *media in re* presupone de por sí la historia intercalada de lo que aconteció antes de que empezara la narración, será entonces una interrupción del flujo narrativo a favor de la inserción de informaciones que permiten entender *a posteriori* un comienzo sorprendente, o, por lo menos, acontecimientos que orientan el interés del lector hacia atrás.

Los ya mencionados *Siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor publicados por primera vez en 1558 o 1559 (Montero 1996: LXXX) brindan un buen ejemplo de que en la segunda mitad del siglo XVI, el editor no podía todavía confiar en la capacidad de sus lectores de llenar este tipo de hueco inacostumbrado. Pues Jorge de Montemayor empieza su novela pastoril por una frase que iba a admirar toda la Europa culta pocos años después: “Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien amor, fortuna, el tiempo trataban de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía no se esperaba menos que perdella” (Montemayor 1996: 11) y lleva así al lector directamente *medias in res*, es decir en el centro de la vida sentimental de uno de los tres protagonistas de esa novela sobre el amor perfecto. A esa entrada elegante que repite –en un subgénero de novela diferente– el artificio empleado por Heliodoro en *La historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea*, el editor antepone sin embargo el siguiente apartado intitulado *Argumento* (Montemayor 1996: 7-9) en el cual se aclara la situación⁷, anulando así el impacto inherente al comienzo *media in re* y facilitando la orientación al lector:

En los campos de la principal y antigua ciudad de León, riberas del río Esla, hubo una pastora llamada Diana, cuya hermosura fue extremísima sobre todas las de su tiempo. Ésta quiso y fue querida en extremo de un pastor llamado Sireno en cuyos

⁷ Ese argumento se puede considerar por el otro lado como un recurso del editor destinado a despertar el interés del público pues termina por la frase: “Y en los demás hallarán muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril.” (Montemayor 1996: 8). Ver a ese propósito la nota de Juan Montero (Montemayor 1996: 7, n. 1).

amores hubo toda la limpieza y honestidad posible. Y en el mismo tiempo la quiso más que a sí otro pastor llamado Silvano, el cual fue de la pastora tan aborrecido que no había cosa en la vida a quien peor quisiese. Sucedió, pues, que como Sireno fuese forzosamente fuera del reino a cosas que su partida no podía excusarse y la pastora quedase muy triste por su ausencia, los tiempos y el corazón de Diana se mudaron y ella se casó con otro pastor, llamado Delio, poniendo en olvido el que tanto había querido. El cual, viniendo después de un año de ausencia con gran deseo de ver a su pastora, supo antes que llegase como era ya casada. Y de allí comienza el primero libro. (Montemayor 1996: 7-8)

6.

Las rupturas y los espacios en blanco suelen ser frecuentes en el curso de las narraciones cuando se da un cambio de lugar, cambio que en las estructuras narrativas amplias coincide muchas veces con el límite entre dos capítulos, tal como en el teatro romántico, las infracciones en contra de la regla aristotélica de la unidad de lugar suelen ser motivo de una nueva jornada. Otros huecos –situados muchas veces entre dos capítulos– se explican por el deseo de no detenerse narrando acontecimientos ocurridos durante una hora, una noche, una semana, meses o años pero sin interés para la trama principal, saltos en el tiempo que el lector acepta de costumbre sin problema, aunque sean señaladas con pocas palabras. Resultaría fácil multiplicar los ejemplos de ese tipo e identificar huecos menos obvios no sólo en el contenido sino también en rasgos formales apoyándonos en las observaciones de Wolfgang Iser (1972: 302-310). Pues hasta en las novelas realistas y naturalistas la narración es necesariamente ecléctica y ni siquiera las descripciones interminables que ofrece Honoré de Balzac en *La comédie humaine* informan con precisión sobre todos los detalles de las fachadas parisienses. Baste con constatar en resumen que intersticios y huecos son inevitables, y que a veces son llenados por el narrador en otro contexto mientras que a menudo ni la posibilidad ni la necesidad de colmarlos existe. Al mismo tiempo, los ejemplos alegados demuestran que el espacio en blanco supone una narración lineal aunque a veces se invierta el orden cronológico.⁸

⁸ En *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, un volumen colectivo publicado en 1965 en nombre del “Literarische Colloquium Berlin”, Norbert Miller ha reunido doce trabajos sobre ‘comienzos de novelas’. En el último artículo del libro intitulado “Die Bedeutung des Augenblicks im modernen Romananfang”, Walter Höllerer constata al nivel del significado algo similar al análisis minucioso que caracteriza la investigación de Elsa Tonani, centrándose en la significación del instante en los comienzos de novelas modernas. Aunque el autor trate principalmente del comienzo *media in re*, de la historia previa explícita o implícita, de la concentración de la acción narrada en el espacio entre la salida y la puesta del sol y el aprovechamiento de los intersticios entre los capítulos para la inclusión de elementos narrativos no narrados sino sólo sucintamente esbozados durante la supuesta noche y recursos similares, investiga sin embargo a la vez de qué manera los autores están creando nuevos intersticios que no todos los lectores son capaces de percibir y de llenar de significado a

Es sabido que en la centenaria historia de la novela hubo también intentos tanto serios, tanto irónicos de evitar o rellenar estas lagunas. Sirva de ejemplo un texto del siglo XVIII que en ciertas páginas muestra características de una técnica de composición ventisecular. Me refiero al famoso relato en primera persona *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Lawrence Sterne que se publicó en Inglaterra en 1759. El narrador ridiculiza en esa novela la exigencia poetológica de comenzar el relato desde el principio, norma que atribuye irónicamente a Horacio. Registrando hasta los pormenores más alejados el protagonista se extiende en realidad durante centenares de páginas sobre su nacimiento e incluso sobre su propio engendramiento saliendo continuamente del tema, interrumpiendo el relato para referir asociaciones repentinas e intercalando tantas digresiones que sólo después de 200 páginas y en el capítulo 27 del tercer libro termina el informe sobre su salida a luz (Sterne 2008: 250), procedimiento que el narrador en primera persona comenta así:

Las digresiones, no cabe duda de que son la aurora, la vida, el alma de la lectura. Sáquenlas de este libro, por ejemplo, y no quedaría nada de él. Sería todo él como un frío y largo invierno. Devuélvenselas al escrito y cobrará la agilidad de un recién casado, exultante de nuevos alientos, aportando variedad y sin temor al desmayo.

Todo el acierto reside en su buen adobo y sabia utilización. No sólo en beneficio del lector, sino también del autor, cuya limitación en este particular es verdaderamente lastimosa, ya que si da comienzo a una digresión, al punto se le atasca todo el trabajo, y si continúa con el trabajo básico, entonces se le acabaron las digresiones.

Mal oficio éste. Por eso, como habrán visto, he tomado el partido de construir la línea principal de la obra y sus accesorias con intersecciones, complicándolas con movimientos digresivos y progresivos, como ruedas engranadas, para que todo el mecanismo funcione y lo que es más importante, para que continúe funcionando durante cuarenta años si me son dados salud y buen humor entre tanto. (Sterne 2008: 125-126)

Lo que no menciona el narrador, al menos no de manera explícita, es que él mismo está poniendo en duda el principio de la sucesión cronológica de los eventos mediante estas “intersecciones” y “digresiones”. Se refiere a personas que el lector conoce de nombre porque figuran en los textos bíblicos o pertenecen a la historia inglesa, a escritores, a sus obras y a discusiones sobre prescripciones y problemas poetológicos. Es así que aparecen

través de referencias a la tradición y alusiones concientes a hechos o fenómenos extratextuales.

entre otros, en relación con el comienzo *ab ovo*, Horacio (Sterne 2008: 68-69), y más de una vez,⁹ Cervantes:

Sepan que (...) el párroco de nuestro relato se había convertido en la comidilla de la comarca debido a haber dado motivos, al parecer, de detrimento a su decoro, a su estado y a su ministerio. La cuestión consistió en que nunca apareció montado en cosa mejor que un escuálido y triste jamelgo del tres al cuarto que, para no ser prolijo, podía ser hermano de Rocinante, de tan parejos como se mostraban en todos los detalles, excepto en que –al menos que yo recuerde– nunca se dijo de Rocinante que fuera asmático pues Rocinante –honra y prez de todos los caballos españoles, gruesos y flacos– era al menos un caballo. (Sterne 2008: 78).

Las alusiones literarias sirven, en parte, de punto de arranque para nuevas asociaciones y digresiones, dando lugar a distorsiones irónico-críticas de los dictámenes de un autor canonizado, como es el caso con Horacio. Por otro lado, muchos enlaces no se deben a alusiones explícitas sino a oportunidades implícitas de vincular digresiones a través de asociaciones propias que se brindan al lector más bien de paso y no son propiciadas de manera obvia por el texto.

En 1963 la publicación de *Rayuela* por Julio Cortázar pone definitivamente en duda el principio ya cuestionado por Lawrence Sterne de lograr la coherencia de un conjunto narrativo amplio a través de una narración cronológica más o menos linear así como de las estructuras narrativas desarrolladas a ese fin de acuerdo con este concepto.¹⁰ Pues con *Rayuela* los “huecos” llegan a ser aleatorios. Ya no es el narrador el que decide dónde los intersticios van a nacer y cómo van a ser colmadas las lagunas. Incumbe al lector la tarea de completar el texto y de crear los lazos entre el capítulo que empieza a leer y el contenido de otros episodios ofrecidos por el autor. Y cuando no llega a establecer la coherencia de manera satisfactoria y se siente abandonado por el narrador en la búsqueda de los

⁹ Ver Sterne 2008: 106 o 229.

¹⁰ El volumen colectivo sobre comienzos de novela editado por Norbert Miller apareció en 1965, dos años después de la publicación de *Rayuela* y dos años antes de que Julia Kristeva despertara el interés por el concepto de intertextualidad, y con ello por un concepto más extendido del texto a través de su conocido artículo sobre “Bakhtine, la palabra, el diálogo y la novela” (Kristeva 1967). Los autores de *Romananfänge* no tienen en mente ni el uno ni el otro concepto. Al contrario: dejan de lado cualquier otro fenómeno cultural y se centran en la tradición literaria reduciendo esa a la tradición escritural, limitación que se explica por el hecho que los doce artículos tratan casi exclusivamente de novelas y, las más veces, de obras canonizadas pertenecientes a las literaturas alemana e inglesa del siglo XVIII en adelante, de una época pues en la que el libro impreso ya predominaba. La tradición oral está sólo escasamente representada por poemas épicos desde hace mucho tiempo incluidos en el canon humanista, un canon que hoy en día ya no es el de la mayoría del público lector.

eslabones que echa de menos, el lector se mete a actuar por su cuenta mediante asociaciones a propias experiencias y sensaciones.¹¹

7.

El autor Enrique Vila-Matas cuya obra tiene un éxito considerable en todo el ámbito hispano, ha publicado un libro que se intitula *Bartleby y compañía* en el que el escritor catalán agrupa un gran número de relatos breves y brevísimos sobre autores que en cierto momento de su vida decidieron dejar de escribir, relatos que, casi todos –tal como las novelas cortas de Boccaccio, los episodios de los caballeros andantes o las biografías de los cortesanos enamorados en las libros de pastores– forman cada uno una unidad narrativa independiente. A la diferencia de Georg Christoph Lichtenberg en los *Sudelbücher*, Vila-Matas no renuncia sin embargo a elementos destinados a garantizar un mínimo de coherencia. Para este fin no se sirve ni de una narración marco, como los autores de novelas cortas, ni de protagonistas destacados, como Amadís o Lazarillo de Tormes. Renuncia a las estructuras narrativas de más en más complejas que desde el Renacimiento hasta la segunda mitad del siglo XX se han imaginado para llegar de una mera acumulación de ‘casos’, novelas cortas, cartas, biografías reales o ficticias y testimonios a grandes conjuntos narrativos estructurados, para adoptar un orden meramente paratáctico y forjar un libro fascinante de más de ochenta anécdotas heterogéneas gracias a un nuevo tipo de coherencia basado en una multitud de hipotextos, que a pesar de que refuerzan la fragmentación, crean una estructura estética y un centro ficticio nuevos, porque todos los textos que el autor reúne abogan a favor de una literatura de la negación, y en contra de una “literatura alimenticia”.

El encanto del libro no reside sin embargo en ese recurso estructural novedoso ni en las anécdotas referidas –aunque esas tengan su atractivo–, sino que nacen de las asociaciones que lo narrado despierta en el lector, quien mediante esas asociaciones se transforma en co-autor del libro. El libro se va llenando con hechos y significados suplementarios que –aunque se inserten en las intenciones básicas de Vila-Matas– deben su origen en gran medida al lector. Este conoce en realidad de nombre a una mayoría de los escritores alegados, y a veces por haber leído sus obras. Por eso tiende a verificar muy de cerca lo que Vila-Matas cuenta sobre Herman Melville, Jorge Luis Borges o otros escritores

¹¹ Fenómeno que se concretó en un seminario sobre *Rayuela* de Julio Cortázar y *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin que dirigí hace años en conjunto con un colega germanista amigo. Constatamos pronto que mis lecturas de la novela argentina divergían bastante de las interpretaciones sabias y nutridas de teoría e ideología de mi colega y sus doctorandos. Pues en lugar de analizar lo artificioso y significativo de una obra de ficción lograda, consideré el relato cortazariano antes de todo como autobiográfico y realista porque para mi la primera parte de la novela se volvía cada día más voluminosa llenándose de más en más de recuerdos y de asociaciones a mis propias vivencias en el París de los años 50 muy parecidas a los de los protagonistas del autor argentino.

famosos, y a completarlo con lo que él mismo sabe sobre ellos. Una vez establecido este horizonte de espera positivista, tiende a aceptar lo narrado aún cuando se encuentra con personas que Vila-Matas introduce como reales y como si fuesen conocidas de todos y que el lector nunca las ha oído nombrar. Y cuando a veces descubre que un relato contrasta con sus propias experiencias e informaciones de manera que ya no sabe distinguir entre detalles reales y ficticios, esta inseguridad se asemeja a la duda que para Zvetan Todorov constituye el rasgo esencial de lo fantástico literario en el siglo XIX. Se produce, para decirlo así, una especie de mistificación que puede llegar a un punto donde las asociaciones de todo tipo a partir de objetos identificados como reales se mezclan con contenidos ficticios, y otros cuyo carácter no puede ser determinado con acierto, de tal manera que ya no importa la naturaleza de los referentes de esa intertextualidad fructífera.

Desde el comienzo de su trayectoria como escritor Vila-Matas ha recurrido a esta técnica específica para crear curiosidad y expectativas en el lector, incitándolo mediante las dubitaciones que provoca, a intensificar los textos a través de reflexiones y asociaciones propias. En otro lugar intenté analizar esta técnica mistificadora sirviéndome del ejemplo de los comentarios acerca de Juan Rulfo y Augusto Monterroso en *Bartleby y compañía* (Wentzlaff-Eggebert 2010: 49-65). Lo que me importa destacar aquí no es ese recurso narrativo en sí sino la existencia de espacios para cualquier tipo de asociación que el autor catalán logra crear a través de las referencias intertextuales.

Estos espacios que el lector ha de rellenar guiado por el autor pero a partir de sus propias experiencias, aparecen ya en la *Historia abreviada de la literatura portátil*, libro que Vila-Matas publicó por primera vez en 1985. Advertido por un lema que Vila-Matas debe a Paul Valéry y que termina por la frase “El universo sólo existe sobre el papel”, el lector se ve enfrentado en las siete páginas del “Prólogo” (Vila-Matas 2011: 9-15) que a pesar del título es el primer capítulo del libro, con una especie de *name dropping* que incluye a Friedrich Nietzsche (*1844), el novelista ruso Andreyi Bely (*1880), el compositor y director de orquesta franco-italiano Edgar Varèse (*1883), Apollinaire (*1880), Paul Morand (*1880), Marcel Duchamp (*1887), Jacques Rigaut (*1898), autor de la *Agencia General del Suicidio*¹², el filósofo y crítico literario Walter Benjamin (*1892), el filólogo, ensayista y especialista en mística judía Gershom Scholem (*1897), Franz Kafka, Francisco de Góngora, el ocultista Aleister Crowley (*1875) así como el escritor austríaco Hermann Broch. Es cierto que muchos entre estos nombres evocan la memoria de una generación de artistas e intelectuales quienes, nacidos en los años 80 y enfrentados de muy jóvenes con los acontecimientos antes, durante y después de la primera guerra mundial, pusieron en duda, en parte desde el exilio en Estados Unidos, maneras acostumbradas de proyectar y de percibir estructuras estéticas tradicionales de acuerdo con el programa de Dada. Eso no

¹² [http://fr.wikisource.org/wiki/Agence Générale du Suicide](http://fr.wikisource.org/wiki/Agence_Générale_du_Suicide).

vale, sin embargo, para todos los escritores citados. Y Vila-Matas no se limita tampoco a esa nomenclatura de poetas, escritores e intelectuales sino que evoca lo mismo figuras literarias como la de Tristram Shandy cuyo creador es mencionado en una nota a pie de página (Vila-Matas 2011: 10), o lugares de memoria como el café en Zúrich donde los dadaístas encabezados por el rumano Tristán Tzara solían reunirse y que es mencionado en el siguiente capítulo en un tono que oscila entre objetividad e ironía.

Cada uno de los nombres alegados en el “Prólogo” no sólo testimonia de las vastas lecturas del autor, respectivamente del narrador, sino provoca reacciones del lector: en la medida en que conoce a los personajes evocados se le brindan múltiples puntos de referencia para asociaciones de toda clase que conllevan interrupciones del relato cuando toman cuerpo.

8.

Narrar significa admitir intersticios. Cuando el narrador o el editor no se hacen cargo de llenar esos huecos como en el caso de los *Siete libros de la Diana* con el *Argumento* que precede el comienzo *media in re*, el lector se ve obligado a completar el texto sirviéndose de asociaciones que escapan al control del narrador. Y como los complementos imaginados por el lector reposan en experiencias propias, contribuyen a la creación de una relación individual entre ese y el texto que está leyendo.

En el siglo XVI narradores profesionales solían recitar de memoria libros de caballería enteros¹³ y eran capaces de llenar de episodios unas estructuras narrativas rudimentarias, ayudándose de un caudal impresionante de sucesos estereotipados y adaptando la trama a los intereses del público respectivo. Hoy en día el lector se suele encontrar solo frente a un texto impreso y es el único que puede asumir esa tarea. Y es cierto que colmar tales lagunas resulta a la vez más casual y más individual desde que la naturaleza de las rupturas y su colocación son aleatorias. El recurso a saberes compartidos es a menudo reemplazado por la asociación personal como pasa en un *microrrelato* reducido a un mínimo de componentes como el conocido relato de la visita del dinosaurio (Vila-Matas 2011: 9-15) de Augusto Monterroso “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (Monterroso 2004).

Cuando los intersticios se multiplican porque cada una de las narraciones es brevísima y todas relatan contenidos diferentes, el lector se queda como abrumado por un sinnúmero de asociaciones divergentes. Como se ha visto, Vila-Matas expone a sus lectores a un fuego nutrido de huecos en el texto, situación que afecta más a quien dispone de una mayor capacidad de establecer conexiones intertextuales. Esa conclusión no sólo vale para

¹³ Juan Manuel Cacho Blecua ha reunido los pocos datos que se han conservado respecto a los lectores y la lectura del *Amadís*, y cita, entre otros, el caso alegado (Cacho Blecua 1987, 203-204).

el párrafo citado de la *Historia abreviada de la literatura portátil* sino lo mismo para *Bartleby y compañía*, un libro que reúne 87 casos de escritores que prefieren no escribir, y que en este aspecto se asemeja a una antología. Novelas como *Bartleby y compañía* atestiguan pues –*mutatis mutandis*– a primera vista una vuelta a las estructuras narrativas fraccionadas que habían predominado en el siglo XVI. Pero a la diferencia del *Decamerón* o la colección de novelas de Margarita de Navarra donde los autores insertan los cuentos paratácticamente ordenados en un relato marco, las estructuras utilizadas por Vila-Matas piden un esfuerzo intelectual mucho mayor a todo lector que busca un mínimo de coherencia e intenta llenar los huecos que separan los numerosos textos independientes: en eso sus libros se parecen mucho más a colecciones de microrrelatos con las que comparten además la brevedad de los textos y la diversidad de las tramas fragmentarias. David Lagmanovich tenía pues toda la razón cuando abogaba por el reconocimiento de la importancia particular de la minificción entre las formas adoptadas por la literatura contemporánea cuyo carácter paradigmático, Lauro Zavala, amigo y compañero de David en esa lucha, ha definido así:

(...) la minificción, como género literario posmoderno, es sólo uno de los síntomas de un fenómeno cultural más amplio (...) que puede ser encontrado en los terrenos de la ética, la estética y la vida cotidiana urbana, así que en diversas formas de la lectura y la producción simbólica en la cultura contemporánea.

La estrategia de construcción discursiva común a terrenos tan diversos es lo que ya Aristóteles bautizó con el nombre de *parataxis*, es decir la tendencia a la fragmentación de una totalidad de sentido, de tal manera que cada uno de los fragmentos tenga una autonomía formal y semántica que permite interpretarlo en combinación con otros, independientemente de su lugar en una secuencia original. (Zavala, 2006: 73-74).

Bibliografía

- Avalle-Arce, Juan Bautista (1996). *Estudio preliminar*. En: Montemayor, Jorge de (1996): *La Diana*. Ed. Juan Montero. Barcelona: Crítica.
- Balzac, Honoré de (1835). *Le père Goriot. Histoire parisienne*, Paris: Spachmann. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625482w.r=.langDE>. (15.2.12).
- Cacho Blecua, Juan Manuel.(1987) "Introducción". En: Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Juan Manuel Cacho Blecua (ed.). Madrid: Cátedra, 17-225.
- Cortázar, Julio (1991). *Rayuela*. Ed. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid: CSIC.
- Goethe, Johann Wolfgang von, (1981). "Noten und Abhandlungen". En: *Werke* (ed. Erich Trunz), Munich: C. H. Beck.

- González-Palencia, Ángel (1942). "El curandero morisco Román Ramírez". En: *Historias y leyendas. Estudios literarios*. Madrid: CSIC, 215-284.
- Heliodoro (1534). *Heliodori Historiae aethiopicæ libri decem numquam antea in lucem editi*. [Edidit Vicentius Obsopoeus]. Basilea: officina Hervagiana.
- (1547). *L'Histoire aethiopique d'Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagénès Thessalien et Chariclea Aethiopienne, nouvellement traduite de grec en françois* [par Jacques Amyot]. Paris: Longis.
- (1581). Heliodoro de Émesa: [*Historia ethiopica de los amores de Theagenes y Chariclea*]. Salamanca, Pedro Lasso.
- (1587). Heliodoro de Émesa: *La historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea*. Traducida de Latin ... en Romance, por Fernan[do] de Mena. Alcala de Henares, Iuan Gracian.
- (1596). ΗΛΙΟΔΩΡΟΥ ΑΙΘΙΟΠΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΑ ΔΕΚΑ (Heidelberg:) Hieronymus Commelinus. (Google e-book)
- Höllerer, Walter (1965). "Die Bedeutung des Augenblicks im modernen Romananfang". En: Miller, *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Berlin: Literarisches Kolloquium, 344-377.
- Iser, Wolfgang (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- Kristeva, Julia (1967). "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". En : *Critique* XXXII, n° 239, 438-465.
- Lagmanovich, David (2005). *Casi el silencio. Microrrelatos*. Tucumán: Fundación Tiempo de Compartir.
- (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- Lämmert, Eberhard (1955). *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Les mille et une nuits* (1704). Tome I: contes arabes, trad. al francés por Antoine Galland, Paris: Barbin.
- Lichtenberg, Georg Christoph (2011). *Sudelbücher. Ausgesucht feine Texte mit Biss*. Wiesbaden: Marix.
- Miller, Norbert (1965). *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Berlin : Literarisches Kolloquium.
- Molière, Jean Baptiste: *Le bourgeois gentilhomme*. En: *Œuvres complètes de Molière*. Paris: Garnier frères, s.a. [1885].
- Montemayor, Jorge de (1996). *La Diana*. Ed. Juan Montero. Barcelona: Crítica.
- Montero, Juan, (1996). Edición crítica de *La Diana de Jorge de Montemayor*. Barcelona: Crítica.
- Monterroso, Augusto (2004) [1969]. *La oveja negra y demás fábulas*, Madrid: Suma de letras.
- (2002). *El dinosaurio*. En: Zavala, L. *El dinosaurio anotado*. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso. México, D. F.: Alfaguara, 25.
- Mopty de Kiorcheff, Ana M. (2002-2003). "Greguerías y microrrelatos". En: *Documentos lingüísticos y literarios* 26-27: 22-24. [www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=46](http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar) (10.9.11)

- Noguerol, Francisca (2010). "Breve entrevista a Francisca Noguerol". En: *Internacional Microcientista*, Bogotá. <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2010/11/breve-entrevista-francisca-noguerol> (10.9.2011)
- (2011). "Espectografías: minificción y silencio". En : *Lejana. Revista crítica de narrativa breve* 3: 1-15. http://lejana.elte.hu/PDF_3/Francisca%20Noguerol.pdf
- Quiriny, Bernard (2004): *L'angoisse de la première phrase. Nouvelles*. Paris: Phébus.
- (2010). "A Guide to Famous Stabbings" [fr."Le guide des poignardés célèbres"], trad. al inglés por Edward Gauvin. En: *Subtropics. The Literary Magazine from the University of Florida*, 9. http://www.english.ufl.edu/subtropics/Quiriny_story.html (10.09.2011).
- Pollastri, Laura (2007). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (1987). *Amadís de Gaula*. Juan Manuel Cacho Blecua (ed.). Madrid: Cátedra, 2 vol.
- Siles, Guillermo (2007). *El microrrelato hispanoamericano: la formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sterne, Lawrence (2008) [1992]. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Ed. Fernando Toda, trad. José Antonio López de Letona. Madrid: Cátedra.
- Todorov, Svetan (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. por Silvia Delpy. México D. F.: Premia editora de libros.
- Tonani. Elsa (2010). *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Firenze: Franco Cesati.
- Vila-Matas, Enrique (2011) [1985]. *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama.
- (2000). *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian (2010). "El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas." En: Raquel Macciuci (ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*, La Plata: Del Lado de Acá, 49-65.
- (2012). "Von den *Siete libros de la Diana* zum *microrrelato*. Auslassen, Ergänzen, Assoziieren: Erzähler und Leser in der europäischen Erzähltradition und in Hispanamerika". En: Felbeck, Christine, Claudia Hammerschmidt, Andre Klump y Johannes Kramer (eds.): *America Romana in colloquio Berolinensi: Beiträge zur transversalen Sektion II des XXXII. Deutschen Romanistentages (25.-27.9.2011)*. Frankfurt/M, Berlin, Bern, Bruxelles, NewYork, Oxford: Peter Lang, 301-317.
- Zavala, Lauro (2002). *El dinosaurio anotado*. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso. México, D. F.: Alfaguara.
- (2006). *La minificción bajo el microscopio*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Datos del autor

Nació en Berlín. Estudió Filología Románica, Filología Clásica y Filosofía en la Universidad de Múnich, en la Sorbona y en la Complutense. Es doctor por la Universidad de Múnich. En Argentina, Profesor Honorario de la Universidad Nacional de Tucumán, y Huésped de Honor de la Universidad Nacional de La Plata. Profesor emérito de Filología Románica de la Universidad de Colonia donde ha

asumido los cargos de director del Romanisches Seminar, Presidente del Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina, director de la oficina de Relaciones Internacionales y decano de la Facultad de Filosofía y Letras. Actualmente se desempeña como experto jurado ante la Comisión Europea. Ha dirigido numerosas tesis doctorales y, en los últimos años, organizado más de diez Cursos Intensivos Internacionales sobre temas relacionados con la identidad cultural de la Unión Europea. Es coeditor de las series *Forum Ibero-Americanum-Acta Coloniensia* y *Kölner Beiträge zur Lateinamerika-Forschung* y miembro del consejo editor de varias revistas de crítica literaria. Entre sus libros y artículos destacan trabajos sobre narrativa, épica en verso y poesía en Francia, España y América Latina.

Comunicaciones

Un escritor poscolonial: Manuel Rivas y la escritura de la alteridad

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento
Universidade Federal Fluminense

Resumen

Esta propuesta se vale de la expresión *poscolonialismo* para considerar la semejanza de procedimientos ocurrida en el discurso europeo sobre el Oriente, al catalogar y clasificar al *otro* según parámetros propios para contener la diferencia y asimilarlo a la realidad europea, procedimiento comparable al adoptado por el franquismo, que buscaba homogeneizar España para mantenerla unida y fuerte, modelo para el mundo. Para ello, se reprimió todo lo que escapara a los patrones mantenidos a sangre y fuego por la dictadura franquista. Al considerar la expresión literaria del posfranquismo como una manifestación poscolonial, en ella se reconoce una respuesta al modelo hegemónico, especialmente si se busca dialogar con la voz de la alteridad expresada en idiomas que, prohibidos durante el franquismo, se volvieron, en la España redemocratizada, el vehículo para la implementación de una política reivindicadora del derecho a la diferencia, de otras formas de decir el mundo. Así, se visitarán algunas cuestiones específicas y complejas de España situándolas en la obra de un escritor gallego que escribe en su lengua materna, sin intención de revancha: Manuel Rivas (1957), escritor, periodista, ensayista, poeta, quien, a su tiempo, fornecerá los elementos necesarios para corroborar la propuesta de esta ponencia.

Palabras clave: Manuel Rivas - poscolonial - dictadura franquista - alteridad - lengua materna

*[...] Loitamos contra o vírus da desmemoria. Contra o império do cinismo.
Contra a apropiación indebida das Palabras. Contra a usurpación das consciencias.
Contra a confiscación da esperanza.
Manuel Rivas*

Empezamos por buscar aclarar el sentido atribuido en esta ponencia a la expresión poscolonialismo. Pensamos usarla aquí por la semejanza de procedimientos que tuvo lugar en el discurso europeo sobre el Oriente, que catalogó y clasificó al “otro” de acuerdo a los parámetros definidos, con el objeto de “contener la radical diferencia volviéndola asimilable a la realidad europea”¹ (Alvares, 2000: 7) y el procedimiento adoptado por el franquismo, que buscaba homogeneizar España, una vez que la quería una y grande, modelo para el mundo. Uno de esos procedimientos fue reprimir fuertemente cualquiera diferencia que escapara a los rigurosos patrones morales políticos y religiosos preconizados por la dictadura del General Franco.

Al pensar la expresión literaria del posfranquismo como una manifestación poscolonial, en ella reconocemos una respuesta al modelo centralizador, hegemónico y buscamos dialogar con la voz de las minorías, de la alteridad, expresada en catalán, vasco o

¹ En el original en portugués: “[...] conter a radical diferença tomando-a assimilável à realidade européia”

euskera y gallego, por ejemplo, y que, marginadas y prohibidas por la dictadura franquista, se convirtió, en España, en el vehículo para la aplicación de una política de identidad que reivindicaba el derecho a la diferencia.

Así, buscamos traer a flote la cuestión relativa a otras formas de decir el mundo, otras lenguas que funcionan como puente, del margen al centro, lenguas maternas de distintas regiones que, más que descentralizadas, fueron silenciadas en determinados períodos históricos de España, especialmente en el período en que “las aguas negras de la posguerra”, para usar una expresión de Luis Landero (2001: 65), dictaban las reglas a sangre y fuego. Para ello, visitaremos algunas cuestiones específicas y complejas de España, para detenernos, por fin, en la expresión literaria de un escritor bilingüe, que opta por escribir en gallego, su lengua materna, con total conciencia de las limitaciones que le impone tal opción. Hablamos de Manuel Rivas (*1957), escritor, periodista, ensayista y poeta quien, a su tiempo, nos ofrecerá los elementos necesarios para corroborar y ejemplificar nuestro punto de vista.

Si su obra no viaja por el mundo en gallego, ella tampoco se quedó circunscrita a los límites geográficos y lingüísticos de Galicia: la obra de Rivas, traducida al español por Dolores Vilavedra, gallega ella también, no sólo se ha hecho conocida en todo el mundo, sino que alcanzó un incontestable éxito.

Por entre las voces marginadas, entre los muchos otros que podemos traer a la escena, sobrevive la cuestión del poder, o, por lo menos, una voluntad intrínseca de afirmación que, en lugar de aproximar a los diferentes, los descentrados, alimenta cierto prejuicio nacido, casi siempre del desconocimiento. ¿No será eso lo que está implícito en la respuesta y comentario hecho por George Steiner, en la entrevista concedida a Juan Cruz, del diario español *El País*? A una pregunta del periodista, Steiner propone cambiar de tema y comenta: “[...] me dijeron que hay una universidad en España donde es obligatorio hablar en gallego”, a lo que Juan Cruz responde: “Igual que es obligatorio en Cataluña compartir el catalán con el castellano”. La respuesta de Steiner fue vehemente:

¡Pero no me compare el catalán con el gallego! El catalán es un idioma importante, con una literatura impresionante. Pero el gallego ¿por qué hay que ser obligatorio en una universidad? (*El País*: 24/08/2008).

Aunque no es español, Steiner, uno de los más grandes comparatistas del mundo, expresa un juicio de valor sobre una de las lenguas de España y se equivoca doblemente porque, según Lagares (2008: 2) “en ninguna universidad gallega no está obligado a hablar

gallego. La situación es justo al revés”, ya que “es ínfima su utilización en el ámbito universitario”. El segundo equívoco es el cometido cuando, para enaltecer la calidad de la literatura catalana, él ignora la riqueza literaria del gallego-portugués.

Tales actitudes nos remiten a la homogeneización, al silenciamiento del diferente y a la imposición de un modelo centralizador, colonizador. Por consecuencia, el periodo de redemocratización reconduce al lugar de origen, no sin alguna dificultad inicial, mucho de lo que había sido desplazado para centralizar el poder. No se cicatrizan heridas de la noche al día, especialmente en España, un país multiétnico, plural, cuya Historia tampoco se cuenta en pocas líneas y en el cual el multilingüismo es una realidad. En la Historia de España, están aferradas las raíces de una idiosincrasia compleja, de un multiculturalismo que aclara las diferencias y está en el origen de una certeza: la identidad cultural española no es única, son muchas, afirmación que provoca disensión, pues hay, aún hoy, de parte de los mismos españoles, cierta dificultad para comprender España como un todo en el cual la unidad se hace en la diversidad.

Ese país plural, en que la lengua del Estado es el español/castellano, disfruta hoy de libertad para expresarse en varias “lenguas cooficiales”, algunas de las cuales, como el vasco, el catalán, y el gallego pueden ser usadas por cualquiera ciudadano para hablar con el Parlamento Europeo que, a su vez, deberá responder en la lengua en que es contactado.² Un buen ejemplo de esa pluralidad es el artículo de Maldonado Gago, intitulado: “España, una nación de naciones” (1995: 22-33), cuyo título señala el carácter multicultural de España y sugiere la complejidad de una cuestión que escapa a nuestro propósito en los límites de esta ponencia.

Durante la guerra civil española, la palabra *nacional* adquirió un nuevo significado, convirtiéndose en una especie de sello para aquellos que se levantaron contra el gobierno republicano, elegido en 1936. *Nacionalistas* y *Republicanos* fueron los protagonistas de la fratricida guerra civil que devastó el país. La victoria de los nacionalistas, en 1939, fue celebrada en un territorio destrozado donde imperaban el hambre, el silencio, la tuberculosis y cuya paz obtenida al final del conflicto era, en verdad, la paz de los cementerios³. En esa moldura, el sentido de la palabra *nacionalista* desliza y se contamina con los procedimientos del grupo a que servía de bandera, apuntando en una dirección en la que participan, también, la idea de autoritarismo, dogmatismo, opresión.

Muerto Franco, a fines de 1975, se inicia el tránsito del autoritarismo centralista al autonomismo democrático, otro ítem complejo de la Historia reciente de España que

² Se trata de una decisión de la Mesa del Parlamento del 3 de Julio de 2006.

³ El cuento de Jesús Fernández Santos, *Cabeza rapada*, de 1958, recupera fielmente la atmósfera del período en tela de juicio.

tampoco puede ser tratado “a la ligera”. Un importante hecho ocurrido recientemente en los Tribunales Superiores Españoles ilustra nuestra afirmación: se trata del juzgamiento a que fue sometido el Juez Baltasar Garzón y que dividió una vez más España, al exponer, de manera inequívoca, la llaga abierta del franquismo y llevó a algunos especialistas a confirmar que Franco no murió, lo que está ilustrado por el título dado por Pernau a su artículo de 20/05/2010: “Franco contra Garzón⁴. Se trata de un tema todavía en carne viva, a casi cuatro décadas de la muerte de Franco-⁵

La fobia contra las lenguas que no el castellano se representaba en los carteles que proliferaban por los lugares públicos y en los transportes, donde se podían leer mensajes como: “Español, habla la lengua del Imperio”, “Los Españoles, que hablen español”. “Sana y noble advertencia: “hablad Castellano!”. En un texto ministerial de 1943, direccionado a la educación de los niños, se leía el ardor religioso y patrio que orientaba las determinaciones de aquel entonces:

Escuchad bien esto y para siempre, niños españoles: ¡El que de vosotros olvide su lengua española o la cambie por otra dejará de ser español y cristiano! ¡Por traición contra España y pecado contra Dios! ¡Y tendrá que escapar de España! ¡Y de cuando muera, su alma traidora irá al infierno! (Laínz, 2004: 293).

Manuel Rivas, en el poema *Fonema* , expresa lírica, pero duramente, lo que les costaba a los niños, en la escuela, la imposición de otra lengua. Son esos los versos de *Fonema*:

*Do máis aló da gorxa,
dun profundo e misterioso fol,
saíannos sons que debiamos matar.
Repitan:
Los pajaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo.
Pero Lolo o do Rito dicía*

⁴http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=715230&idseccio_PK=1006

⁵ Indicamos a los que se interesan por el tema , el libro de Jesús Laínz: *Adiós, España: verdad y mentira de los nacionalismos*, publicado en Madrid, por Editora Encuentro, 2004. La obra discute la cuestión de los nacionalismos con cuidadoso equilibrio e exención.

que *Los pajaros de Juadalagara tienen la jarjanta llena de trijo*
e o mestre dáballa un pao.
A min custoume algún traballo dicir sen respirar
que había plantas monocotiledóneas
pero non din sabido de que familia era
se é que a tiña
o toxo que douraba os montes de Galicia.⁶

(In: *O pobo da noite*, 1987: 135)

Al transformar en poesía el miedo y el sufrimiento que la castración lingüística les imponía, Rivas nos hace pensar en el fragmento de Barthes, donde leemos: “ningún objeto está en una relación constante con el placer”. Sigue Barthes: “sin embargo, para el escritor, ese objeto existe; no es el lenguaje, es la lengua, la lengua materna.” (1973: 50).

El miedo está presente un sin número de veces en la obra de Rivas, es una sombra intensa como pegada al cuerpo de la cual no se logra escapar. El personaje de “La lengua de las mariposas”, el pequeño Moncho, al llegar por primera vez a la escuela, no consigue controlar el miedo y siquiera recordaba su nombre. Sin lograr contenerse, se orinó de miedo: “E meixeime. Non me meixei na cama senón na escola”.⁷ Otro personaje, el narrador del cuento: “La duración del golpe”, aunque lejos de Galicia, en Nueva York, al responder sobre la sensación que sentía entonces, afirma que no es de vergüenza, sino de miedo. Y prosigue: “¿Medo? Sí, eso es medo. Sí, estou lonxe, a salvo, pero a sensación é medo. Medo en cada neurona, en cada célula do corpo”. (2001: 94).

Debemos decir que, antes de su muerte, Franco firmó, en mayo de 1976, un decreto en el cual concedía cierta libertad para que se estudiaran otras lenguas, lo que aflojó la dura ley de la lengua única. Es bien verdad que los métodos utilizados para silenciar o eliminar las diferencias, transferir paradigmas fueron ineficaces. La represión lingüística, a pesar de la desaceleración ocasional y del decreto de 1975, dio fuerza y revitalizó el sentimiento de unión regional, un nacionalismo situado en el extremo opuesto al que fue cuñado por el franquismo.

⁶ En traducción libre de la autora para el español: De lo más hondo de la garganta/ de un hondo y misterioso fuelle, /nos salían sonidos que debíamos de matar./ Repitan:/*Los pajaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo.*/ Mas Lolo el del Rito decía/que *Los pajaros de Juadalagara tienen la jarjanta llena de trijo*/y el maestro e pegaba con un palo./ A mi me costó algún trabajo decir,/ sin respirar/que había plantas monocotiledóneas/mas no debía saber de que familia era/ si es que la tenía/ el tojo que doraba los montes de Galicia-.

⁷ Traducción libre de la autora al español: “Y me meé. No me meé en la cama sino en la escuela”

De no ser así, en marzo de 2010 no se hubiera celebrado en la Sorbona, París IV, el coloquio internacional titulado: “Deux voix de la littérature galicienne contemporaine”, dedicado a Manuel Rivas y a Suso del Toro. En su página de presentación leemos que en el contexto multicultural y plurilingüístico de la indiscutible explosión literaria de España, parece

particularmente interesante estudiar la creación literaria proveniente de regiones en las que el eco editorial tiene una resonancia aún más pequeña en relación al de otras autonomías.⁸

Se sigue el comentario:

Aún cuando en tal panorama editorial, los libros publicados en castellano ocupan el lugar más alto, escritores que se expresan en una de las otras lenguas oficiales del país llegan a imponerse, no sólo en su ámbito de origen, sino también en el plan nacional (2010),⁹

a lo que añadiríamos: e internacional, una vez que hay obras de Rivas, por ejemplo, traducidas a más de diez idiomas.

Si la lengua y la cultura gallega se mantuvieron vivas, aunque encerradas en la oralidad durante el largo proceso colonizador sufrido durante siglos (y sufren todavía, según algunos autores), Rivas no pierde la oportunidad de afirmar, en un sin número de entrevistas concedidas y en algunos de sus textos, que aprendió de los que escribían en el aire, de los narradores orales. Él escribe en gallego, según revela, porque es un lenguaje de la casa y la calle, evoca los colores, olores y sensaciones que son muy personales, ya que no es un idioma que se estudia en la escuela o en edificio oficial. “La llamada lengua materna sobrevivió, de hecho, como un hilo de leche”, escribe el escritor en artículo en *El País Digital* (1997).

Para Rivas, el acto de escribir guarda íntima relación con la condición de gallego, un inmigrante, una vez que es idéntico al acto de migración, un movimiento en el cual se pueden vivir muchas vidas y crear otros seres, estar en otros territorios, como revela en entrevista a David Cantero, en la *rtve.es*, en febrero de 2010. El escritor ve la identidad gallega como la de un pueblo que tiene como punto alto de su cultura integrar y escuchar

⁸ Disponible en: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/composantes/rivas.pdf> Consulta en 03/06/2011.

⁹ Idem.

todo lo que viene desde fuera por la vía de la emigración. El pensamiento de Rivas que nos interesa muy de cerca es el de que se escribe para cruzar fronteras, nunca para cerrarlas, resaltando que ése es uno de los aspectos positivos de la cultura gallega, una vez que “la experiencia que tiene el gallego de su propia realidad es muy cosmopolita”. (Rivas, apud Castro Vázquez: 38).

Si le preguntan a Rivas si se considera gallego o español, responderá con una crítica a esa formulación, pues lo ve como una “especie de elección contradictoria”, Su respuesta sería otra pregunta, dentro del tema de la identidad: ¿Por qué razón uno no puede tener, a un tiempo, una identidad multiétnica? Rivas discute la visión estereotipada, monolítica, de lo que es “ser español” que, en general, borra la diversidad cultural, aquella característica múltiple a que se refirió, en pro de una visión centrada no más que en un modo de ser, en general irradiado por Castilla por razones históricas cuya discusión daría origen a otra ponencia.¹⁰

Rivas comenta que nació en un larguísimo postguerra, un período que llevó mucho tiempo en sanar. En uno de sus cuentos: “A duração do golpe” (2002, 91-98), el narrador afirma: “Tiñamos unha urgencia. Isso era o que nos facía distintos. O enfrontamento cōa ditadura ia alén da política. Era unha cuestión personal.” (2002: 92).¹¹

Manuel Rivas integra el grupo de escritores que, al final del siglo XX, comienzos del XXI, revisita el tema de la guerra civil y de la dictadura franquista quizás porque, como afirma en la entrevista a David Cantero, “el olvido forma parte de la memoria!” En sus aclaraciones él quiere vencer, con sus relatos, esa especie de “amnesia patológica” al traer a flote lo que llama de “nuestra guerra de Troya contemporánea”. Para Rivas, la memoria y la escritura nos mueven hacia adelante. De ese modo alerta el escritor gallego que no se puede olvidar lo que pasó allí, ya que, según afirma, la guerra civil fue el primer período de la segunda guerra mundial. Concluye afirmando que, en España, se vivió la derrota de la Humanidad (rtve.es: 2010),

Esa será una de las razones que llevan Rivas a valerse de la guerra civil o de la dictadura franquista como moldura para sus historias. En ellas cuenta lo que sucedió a aquellas personas que sufrieron los horrores de la guerra, tuvieron sus vidas amputadas, el tiempo de sus vidas secuestrado o conocieron muy de cerca el dolor. En la reflexión que hace sobre ese tema, durante la referida entrevista a Cantero, comenta Rivas:

¹⁰ Dejamos aquí la indicación de la obra de Julián Marías: *Ser Español*, publicada por Planeta. Sería interesante hacerla dialogar con el pensamiento de Manuel Rivas.

¹¹ Traducción libre de la autora al español: Teníamos una urgencia. Eso era lo que nos hacía distintos. El enfrentamiento con la dictadura iba más allá de la política. Era una cuestión personal.

En la Antigüedad pensaban que era posible curar el cuerpo, pero la sombra podía seguir enferma. Creo que vi esa sombra en España. Además, si hubiera que inventar un escenario próximo, imposible hacer algo tan cercano, porque la Guerra Civil fue la metáfora de todas las guerras. Todo el Planeta se sintió partícipe de esta Historia. Lo que pasó allí anteayer, pasó en los Balcanes, en Timor. Por eso la guerra nos interpela. Yo no la juzgo. Pero creo que nos despierta preguntas. (10/02/2010, rtve.es)

Así es Manuel Rivas, el escritor que elabora su obra literaria en el gallego materno ya que, según afirma, “tener una lengua propia es como tener en su interior un bosque autóctono” (rtve.es: 2010). Rivas no se dice nacionalista, sino internacionalista, disfruta contando y escuchando historias, y, su vida tiene la vocación del relato poético. Según su visión, debemos caminar por un mundo de identidades compartidas, sentir los problemas de la humanidad a nuestro alrededor, pues no es posible ser universalista sin tener en cuenta esas cuestiones. Por esa visión de quien se siente parte de la humanidad, Rivas camina en la contramano de grandes escritores que no escriben en su propia lengua: por sufrir con la marginalidad mecánica y el alejamiento al cual su lengua nacional (y materna) los condena, se convierten a uno de los grandes idiomas literarios. Hablamos de Nabokov, Kundera, Beckett que, sin haber sido obligados a ello, en algún momento de su trayectoria adoptan una de las grandes lenguas literarias mundiales (Casanova, 2002: 338-339). Rivas, logra ingresar en el mercado global, sin dejar de expresarse en una lengua minoritaria, y anula, de esa manera, la ausencia de la voz impuesta por los que controlan el poder y el discurso. Así es como logra desplazar y dar voz a los silenciados sin abrir mano de un sentido de identidad específicamente gallego, alcanzando lo global a partir de lo local. Sus palabras se amplían, como suele decir, en círculos concéntricos, tal como la luz del Faro de Hércules que alcanza a todos los navegantes que por allí pasan, sin elegir, sin discriminar. Para el gallego, la literatura es una luz con memoria y es para todos, como la luz del Faro (rtve.es: 2010).

Rivas se interesa por una óptica cultural, aquella que vale para construir puentes, pasos, que abre camino hacia el otro, que sirve, en palabras suyas, de “contrabando”, en el buen sentido. Aclaremos: para Rivas la frontera debe servir para pasar libros, cultura,

películas, todo lo contrario a la insensatez determinada por una línea administrativa que separa las personas” (rtve.es: 2010).

El crítico catalán, Jordi Gracia, en *Los nuevos nombres: 1975-2000*, Primer Suplemento, de la colección dirigida por Francisco Rico: *Historia y crítica de la literatura española*, comenta, con lucidez, la dificultad y lo controvertido de la definición de la literatura española actual. En el prólogo, Gracia subraya que la “literatura en España es, también, la narrativa de escritores catalanes, vascos, gallegos como Quim Monzó, Bernardo Atxagua y Manuel Rivas, entre otros”. (2000: 8). Nuestra investigación sobre el “pos colonialismo franquista” nos condujo a la obra de Manuel Rivas, quien, como Rosalía de Castro, se propone, también, a rescatar el verdadero espíritu del pueblo gallego, con palabras que, tal como afirma, tienen el poder de chispas y pueden contarnos sobre una existencia. Liberado de todas las opresiones del franquismo, en un momento nuevo en el que el Hispanismo comienza a asumir una lógica plural, Rivas construye una rica obra, convencido de que la literatura no cambia el mundo, pero puede cambiarnos a nosotros mismos. Con esta ponencia también apuntamos hacia los nuevos estudios que van ganando espacio en la actualidad, al discutir la dificultad para encontrar un nombre que dé cuenta de toda la producción literaria actual, en contraposición al cerrado rótulo de *Literatura española*, a un tiempo en que se sugieren, en este momento de la España re democratizada, expresiones como Literaturas de España o Literaturas en España, más de acuerdo con la pluralidad franqueada por la nueva democracia.

Bibliografía

- Alvares, Claudia (2000). “Teoria Pós-Colonial. Uma abordagem múltipla”. In: Miranda Bragança e Coelho Prado (org.). *Revista de Comunicação e Linguagens. Tendências*. Lisboa, N°28, Relógio d’ Água, p.221-233.
- Barthes, Roland (1973). *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Casanova, Pascale (2002). *A república mundial das letras*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade.
- Castro Vazquez, Isabel (2007). *Reexistência. A obra de Manuel Rivas*. Vigo: Xerais.
- Coutinho, Eduardo (1996). “Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone”, In: *REVISTA BRASILEIRA de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, N°3, Abralic, pp.67-73.

- Fernández Santos, Jesús (1998). "Cabeza rapada". In: *Cabeza rapada*. Barcelona: Seix-Barral, (Biblioteca de bolsillo).
- Lainz, Jesús (2004). *Adiós, España: verdad y mentira de los nacionalismos*. Madrid: Encuentro,.
- Lagares, Xoán Carlos 2008. "Escritores com a língua de fora. A cultura galega entre duas fonias". In: Santos, A. C. dos, Almeida C., Pontes Jr. G. (orgs.). *Relações Literárias Internacionais II: Interseções e fricções entre fonias*. Rio de Janeiro: De Letras / EDUFF, pp. 227-238.
- Mignolo, Walter (1996). "La razón postcolonial. Herencias coloniales y teorías postcoloniales" In: *GRAGOATÁ: A condição pós-colonial*. Niteroi, N° 1, EdUFF, pp. 07-29.
- Rivas, Manuel (2001). "La lengua de las mariposas", In *¿Qué me quieres, amor?* Trad. Dolores Vilavedra. 8.ed. Madrid: Santillana,.
- (1995). *Que me quieres, amor?* Vigo: Galaxia.
- (2002). *As chamadas perdidas*. Vigo: Xerais.
- (1998). *O pobo da noite*. Vigo: Xerais.
- (1991). *O lapis do carpinteiro*. Vigo: Xerais.

Documentos electrónicos

- A Adea global: "Galicia é máis Galicia cando é todos os mundos". . Disponível em: http://www.xunta.es/linguagalega/arquivos/A_aldea_global_IES_Menendez_Pidal.pdf
Consulta em 20 maio de 2010.
- Antero, David (2010). "Entrevista a Manuel Rivas para a RTVE". Disponível em <http://www.rtve.es/mediateca/videos/201002210/entrevista-manuel-rivas/689625.shtml>
Consulta em 20 de maio de 2010.
- Dupuy, Guillermo (2010). In Libertad Digital de 25 de marzo de 2010: Disponível em <http://www.libertaddigital.com/opinion/guillermo-dupuy/la-normalizacion-linguistica-franquista-53611/> Consulta em 20 maio de 2010.
- El País Digital*, 1997. Disponible en: <http://www.udel.edu/leipzig/texts4/ela27107.htm>
Consulta en 07/06/2011.
- Maldonado Gago, J (1995). "España, una nación de naciones". In *Política y sociedad*, n°20. Madrid: Complutense, pp: 22-33. Disponibilizado no site: <http://revistacum.es/cps/11308001/articulos/POSO9595330023A.PDF> Consulta em 20 de maio de 2010.

Volver al índice

Rivas, Manuel y Suso de Toro (2010). "Colloque International en Sorbonne deux voix de la littérature galicienne contemporaine" <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/composantes/rivas.pdf>

Consulta em 03 de junho de 2010.

Datos de la autora

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento es Doctora en Literaturas Española e Hispanoamericana por la Universidade de São Paulo (USP). Profesora Colaboradora del Programa de Posgrado en Estudios de Literatura de la Universidade Federal Fluminense. Autora de *O diálogo Impossível: a ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo*. Niterói: EdUFF, 2001. *Literatura y Enseñanza de E/LE*. Rio: Waldyr Lima Ed., 2008. Autora de capítulos de libros y artículos sobre literatura española contemporánea. Cofundadora de la Associação Brasileira de Hispanistas (ABH); cofundadora de la Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro (APEERJ). Presidenta de honra de dicha asociación.



Comunicaciones

En defensa de la diversidad. Literaturas en España

Rachel Coelho Coimbra
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumen

La literatura española generalmente está relacionada a la idea de una literatura una. Sin embargo, si la observamos más atentamente, percibimos que su literatura es tan plural como la España misma. Tal pluralidad cultural nos hace pensar en las *literaturas* no solamente en términos de las distintas lenguas de ese país (el catalán, el euskera, el gallego, por ejemplo), sino también de tradiciones regionales que influyen en esas literaturas. En la presente ponencia, intentaremos reflexionar acerca de la diversidad cultural de España y como tal pluralidad sigue presente también en la poesía y en la narrativa allí producida. A partir del concepto de narrativa de Walter Benjamin y Mijaíl Bajtín y de las consideraciones de Gastón Bachelard acerca de la poesía, pretendemos acercar la idea de diversidad a la poesía y a la narrativa producida en España, especialmente en el periodo que circunda la Guerra Civil Española. Poesía y narrativas plurales: medios para que un pueblo plural marque las huellas de su memoria y mire hacia el futuro.

Palabras clave: literaturas en España - diversidad literaria - poesía en España - narrativas en España - diversidad cultural

Aqué que vive para la poesía debe leer de todo. ¡Cuántas veces, de una simple encuadernación, surgió para mí la luz de una imagen nueva! Cuando aceptamos ser animados por imágenes nuevas, descubrimos matices en las imágenes de los viejos libros. Las edades poéticas se unen en una memoria viva. La nueva edad despierta la antigua. La antigua revive en la nueva. Nunca la poesía ha sido tan una como cuando se diversifica. (A poética do devaneio, de Gaston Bachelard, 2006: 25 - 26)¹

Al pensar en la literatura española tenemos generalmente la idea de una literatura una. Sin embargo, si la observamos más atentamente, percibimos que su literatura es tan plural como la España misma: un país de orígenes diversos en cuya historia participaron diferentes pueblos.

A partir de esa diversidad, surgieron lenguas diversas que, con el castellano/español forman parte del universo literario español: el gallego, el catalán, el euskera, por ejemplo. La pluralidad cultural de ese país nos hace pensar en las *literaturas* no solamente en términos de sus distintas lenguas, sino también de tradiciones regionales que influyen en esas literaturas.

¹ “Quem vive para a poesia deve ler tudo. Quantas vezes, de uma simples brochura, jorrou para mim a luz de uma imagem nova! Quando aceitamos ser animados por imagens novas, descobrimos irisações nas imagens dos velhos livros. As idades poéticas unem-se numa memória viva. A nova idade desperta a antiga. A antiga vem reviver na nova. Nunca a poesia é tão uma como quando se diversifica.” (A poética do devaneio, de Gaston Bachelard, 2006: 25 - 26).

Además de eso, acreditamos que la idea de pluralidad cultural aquí mencionada puede ser acercada de la pluralidad que creemos haber en términos literarios, o sea, de la producción literaria realizada en España. En ese sentido, nos referimos no solamente a la pluralidad de temas, sino también a la pluralidad de géneros.

Por esos motivos, pretendemos reflexionar a través de la presente ponencia acerca de la diversidad cultural de España y como tal pluralidad sigue presente también en la poesía y en la narrativa allí producidas. Deseamos todavía acercar la idea de diversidad a la poesía y a la narrativa producida en España, especialmente en el periodo que circunda la Guerra Civil Española (1936 – 1939).

Eso porque tal periodo es un momento de la historia que exige bastante atención, no solamente por su importancia histórica, sino también por su importancia en términos literarios.

La Guerra Civil española marcó el inicio de un proceso que cambiaría completamente el mundo en aquel entonces, al dejar profundas huellas en el pueblo español, así como en toda la Humanidad.

Muchos dicen que ese periodo histórico es *narrado* mucho más a través de la literatura que por el discurso histórico. Por ese motivo, acreditamos que será a través de la literatura que los horrores de la guerra serán relatados.

En situaciones extremas, como las vividas en periodos de guerra, el estado de excepción, o sea, de ausencia de reglas, se establece. Surgen las múltiples posibilidades, incluso para el acto de narrar. Narrar pasa a ser una forma de resistencia, de mantener viva la memoria de un periodo de ausencia de humanidad. Para tanto, hay la literatura, la cual surge como un medio capaz de mantener viva la reflexión acerca de tiempos sombríos, como los tiempos de guerra.

Según el filósofo y lingüista búlgaro Tzvetan Todorov (1939), es “Inútil buscar el origen de las narrativas en el tiempo, es el tiempo que se origina en las narrativas”² (1970: 133). Para él, “(...) contar es igual a vivir”³ (Todorov, 1970: 127).

Para Walter Benjamin (1892 – 1940), filósofo y crítico literario alemán, “el narrador extrae de la experiencia lo que él cuenta: su propia experiencia o la relatada por los demás”⁴ (2010: 201).

De ese modo, contar es vivir, es mantener vivo el sentido de humanidad a partir de las experiencias vividas por aquél que las cuenta o las vividas por otros, pero seguramente revividas por aquellos que entran en contacto con esas experiencias a través de la literatura.

² “Inútil procurar a origem das narrativas no tempo, é o tempo que se origina nas narrativas.” (TODOROV, 1970: 133).

³ “(...) contar é igual a viver.” (Todorov, 1970: 127).

⁴ “O narrador retira da experiênciã o que ele conta: sua própria experiênciã ou a relatada pelos outros.” (Benjamin, 2010: 201)

Al pensar en el acto de narrar, lo relacionamos, luego de inicio, a las narrativas, o sea, a las novelas y cuentos. Podríamos mencionar, por ejemplo, diversas obras narrativas producidas acerca de la guerra civil, así como las producidas en los años de dictadura que se siguieron. Por otro lado, creemos que la poesía producida en aquel entonces, y durante los años siguientes (incluso en la actualidad), acerca de la guerra civil, también relata y mantiene viva la memoria de aquellos tiempos sombríos.

Gaston Bachelard (1884-1962) en su obra *A poética do devaneio* (2006), al comentar el motivo por el cual eligió la fenomenología para sus estudios acerca de la poesía, nos explica que:

Y fue de ese modo que elegí la fenomenología con la esperanza de reexaminar con una nueva mirada las imágenes fielmente amadas, tan sólidamente fijadas en mi memoria que ya no sé si estoy recordando o imaginando cuando las reencuentro en mis devaneos. (Bachelard, 1988: 2)⁵

De ese modo, la memoria sería la materia prima de la poesía, y claro, de las narrativas. Una memoria que, aunque mezclada con recuerdos no tan fieles a la realidad vivida, nos permiten una reflexión acerca de aquellos tiempos de violencia y atrocidades, como los vividos durante los tiempos de hambre en España. En tiempos de guerra, la incertidumbre y la inseguridad abren camino para una búsqueda de sentido, la cual se puede manifestar a través del lenguaje poético, que, según Mijaíl Bajtín (1895-1975), “En la poesía el discurso acerca de la duda debe ser un discurso indubitable” (2010: 94).⁶

Así siendo, la poesía sería capaz de suplir o rellenar los espacios dejados por la incertidumbre que se instala en tiempos de guerra. Son espacios que sirven para la reflexión.

En ese sentido, Bachelard considera la poesía como uno de los destinos de la palabra:

La poesía es uno de los destinos de la palabra. Al intentar utilizar la tomada de consciencia del lenguaje al nivel de los poemas, tenemos la sensación de que tocamos al hombre de la palabra nueva, de una palabra que se limita a expresar las ideas o sensaciones, pero que intenta tener un futuro. Diríamos que la

⁵ “E foi assim que escolhi a fenomenologia na esperança de reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou a imaginar quando as reencontro em meus devaneios.” (Bachelard, 1988: 2)

⁶ “Na poesia o discurso sobre a dúvida deve ser um discurso indubitável.” (Bakhtin, 2010: 94)

imagen poética, en su novedad, abre un porvenir del lenguaje. (Bachelard, 1988: 3)⁷

Es por medio de la poesía, y por lo tanto, de la literatura, que se presenta un porvenir del lenguaje, lo cual abre un camino para la reflexión y para el comprometimiento con el sentido de Humanidad, que, la mayoría de las veces, se encuentra enflaquecido en periodos de guerra y violencia.

Según Jacques Derrida (1930-2004), filósofo francés nacido en Argelia, de los sectores del conocimiento, la literatura estaría más apta a atender a lo desconocido, a las sombras que borran el pasado o simplemente dejan de revelar la memoria (Nascimento, 2001: no paginado). Así, para Derrida, la literatura, y por qué no la poesía, juntamente con las narrativas, estarían más aptas a acercarse de las oscuras sombras de lo desconocido, y quizá, de una memoria, que, aunque borrada, se mantiene aún viva.

Y como un *Príncipe destronado* (obra de Miguel Delibes, de 1973), deberíamos destronarnos, o mejor diciendo, desubicarnos, lanzándonos a la mar de posibilidades que es la poesía, como una de las alternativas para el acto de narrar.

Para tanto, podemos recordar la poesía producida en España acerca de la Guerra Civil, y mencionar algunos ejemplos importantes de poetas que contribuyeron con ese *narrar* acerca de la guerra en España a través de la poesía.

Uno de los importantes poetas que contribuye con ese *narrar* es Antonio Machado (1875-1939). Nacido en Sevilla, relata por medio de su poema *El crimen fue en Granada* (1936), el retrato no solamente del asesinato de Federico García Lorca (1898-1936), sino también de la guerra civil española:

El crimen fue en Granada

A Federico García Lorca

I

El crimen

Se le vio, caminando entre fusiles,

⁷ “A poesia é um dos destinos da palavra. Tentando utilizar a tomada de consciência da linguagem ao nível dos poemas, chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que se limita a exprimir idéias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem.” (Bachelard, 1988: 3)

por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
(...)

(Machado, 1995: 90-92)

La voz del poema, además de dialogar con la obra de García Lorca, nos hace un retrato de la violencia y atrocidad vividas no solamente por el poeta andaluz, sino también por todos los que fueron perseguidos y asesinados en aquel periodo.

Otro importante poeta que retrata la guerra (de esta vez un poeta valenciano) es Miguel Hernández (1910-1942). Cuando empieza la Guerra Civil, Miguel Hernández apoya a la República, y se incorpora como voluntario en el 5 Regimiento. Es un poeta / soldado que fallece en la cárcel, ya muy enfermo, el 28 de marzo de 1942.

En su obra *El hombre acecha* (1937-1939) tenemos la descripción de aquellos momentos en que Miguel Hernández estaba en los campos de batalla, rodeado muy probablemente de muertos y heridos, fruto todo eso de la guerra:

EL TREN DE LOS HERIDOS

(...)

Silencio.

Para vivir, con un pedazo basta:
en un rincón de carne cabe un hombre.
Un dedo solo, un solo trozo de ala
alza el vuelo total de todo un cuerpo.

Silencio.

Detened ese tren agonizante
que nunca acaba de cruzar la noche.
Y se queda descalzo hasta el caballo,
y enarena los cascos y el aliento.

(Hernández, 1999: 66-67)

La voz del poema describe con detalles el escenario crudo de la guerra, de su agonizante ausencia de humanidad.

Podemos aún mencionar dos *ángeles* que narraron a través de su poesía las atrocidades de la guerra civil: Ángel González (1925-2008) y José Ángel Valente (1929-2000). El primero, nacido en Oviedo (Asturias), y el segundo en Orense (Galicia), retrataron la guerra, el hambre y la violencia de aquel periodo sangriento.

Ángel González en su obra *Palabra sobre palabra* (1965) describe un campo de batalla por medio de un poema de mismo nombre, cuyo lenguaje directo nos deja claras las condiciones de los que sufrieron los años de hambre y de combate en España. Es el poema *El campo de batalla*, en el cual el poeta describe la crueldad de un campo de guerra: “Hoy voy a describir el campo/ de batalla / tal como yo lo vi, una vez decidida / la suerte de los hombres que lucharon / muchos hasta morir, (...)” (González, 1998: 69-70).

José Ángel Valente en *Punto cero: (poesía 1953 – 1979)*, nos recuerda una de nuestras cuestiones iniciales que motivaron este trabajo: la memoria. La memoria se personifica a través de la palabra, hasta llegar al punto cero, que, como aparece en el epígrafe de la obra de Valente: “La palabra ha de llevar el leguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad” (1998: epígrafe). En *Picasso-Guernica-Picasso* (1973), la voz del poema considera que la muerte es interminable, y la memoria no puede reposar.

En la actualidad, podemos destacar a otro poeta, el escritor y también periodista gallego Manuel Rivas (1957), que a través de su literatura retoma la memoria de Galicia, como la escuchaba de sus ancestrales.

De acuerdo con Isabel Castro Vázquez (1975), en su estudio acerca de la obra de Manuel Rivas, intitulada *Reexistencia* (2007), Rivas da gran importancia a la recuperación de la memoria, especialmente para resistir a los procesos de globalización por los cuales no solamente pasa Galicia.

En su obra *Balada nas praias do oeste* (1985), Rivas recupera su memoria de lo que escuchaba acerca de la guerra civil y de los tiempos de hambre y miseria por los cuales sus abuelos pasaron: es el poema *Pan negro* (1985). Rivas lo ofrece a sus abuelos, pero también a su hijo, mirando hacia el futuro, “de cara ao futuro”: “En estremecidas humedades de una memoria que no es la mía / voy desgranando el negro pan de los Cuarenta, (...) / No es mía esta memoria.(...)” (1997: 53-54)

Como habíamos mencionado anteriormente, España es un país que desde su formación surge a partir de lo diverso, de la mezcla de culturas.

A partir de tal diversidad, España produjo y sigue produciendo una literatura tan plural como la España misma. Una pluralidad que puede ser observada a partir de los relatos acerca la guerra civil, los cuales se dieron y siguen en construcción a través de las novelas, de los cuentos, y como hemos visto, también a través de la poesía.

Esperamos que la presente ponencia haya, de algún modo, contribuido para la defensa de la diversidad, no solamente en términos culturales, sino también en términos de géneros literarios, en respeto a una literatura diversa como la española. Poesía y narrativas plurales: medios para que un pueblo plural marque las huellas de su memoria y mire hacia el futuro.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón (2006). *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, Mikhail (2010). "O discurso na poesia e o discurso no romance". *Questões de literatura e estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Hucitec Editora, 85 – 106.
- Benjamin, Walter (2010). "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Traducción: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 197 - 221.
- Castro Vázquez, Isabel (2007). *Reexistencia. A obra de Manuel Rivas*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A.
- González, Ángel (1998). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Hernández, Miguel. *Miguel Hernández*. Disponible en: <http://www.mhernandez.narod.ru/sobrestesitio.htm>. Acceso en 09 may. 11.
- (1999). *Miguel Hernández. Poemas*. Selección de la obra poética por Josefina Manresa. Colaboración de José Luis Cano. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A.
- Machado, Antonio (1995). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Nascimento, Evando (2001). *A solidariedade dos seres vivos, entrevista com Jacques Derrida*. Disponible en: <http://www.rubedo.psc.br/Entrevis/solivivo.htm>. Acceso en 05 dic. 2009
- Rivas, Manuel (2003). *Do descoñecido ao descoñecido - obra poética (1980-2003)*. A Coruña: Edicións Espiral Maior, S. L.
- (1997). *El pueblo de la noche*. Madrid: Santillana S.A. Traducción: Dolores Vilavedra.
- Todorov, Tzvetan (1970). "Os homens-narrativas". *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 119-133. Traducción: Moisés Baumstein.
- Valente, José Ángel (1998). *Punto cero: (Poesía 1953 -1979)*. Barcelona: Seix Barral S.A.

Datos de la autora

Rachel Coelho Coimbra es Graduada en Derecho por la Universidade Federal do Rio de Janeiro y Graduada en Letras (Portugués-Español) por la Faculdade CCAA (Rio de Janeiro). Actualmente, desarrolla sus estudios de posgrado (maestría) en la Universidade Federal Fluminense, en Estudios de Literatura (Literaturas Hispánicas).

Comunicaciones

Desplazamiento de miradas: la Guerra Civil Española en la obra de Jorge Amado¹

Ivan Rodrigues Martin
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

Resumen

La extensa producción de textos literarios sobre la Guerra Civil Española contribuyó a la internacionalización de los embates ideológicos que caracterizaron el conflicto. En Brasil, fue principalmente en las páginas de la literatura que se ampliaron las noticias sobre la Guerra de España ya que el proceso revolucionario que se desarrollaba allí era tema sometido a la censura del Estado Novo. En este texto, tratamos de las novelas que componen la trilogía *Os subterrâneos da Liberdade*, cuya contextualización histórica se relaciona con la GCE. Fundamentados en las teorías que proponen diálogos y aproximaciones entre la Literatura y la Historia discutimos en este trabajo de qué forma en las novelas de Jorge Amado la representación de las tensiones entre las fuerzas de izquierda en Brasil mimetizan los enfrentamientos ideológicos entre los republicanos españoles, ampliamente expresados en los textos literarios españoles.

Palabras clave: Guerra Civil Española - Brasil - Jorge Amado - ficción

La Guerra Civil Española figura entre los sucesos del catastrófico siglo XX que fueron más representados no solo por la literatura, sino también por el cine, la música y las artes plásticas. Muchas de estas representaciones se produjeron en el calor de la Guerra, o en los años inmediatos que la sucedieron, pero durante las siete décadas que nos separan del fin del conflicto, se han producido y se siguen produciendo más y más obras que rescatan y retratan los embates ideológicos que movilizaron a hombres y mujeres en dicha Guerra.

La violencia del enfrentamiento civil de por sí podría justificar el interés por su representación en diferentes lugares y en diferentes épocas. Sin embargo, existe otro elemento que parece movilizar artistas españoles y extranjeros: el carácter revolucionario que el conflicto asumió al polarizar, en el campo republicano, dos tendencias políticas. Una compuesta por los combatientes vinculados al gobierno republicano y al Partido Comunista soviético, que entendían la Guerra como un instrumento para asegurar la soberanía institucional del país, y otra, compuesta principalmente por anarquistas y trotskistas que veían en el conflicto la oportunidad de

¹ Este trabajo es resultado parcial de una investigación sobre las representaciones de la Guerra Civil Española en la literatura brasileña. Parte de ella, la presenté, en portugués, en el VI Congresso Brasileiro de Hispanistas.

concretizar un proceso revolucionario que impidiera el avance del fascismo y, también, del totalitarismo que estaba caracterizando al gobierno de Stalin en la Unión Soviética.

Este apasionado embate ideológico está presente en la mayoría de las representaciones sobre la Guerra, ya sea de modo explícito, como por ejemplo, en las películas *Tierra y Libertad*, de Ken Loach, *Libertarias*, de Vicente Aranda, en la novela *Homenaje a Cataluña*, de George Orwell, o, más implícitamente, en otras obras, como en *Los subterráneos de la libertad*, de Jorge Amado, de la cual trataremos aquí.

Sabemos que el período en el que ocurre la Guerra Civil Española (1936-1939) coincide con el del Estado Novo (1937-1945), en Brasil, y que esto no se debe a una mera casualidad cronológica. El pensamiento ultraconservador que caracterizó el avance del fascismo en Europa encontró eco en Brasil (nuestro país) en la voz de los integralistas y, en la práctica, sirvió de base política e ideológica para la dictadura de Getúlio Vargas que, además de toda la barbarie que comandó en nombre de la defensa del país contra la “amenaza comunista”, prohibió la divulgación de las noticias de la Revolución Española en la prensa. Y justamente porque la prensa brasileña estuvo prohibida de divulgar el carácter revolucionario que estaba asumiendo la Guerra Civil Española, fue en las páginas de la literatura que el conflicto fue referido y también allí artistas e intelectuales brasileños le rindieron homenajes a los combatientes republicanos y denunciaron la truculencia de los nacionalistas españoles y de sus seguidores nazis y fascistas.

La Guerra Civil Española en *Los subterráneos de la Libertad*

En Brasil, una de las obras más significativas que aborda la Guerra Civil Española es la trilogía *Los subterráneos de la Libertad* que Jorge Amado escribió los años en los que estuvo exilado en Francia y que fue publicada en 1954.

En las tres novelas que la componen –*Los ásperos tiempos*, *Agonía de la noche* y *Luz en el túnel*– un narrador omnisciente relata historias del escenario político brasileño y del español, ambientadas entre los años 1937 y 1940. Confluyen en la trama narrativas protagonizadas por personajes representativos de distintos grupos políticos e ideológicos.

De un lado, están los representantes de la oligarquía paulista, los señores del café, industriales y banqueros, políticos cercanos a Armando Sales de Oliveira, además de intelectuales y artistas que frecuentan, al mismo tiempo, el Palacio del Catete y los salones de Rio de Janeiro y de São Paulo.

Están también aquellos que ocupan la escena política nacional durante la Era Vargas, más específicamente los que comienzan a componer los cuadros políticos que le darán soporte al Estado Novo (1937-1945). Además de los conservadores vinculados al Partido Integralista, cuyos principios ideológicos se aproximan de los valores nazi-fascistas, componen también este grupo aquellos que buscaban un lugar en la nueva estructura de poder. Marcados por una ambición sin límites, estos personajes persiguen, a lo largo de la narrativa, el enriquecimiento fácil, a cambio de favores dados a la dictadura.

Es cierto que quienes forman parte de este grupo pertenecen a segmentos políticos diferentes. Están los que pertenecen a la aristocracia que está en el poder desde la proclamación de la República y están los “nuevos poderosos” que ascienden a la cima de la burocracia del Estado bajo el gobierno de Vargas. Sin embargo, a pesar de las supuestas diferencias ideológicas, estos personajes todo el tiempo se inmiscuyen políticamente y van adecuando sus posicionamientos y sus principios éticos a aquellos que se van destacando en los círculos del poder. Rápidamente, los miembros de la elite, ya sea la paulista o la gaucha, encuentran el elemento que los aproxima: el loteo del Estado y los consecuentes instrumentos para la multiplicación de fortunas individuales.

Pero es en el polo opuesto al de las intrigas del poder que circulan aquellos que construyen la lucha de los trabajadores, bajo el comando del Partido Comunista. Hombres y mujeres extremadamente disciplinados, que le dedican su existencia a un Partido centralizador, afinado con el gobierno soviético, más específicamente, con las ideas estalinistas.

Entre tanto, si, entre las elites que se turnaban en el asalto a las riquezas del Estado no hay espacio efectivo para la divergencia ideológica y de principios, del otro lado, entre los militantes del Partido, se empieza a construir una clara diferencia entre los comunistas, alineados con el estalinismo, y los trotskistas y anarquistas. Y, en la conducción de la narrativa, el narrador, vocero del autor militante del Partido Comunista, no escamotea sus preferencias. Nos presenta personajes cuya construcción se realiza bajo el diapasón del estereotipo: los que frecuentan los gabinetes del poder y los que exhiben sus buenas relaciones con los poderosos en los salones de Río y de São Paulo son gordos, desleales, interesados, fútiles, prejuiciosos, en fin, reúnen todos los predicativos negativos de seres despreciables. Los comunistas, al contrario, son extremadamente leales, solidarios, corajudos y aguerridos en la militancia partidaria. Físicamente, en general, son presentados como personas de fisionomía dura, constitución física agigantada y, no pocas veces, poseedores de alguna característica que los infantiliza, como la mirada pura de un

pequeño, la sonrisa de un niño, en fin, con elementos físicos que buscan metaforizar la pureza de su alma revolucionaria.

Aparte de representar, a lo largo de la narrativa, las tensiones entre estos dos grupos, el narrador, alineado con las perspectivas y con las intenciones políticas del autor bahiano, nos presenta también a los trotskistas y a los anarquistas que, como en las trincheras de la Guerra Civil Española, son descritos por los estalinistas como los compañeros que traicionan al Partido en nombre de una ideología que los aproxima más del nazi-fascismo que del marxismo. Esta es fundamentalmente la forma como se reproducen en la narrativa las tensiones entre los grupos políticos que componen la izquierda tanto en la España en guerra, como en el Brasil. El texto, le atribuye además a la militancia trotskista la responsabilidad por las dificultades enfrentadas por el Partido, *“El trabajo marchaba lentamente y, en São Paulo, la acción de los elementos trotskistas y cisionistas dificultaba aún más el desarrollo político de la situación”* (Amado, 2006: 260), presenta didáctica y explícitamente la condenación política de León Trotsky impuesta por el gobierno de Moscú:

Más difícil era pensar que Trotsky fuera un agente del enemigo, ¿y quién lo duda hoy? ¿Y toda esa pandilla de los procesos de Moscú? Eran viejos miembros del partido bolchevique y, sin embargo, acabaron desenmascarados como agentes del enemigo. El enemigo no se contenta con cercarnos, sino que intenta también atacarnos desde dentro. (Amado, 1980: 200)

La Guerra Civil Española como dato composicional de la narrativa

Reiteradamente referidos en los tres volúmenes que componen la trilogía, los combates ocurridos durante la Guerra Civil Española parecen, a principio, un recurso más de construcción del ambiente sociohistórico de las novelas que materia narrativa propiamente dicha. No obstante, además de varias alusiones a hechos puntuales de la Guerra, dos procedimientos narrativos hacen de las referencias al conflicto no un mero telón de fondo, sino un dato estructural que interfiere en la propia composición de la narrativa.

El primero de ellos se refiere a la inserción reiterada y, no poco asociada a los acontecimientos en España, de una de las banderas del PCB, el combate al avance del fascismo. Didácticamente, es en la voz de los personajes vinculados a la oligarquía, que aparece la defensa de los ideales fascistas como “salvadores del

mundo”, y en la voz de los comunistas la denuncia del peligro que ellos representan. En el siguiente diálogo, establecido entre un poeta frecuentador de los salones y un médico con aspiraciones a rector de la Universidad de São Paulo, se pueden observar, resumidamente, los argumentos que se repetirán en los discursos de los personajes conservadores y que serán refutados por los militantes:

- Los integralistas –Artur hizo un gesto de desdén con la mano– gritan mucho y no hacen nada. Amenazas, amenazas y nada más...

Palabras en el aire..

- Pero son una fuerza –el poeta manifestó su desacuerdo–. El fascismo es una idea en marcha en todo el mundo. Ahí está Alemania, Italia, ahora España. Hace un momento hablaba de esto Costa Vale. Es la realidad de Europa.

El viejo profesor de Medicina movió la cabeza, ahora ya no con aprobación medrosa, sino con palabras de hombre convencido de lo que decía:

- Son una fuerza sí. Crecieron de un día para otro y cuentan con el apoyo de la Iglesia, del Gobierno, de la Marina. Incluso de una parte considerable del Ejército... Y sus ideas, y que conste que no soy un político, sino un científico que vive en su laboratorio, sus ideas me agradan... Son ideas serias, patrióticas, respetuosas para con la religión y el Estado.

(Amado, 1980: 22)

La obediencia a las leyes, en nombre de la manutención del orden y del progreso, y el respeto a las cosas de la Fe son solamente algunos de los elementos que, repetidos hasta el cansancio a los largo de los tres volúmenes que componen *Subterráneos*, aseguran la unidad estructural de la narrativa, cuya materia fundamental es el embate entre los pensamientos conservadores de derecha y de izquierda. Otro elemento, sin embargo, rompe la linealidad y la simplicidad de esta estructura: la tensión propia de los momentos de transición que caracterizan tanto el contexto político brasileño como el español. La inminencia de la instauración de un nuevo orden político se moviliza al sabor de las diferentes ideologías. Un ejemplo de esto se puede observar en el siguiente diálogo en el que un poderoso banquero carioca y el poeta del salón se refieren a la Guerra Civil Española para exponer sus expectativas en la victoria del fascismo allí y aquí:

- (...) Vean la diferencia entre la Alemania de Hitler y la Francia del Frente Popular. En Alemania hay orden, precisión en el trabajo, un ritmo acelerado, nada de huelgas, de desórdenes, de motines. En Francia es la anarquía, los comunistas amenazando a las instituciones más respetables.
- Y España... –se lamentó el poeta Shopel–. España ahogada en sangre...
(Amado, 1980: 24)

Como se ve en este fragmento, la defensa del papel disciplinante y coercitivo del Estado es el argumento de las elites para la manutención de las instituciones. Y la referencia a España en guerra que parece solamente lastimar por la muerte de los combatientes, se presenta en el horizonte político como una amenaza del horror que puede ocurrir por aquí si no se combate el avance del comunismo.

El segundo procedimiento que hace de la Guerra Civil Española un dato que determina la composición de la narrativa puede observarse en el segundo volumen de la trilogía, cuya materia literaria gira en torno a un acontecimiento histórico que, aunque esté dislocado temporalmente, presenta la intersección entre los contextos políticos español y brasileño: la huelga de los estibadores del puerto de Santos que se negaron a cargar una lote de café que Vargas le ofreció de regalo a Franco y a sus combatientes. Ya al final de *Los tiempos ásperos*, el primer volumen de la trilogía, se explica el negocio de la donación del café y se anticipa el recrudecimiento de las tensiones que se focalizarán en el volumen siguiente, *Agonía de la noche*:

La cosa marcha. Había una dificultad, ¿qué hacer con esas montañas de café? Quemarlo o tirarlo al mar no se puede. Hay mucha gente conspirando contra el régimen: comunistas, armandistas, integralistas, todos dispuestos a aprovechar el asunto para su propaganda. Ya sabes cómo se arman esas cosas: el pueblo no puede comprar café, y el gobierno lo tira al mar, etcétera... Pero un amigo mío, que está también en el negocio, te diré en secreto que es un pez gordo del Departamento de Prensa y Propaganda, tuvo una buena idea: nuestro gobierno, que es, como todo el mundo sabe, anticomunista, puede regalar algunos centenares de miles de kilos al general Franco, que está acabando con el comunismo en España, café para los soldados... La cosa quedó así... El gobierno compra a los hacendados los excedentes, paga precios altos, los precios de antes, ofrece como regalo un poco de café a Franco, nosotros nos embolsamos una buena comisión de los cafeteros y aún sobrarán

unos millones de sacos para venderlos nosotros a los detallistas.....”
(Amado, 1980: 181)

Además de explicitar todo el negocio que está atrás del generoso regalo del gobierno brasileño a las tropas de Franco, el caso del café es emblemático de una época en la que la resistencia al avance del pensamiento ultraconservador se realiza por el derramamiento de sangre tanto en España en guerra contra el golpe de Franco, como en Brasil donde la policía política del Estado Novo tiene carta blanca para actuar violentamente contra la amenaza comunista.

Si en el primer volumen de la trilogía de Jorge Amado, la tensión entre las fuerzas políticas se realiza fundamentalmente a través del debate de ideas, en el segundo volumen, la huelga de los trabajadores del puerto de Santos que se niegan a cargar el barco “enemigo” le trae al plano de la acción política las tensiones de un tiempo histórico, marcado por la violencia de Estado. Y este cambio de la materia narrativa reverbera también en la confección del texto, que abandona su tónica referencial y se abre a un lenguaje eminentemente poético, ansioso por traducir, en el plano del lenguaje, el horror de la realidad, materializado en la masacre sufrida por los trabajadores.

El apelo al lenguaje poético para revelar la violencia del Estado

Queda claro que, para defender el estalinismo del cual es partidario, el autor brasileño desconsidera los embates ideológicos que se dieron en el campo de la izquierda, tanto en España como en Brasil. Sin embargo, aunque muchos críticos digan –y con razón– que sus intenciones político partidarias a veces empañan el valor literario de *Los subterráneos...*, ya que se traducen en un texto de descripciones referenciales y jergas propias del panfleto, no se puede decir que la tónica del texto sea la misma a lo largo de toda la narrativa. Al contrario, es posible afirmar que, para satisfacer sus intenciones, el autor utiliza procedimientos narrativos poco comunes en textos típicamente panfletarios para traducir la tensión oriunda del sometimiento del sujeto a la violencia de Estado.

Observemos, en algunos fragmentos del brevísimo tercer capítulo del segundo volumen de la trilogía, como la narrativa se aleja de la referencialidad cuando el narrador relata el asesinato de tres soldados que se niegan a matar a los estibadores en huelga. Inicia el capítulo, describiendo a los personajes y, aunque utilice

principalmente adjetivos y frases nominales, el texto descriptivo adquiere la densidad propia de la poesía:

Blanco soldado Antonio; Manuel, mulato pardo; negro, negro de carbón, era el soldado Romão. Estaban en Santos tres soldados, de bayoneta calada. Antonio, soldado blanco, había sido antes fundidor. Amaba el resplandor del fuego y el calor de la fragua [...]

Manuel, mulato pardo, escarbaba en tierra ajena antes de convertirse en soldado. [...]

Soñaba con tener tierra un día, trabajar tierra suya, no labrar tierra ajena. [...]

Negro, negro carbón, era el soldado Romão. Había sido estibador en el largo muelle de Bahía. [...]

En su novia pensaba, y en el verde mar de Bahía. Y por las tardes cantaba sentado, con su fusil.

Blanco soldado Antonio; Manuel, mulato pardo; negro, negro de carbón era Romão. Estaban en Santos tres soldados, de bayoneta calada.” (Amado, 1980: 129)

Después de esta descripción, toda construida en lenguaje eminentemente poético –frases cortas que se asemejan a versos, repeticiones que cadencian el ritmo del texto y el apelo a representaciones imagéticas–, el narrador nos presenta el hecho que unifica políticamente los soldados: el apelo del sindicato controlado por los comunistas para que se nieguen a tirar contra los estibadores en huelga:

Antonio leyó un papel. Circulaba entre los soldados, de mano en mano, escondido. «¿Qué haces, soldado?, les preguntaba el papel. ¿Vas a apuntar tu fusil contra los huelguistas de Santos, tus hermanos trabajadores? [...]

Encontró la octavilla en su camastro el mulato pardo Manuel. [...]

«Soldados y campesinos, obreros, marineros, todos están oprimidos». «Soldado, ¿qué vas a hacer? ¿Vas a disparar tu fusil contra otros pobres como tú?» [...]

Le dieron un papel a Romão. [...] «Soldado, ¿vas a obligar a los estibadores de Santos a trabajar para los fascistas? ¿Vas a usar tu fusil para derramar nuestra sangre, sangre de tus hermanos? Soldado, ¿qué haces?»

(Amado, 1980: 129)

Si en la descripción presentada en la primera parte del capítulo la condición socioeconómica de los soldados, paralela a alguna coincidencia de sueños y deseos, es lo que los unifica, ahora, ante el llamado a una toma colectiva de posicionamiento político, es la comprensión de que su condición de trabajadores explotados es análoga a la de los estibadores en huelga, que los coloca del mismo lado. De este modo, se colocan, en la narrativa, explotadores y explotados en sus respectivos campos sociales. Poéticamente, la unión de los explotados se realiza bajo la metáfora de lo sangre de los soldados asesinados por la violenta fuerza del Estado:

Los soldados decidieron sortear entre ellos quién iba a hablar con el coronel. El primero fue Antonio. Manuel fue el segundo. No sortearon el tercero: había sido estibador en el largo muelle de Bahía, y por eso se presentó voluntario el soldado negro Romão.

Ni siquiera empezaron a hablar. (...)

Estaban en Santos tres soldados, de bayoneta calada. Blanco soldado Antonio; Manuel, mulato pardo; negro, negro de carbón, era el soldado Romão. Estaban en Santos tres soldados, los tres de espaldas a un muro, blanco soldado Antonio; Manuel, mulato pardo; negro, negro de carbón era el soldado Romão. Roja sangre de los tres, de los tres soldados de Santos. Estaban en Santos tres soldados, roja sangre de los tres.

(Amado, 1980: 130)

La contundencia y la plasticidad de la escena nos lleva inmediatamente a los versos de Drummond, en los que el poeta minero denuncia el poco valor atribuido a la vida de los trabajadores, cuando describe la muerte del lechero, cuya sangre se mezcla con la leche de su trabajo. Sin embargo, diferentemente de la aurora que se anuncia en la mezcla descrita por Drummond, en la obra de Amado el rojo de la sangre de los soldados asesinados por las fuerzas policiales del Estado Novo no le cede espacio a otras tonalidades: para el autor militante, es el rojo de la sangre de los trabajadores y del Partido Comunista que metaforiza la necesidad de la resistencia al pensamiento conservador que corría a largos pasos, tanto en Brasil que estaba entonces por vivir ocho años bajo la dictadura de Vargas, como en España, que durante casi cincuenta años viviría rehén de la fascista dictadura de Franco.

Al distanciarse de la referencialidad y apelar a la función poética del lenguaje para representar las tensiones sociales de un tiempo, Jorge Amado amplifica las

intenciones políticas de su mensaje partidario y ratifica su opción por el texto literario como instrumento de denuncia social y de concientización das masas.

Bibliografía

- Amado, Jorge (2006). *Os subterrâneos da Liberdade. Os tempos ásperos I*. Rio de Janeiro: Record, 43 ed.
- (s.d.). *Os subterrâneos da Liberdade. Agonia da noite. II*. São Paulo: Círculo da Livro.
- (1987). *Os subterrâneos da Liberdade. A luz no túnel III*. Rio de Janeiro: Record, 40 ed.
- (1980). *Los subterrâneos de la Libertad. Los ásperos tiempos I*. Barcelona: Bruguera. Trad. Basilio Losada.
- (1980). *Los subterrâneos de la Libertad. Agonía de la noche. II*. Barcelona: Bruguera. Trad. Basilio Losada.
- (1980). *Los subterrâneos de la Libertad. Luz en el túnel III*. Barcelona: Bruguera. Trad. Basilio Losada.
- Bergamo, Edvaldo (2008). *Ficção e convicção. Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP.
- Cavalari, Rosa Maria F. (1999). *Integralismo: ideologia e organização de um partido de massa no Brasil (1932-1937)*. Bauru: EDUSC.
- Duarte, Eduardo de Assis. (2005). *Literatura política identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- (1996) *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record.
- Andrade, Carlos Drummond (1991). *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 11° ed.
- Hobsbawm, Eric. (1996) *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras. Trad. Marcos Santarrita.

Datos del autor

Ivan Rodrigues Martin es doctor en Literatura por la Universidade de São Paulo y es profesor en la Universidade Federal de São Paulo–UNIFESP. Investiga sobre las relaciones entre literatura e historia, específicamente sobre las representaciones ficcionales de la Guerra Civil Española.

Comunicaciones

El consulado de Camilo José Cela en las cartas a Américo Castro

Solange Munhoz

Centro de Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CEETEPS)

Resumen

En 2009, se publicó el libro *Correspondencia con el exilio* que reúne cartas intercambiadas entre Camilo José Cela y escritores españoles exiliados a causa de la Guerra Civil Española y de la dictadura franquista. En total, hay 839 cartas escritas o recibidas por Cela, que pueden ser leídas y analizadas en conjunto o separadamente, por interlocutor, formando subconjuntos. Uno de esos subconjuntos está formado, precisamente, por las cartas intercambiadas entre Cela y Américo Castro y se constituye en el *corpus* de este trabajo. Dos motivaciones están por detrás de nuestra opción: por un lado, se trata del más intenso diálogo en lo que dice respecto a la cantidad de cartas y, tal vez se pudiera decir, a los temas discutidos; por otro lado, las cartas dan cuenta de la construcción de diferentes tipos de lazos, incluso del (para algunos increíble) lazo de amistad. Nuestro objetivo es reflexionar sobre tales vínculos, a partir de las cartas de Cela – que nos desvelan aspectos de su papel como editor, escritor y amigo –, porque entendemos que se articulan formando lo que el escritor gallego presenta como su consulado para atender a los intelectuales y escritores que vivían en el exilio.

Palabras clave: Camilo José Cela - Américo Castro - correspondencia - exilio español - dictadura de Franco

Consideraciones iniciales

En 2009, se publicó el libro *Correspondencia con el exilio* (Cela) que reúne cartas intercambiadas entre Camilo José Cela y escritores españoles exiliados a causa de la Guerra Civil Española y de la dictadura franquista. En total, hay 839 cartas escritas o recibidas por Cela, que pueden ser leídas y analizadas en conjunto o separadamente, por interlocutor, formando subconjuntos. Uno de esos subconjuntos está formado, precisamente, por las cartas intercambiadas entre Cela y Américo Castro y se constituye en el *corpus* de este trabajo.

Dos motivaciones están por detrás de nuestra opción: por un lado, se trata del más intenso diálogo en lo que dice respecto a la cantidad de cartas (327) y, tal vez se pudiera decir, a los temas discutidos; por otro lado, las cartas dan cuenta de la construcción de diferentes tipos de lazos entre los interlocutores, incluso del lazo de amistad.

Los lazos de amistad entre Cela y Castro merecen referencia por cuenta de la incredulidad que han generado. En 2009, se realizó en España el congreso internacional *El pensamiento de Américo Castro. La tradición corregida por la razón* con el objetivo de, entre otros, discutir el pensamiento y las contribuciones de Américo Castro para la historia de la cultura española del siglo XX. Una de las conferencias fue la de Julio Rodríguez Puértolas

con el título “Amistades peligrosas: Américo Castro y Camilo José Cela”.¹ En este texto, Rodríguez Puértolas describe a Cela como un hombre interesado y (como mínimo) bien relacionado con los sectores de la censura del régimen franquista, habiendo sido incluso censor oficial entre los años 1941 e 1945. A la faceta polémica de Cela, se contraponen la de Castro que era conocido y admirado por su capacidad intelectual y por la seriedad de su trabajo aun antes de salir al exilio en 1939, tras haber sido favorable a la República, lado perdedor de la Guerra Civil.

Aunque no vayamos a analizar las cartas de Américo Castro, es importante resumir su biografía aclarando que nació en Rio de Janeiro, en 1885, y vivió en Brasil hasta los cinco años, cuando su familia volvió a España. Sale al exilio en 1939, siguiendo las huellas de un significativo número de intelectuales y artistas españoles y, después de 30 años de peregrinación, vuelve a España en donde muere en 1972.

En este trabajo, nos interesa escribir una primera aproximación a la construcción de la imagen de Cela en las cartas a Américo Castro, poniendo atención a las cuestiones involucradas con sus facetas de editor, amigo y escritor. Entendemos que esas facetas se articulan conformando lo que Cela presenta como su trabajo de cónsul en España en pro de los intelectuales y artistas españoles exiliados.

El consulado de Camilo José Cela en las cartas a Américo Castro

La primera carta que aparece en el epistolario Cela-Castro fue enviada por Cela con fecha del 24 de mayo de 1956. En esta carta, el escritor gallego hace elogios a textos de Castro y le pide que colabore con la revista *Papeles de Son Armadans*. La primera faceta de Cela que se destaca en esta comunicación es la del editor responsable por una revista que nacía en aquel mismo año (el primer número de *Papeles* es de abril de 1956). Se lee en un fragmento de esta carta:

En *Papeles de Son Armadans* vivimos un poco con la ilusión de publicar un texto inédito suyo; por razones obvias, preferiría, claro es, que ese texto no fuese polémico sino científico. ¿Querrá usted enviarnos algo? Todo cabe en *Papeles* siendo suyo, y en esta casa usted manda. No le podemos ofrecer retribución económica porque no nos sobra, sino más bien al contrario, el dinero; pero, sí queremos que sepa que en ninguna otra revista del mundo serían sus cuartillas más mimadas y respetadas que en la nuestra. (Cela, 2009: 163)

¹ Se puede leer las conferencias por medio del enlace:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pensamiento-de-americo-castro-la-tradicion-corregida-por-la-razon--0/html/>

Además de los elogios al exiliado, se señalan las condiciones que marcarían la colaboración con la revista: los textos deberían ser inéditos y no serían pagos. La especificación llega al borde de la incongruencia cuando Cela garantiza a Castro, un autor que no estaba acostumbrado a contemporizar, el respeto a su texto, pero le pide que este no sea polémico. Por otro lado, considerando el momento histórico, Cela informa sobre una tarea que tomará como suya – por lo menos en este conjunto de correspondencias – que es la de encontrar maneras para burlar la censura y publicar los textos como fueron pensados y escritos por sus autores.² Al lograrlo, su revista comienza a destacarse por la calidad de los escritos y por el peso de los nombres de los autores– colaboradores.

En esa primera carta, también merece atención que, en el saludo final (como pasa en la correspondencia con otros artistas e intelectuales), Cela se presente como lector: “Le saluda su muy devoto lector y amigo”. Eso es, su interés por recibir la colaboración pasó antes por su filtro como lector de la obra del interlocutor y, podemos añadir, por la evaluación de la importancia del interlocutor para el panorama cultural español. Nos parece importante abrir un paréntesis para aclarar que Cela guardaba copia de las misivas enviadas y nos deja percibir que trabaja con un grupo de empleados que se va especializando. También poco a poco nos vamos poniendo al tanto de las noticias sobre el crecimiento de la revista y de la importancia del nombre de Cela en el panorama mundial, aunque ya fuera conocido en la década de 50 –uno de los motivos es su ingreso en la *Academia Española de Letras* en 1957.

La respuesta de Castro es negativa y en ella afirma su código de conducta igual que la carga de pérdidas que está asociada al exilio:

Le agradezco muy de veras su cordial invitación, pero... me tracé hace años una línea de conducta, a costa de desgarros y dolores muy punzantes, y la línea sigue ahí, como una cicatriz bien marcada. (...) Ahora bien, a mi edad, ¡71!, hay que está en donde se está. No acepto, ni colabro con mi presencia a nada que huelga a “comprensión”. (Cela, 2009: 164)

Aunque no sea nuestro objetivo leer en diálogo las cartas de ambos interlocutores, entendemos que a veces es fundamental traer a primer plano la voz de Castro. En la última cita, específicamente para ejemplificar la dificultad que tendría Cela en su trabajo de

² Los comentarios de Cela sobre sus embates con la censura están registrados en este conjunto de cartas y en todo el libro. Un ejemplo a título de ilustración (Cela, 2009: 210): “La Lidia con la censura también es ya historia; es ganado manso y reservón que requiere un toreo especial pero de técnica ya conocida. Del toro de la censura pudieran decirse aquellas ibéricas palabras que firmó el cronista del *Heraldo*: salió el sexto de la tarde, berrendo en negro, con andares de monja de la Caridad pero con más mala leche que Dios... Su artículo pasó íntegro e incólume. A más de uno le va a escocer”.

convencerlo a participar de *Papeles de Son Armadans*. Cela lo logra con una actuación cuidadosa que mezcla atención, paciencia y trabajo. Inicialmente, y no se sabe cómo, Castro es seducido a suscribirse a *Papeles* y, porque le gusta lo que lee, se siente motivado a colaborar con textos que terminan por ser publicados en diferentes ocasiones. En carta del 06 de noviembre de 1956, dice Castro (Cela, 2009: 165): “confío en que alguna vez las circunstancias me permitan enviarle una colaboración en lugar de un cheque”. Nuevo pedido de Cela está en carta del 13 de julio de 1957, en la que demuestra paciencia, acogida y en la que anima al interlocutor diciéndole: “No me atrevo a pedirle unas cuartillas para *Papeles de Son Armadans*. Conozco sus puntos de vista que, como es lógico, respeto. Pero sepa lo que ya alguna vez le dije: que en las páginas de mi revista manda usted”. Castro, por fin, en el año 1957, materializa sus primeras colaboraciones, enviando un texto que Cela cuidará para que pase incólume por la censura.

Pensamos que hay dos puntos cruciales para la construcción de la creciente intimidad que se verifica entre Cela y Castro: el saldo positivo del desempeño editorial de Cela y el tratamiento amistoso con el que trata a Castro que, a lo largo de los años, se mueve entre los extremos de la adulación y de la preocupación auténtica –o sentida como auténtica por el otro–. Cuando se trata de la faceta de escritor, Cela no será tan tolerante con las críticas de Castro como lo es en diferentes casos.

Aún poniendo atención a la faceta editor de Cela, es importante acordarnos de las dificultades que los escritores exiliados encontraban para publicar en la España de la posguerra. Castro se queja en diferentes cartas sobre la dificultad de publicar y, cuando lo consigue, de encontrar lectores críticos de sus textos. Por su parte, Cela circula por ámbitos amplios del circuito cultural español, y sostiene polémicas en algunos de ellos, y está involucrado en varios proyectos de las décadas de cincuenta y sesenta, incluso le invita a Castro a participar de algunos de ellos. Delante de todo eso, proponemos la hipótesis de que están dadas las condiciones para unir a Cela y Castro. La confianza del exiliado en Cela cuando se trata de temas editoriales puede ser ejemplificada con el pedido de consejo sobre la mejor editorial para publicar su libro. La hija de Castro llama a Cela buscando su ayuda (Cela, 2009: 358): “Ayer me llamó Carmen por teléfono, me contó la cosa y le sugerí que, a efectos de distribución americana, sería mejor Espasa que Noguer”.

En otros momentos, el escritor gallego analizará los intereses de Castro y le dará su evaluación como editor con tal nivel de acierto que, en carta del 11 de septiembre de 1960, llevará Castro a referirse a esa faceta de Cela (2009: 275) así: “Es Ud. un tigre editorial que no marra zarpazo. El éxito ha sido redondo: eliminadas las ridículas ilustraciones, ante todo”. La respuesta de Cela al comentario de Castro, al lado de la siempre celebrada admiración por el interlocutor, menciona una habilidad suya bastante importante en el mundo

editorial-empresarial como es la de reconocer los buenos negocios (sean intelectuales o financieros):

No soy ningún tigre editorial y marro la mar de zarpazos, se lo aseguro. Lo que pasó ahora es que la lidia fue fácil porque el matador a quien apodero –que es usted– es una “garantía para las empresas”. Felicitémonos y ¡al toro, que es una mona! (2009: 275)

Algunos proyectos editoriales fracasaron antes de ser elaborados formalmente; otros vinieron a la luz y prosperaron. Entre los proyectos que no prosperaron está el de la creación de una nueva revista presentada de esta manera por Cela (2009: 208) en carta del año 1958:

En el mes de mayo creo que aparecerá el primer número de una nueva revista que me he inventado y que llevará el hermoso y nada breve título de *Versos y cuentos de Bellver. Páginas llamadas El huevo de Juanelo o gavilla de la prosa a huevo y la poesía a huevos*. Con ella me las prometo muy felices. Si usted me autorizase sus “Reflejos islámicos” para sus páginas (habrá separatas) conseguiría yo ver nacer a mi criatura con el mejor padrino.

Américo Castro no está de acuerdo con el nacimiento de la revista, entre otros motivos, por el dispendio de energías que representa. De acuerdo con él, sería mejor concentrar los esfuerzos para enriquecer a la que ya existe³. Las palabras de Cela en carta siguiente demuestran su pesar al abandonar el proyecto. Incluso, por la construcción discursiva, nos parece que la decisión (o aceptación) de abandonarlo fue tomada mientras escribía la propia carta, pues hay una gradación que pasa de la esperanza de vida para la revista, en las tres primeras líneas de la cita a continuación (“no saldrá por ahora”), a su muerte, en las tres últimas (“Descanse en paz el nonato *Huevo de Juanelo*”), siendo que entre ambos grupos existen algunos párrafos que tratan de diferentes asuntos:

El huevo de Juanelo padece de orquitis burocrática y no saldrá por ahora, y quién sabe si nunca. Espero sus “Reflejos islámicos” para mis siempre ilusionados *Papeles*. (...) Sus argumentos sobre *Versos y cuentos de Bellver* son

³ Considera precisamente Castro (Cela, 2009: 209): “Muy seductor su *Huevo de Juanelo*. Ignoro si el público está para tantas revistas. Ya es un milagro que sus *Papeles* prosperen y circulen tanto. Sería tal vez más deseable darles vida larga e intensa, más bien que diluir su sustancia. No hay mucho original seductor en estos tiempos, y aunque Vd. tiene energía para levantar moles de buena prosa, no sé qué le ocurrirá a su Juanelo”.

sabios y aleccionadores. Hay que saber maniobrar a tiempo. Descanse en paz el nonato *Huevo de Juanelo*. Amén. (2009: 211)

Entre los proyectos editoriales de Cela que tuvieron éxito, además de *Papeles*, está la creación de la editorial Alfaguara en la que fue fundador y el primer director, habiendo trabajado en ella de 1964 a 1972 y abandonado su dirección por discordar de la política institucional (Cela, 2009: 154). Le da a conocer a Castro el proyecto con estas palabras:

Y ahora una noticia, todavía a título privado. El próximo día 1º de septiembre comenzarán a dar sus primeros y previos pasos de tanteo y puesta en marcha las Ediciones Alfaguara, empresa que inspiro, superviso y manejo. Procuraremos hacer una editorial selecta, muy cuidadosa y respetuosa y honesta con los autores y con todos, de tendencia liberal y de realidades muy concretas y medidas pesadas. ¡Qué los dioses del Olimpo nos sonrían propicios, amén! (Cela, 2009: 367)

Como editor, Cela respondió a las preocupaciones de Américo Castro por la calidad de la impresión de sus artículos (errores tipográficos, mejor fecha de publicación, etc.); organizó actividades y buscó las mejores maneras de divulgar su revista y los textos de los colaboradores; propuso iniciativas y negoció con editoriales publicaciones suyas y de otros. Actuó intensamente en eventos culturales y desestructuró algunos, cuando le pareció adecuado, como es el caso de desestimular la participación de Castro en un coloquio que veía como una trampa por la presencia de grupos contrarios al pensamiento del exiliado (Cela, 2009: 222).

Tan importante como el trabajo de editor de Cela para unirlo a Castro, estaba la construcción de los lazos de amistad que se revelaban en un plano paralelo al del pedido y negativa sobre la colaboración para *Papeles*. En la segunda carta, Castro se muestra algo dispuesto a enviar alguna colaboración y Cela, identificando esta inclinación, meses después, al saber que el exilado estaba en España, le envía una carta invitándolo a ir a su casa en Palma de Mallorca:

Permítame que, sabiéndole tan cerca, le envíe mi saludo. Si quiere usted pasarse unos días con su señora en Palma de Mallorca, sepa que, en esta su casa, tiene una cama y un plato a la mesa. Se lo digo de todo corazón y mi mejor deseo sería el de que usted aceptase. A falta de lujos, tendría usted paz y amistad discreta: es lo que ofrezco. (Cela, 2009: 165)

Después de cierta negociación sobre vuelos y demás temas de la organización del viaje, orientada por Cela, la familia Castro pasa seis días en la casa de Palma de Mallorca y aprueba la recepción. Es durante la organización del viaje a casa de Cela que Castro le da las primeras señales de que efectivamente va a colaborar con *Papeles* y concretiza su colaboración preparando dos textos. Al volver a donde estaba antes de esta visita, comenta:

Mi primera carta, al volver, es para agradecerle los seis estupendos días pasados con Vds. –cordiales, comprensivos, panorámicos de vida, recordables –. Esto último es para mí lo que más vale en una persona, libro, obra humana... ser grata y profundamente recordables. (Cela, 2009: 170)

Surge así una amistad que va creciendo a lo largo del intercambio de cartas y que dura quince años aproximadamente. La familia Castro volverá otras tantas veces a pasar días de vacaciones en casa de la familia Cela y los saludos y temas de las cartas pasan a incluir a las esposas de los escritores y también, algunas veces, a sus hijos. En armonía con la creciente intimidad facilitada por las visitas, aumenta el tono familiar de las cartas –traduciendo lo que valoriza Castro, como está en la última cita–, que alcanza el ápice cuando Cela compara Castro a su padre y luego Castro se transforma, metafóricamente, en su propio padre. Los dos fragmentos significativos son:

De todas formas Don Américo, a usted, el hombre a quien más quiero y respeto después de mi padre, quiero decirle, emocionadamente, que estoy a su mandar, que para mí será siempre el mejor. (Cela, 2009: 307)

Permítame que le bese, emocionadamente, la frente y ambas manos, como a un padre. (Cela, 2009: 349)

La respuesta de Castro a la segunda manifestación de cariño está en el saludo final de la carta siguiente al decir: “Sabe cuánto le quiere y admira”. Pensamos que, cuando se trata de esfera íntima, los lazos de amistad entre Cela y Castro se movieron para el cariño familiar, motivados por las particularidades de vida de cada uno de los interlocutores. Cela insiste en estos lazos y crea las condiciones para acoger la familia Castro en su casa, como si se tratara de padres queridos: “Charo y yo les rogamos que acepten nuestra hospitalidad y se instalen en nuestra casa. Su señora no tendrá tertulias que le molesten y ustedes dos ocuparán nuestra alcoba, que está un poco más aislada de ruidos” (Cela, 2009: 204-205). Gracias a estos lazos de amistad que trabaja para construir, Cela puede insistir para que Castro vuelva a vivir en España o para que los visite con más frecuencia; se comunica con

la hija de Castro; se expresa de manera emotiva en las cartas y le da consejos a Castro sobre como ocuparse de los detractores de su obra, entre otros temas. La lengua del país de origen de Castro puede ser convocada para exponer sus sentimientos. En carta sin fecha, está el saludo final en portugués que aparece en itálico en el libro: “Echándolos de menos com *muita saudade*, los abraza” (Cela, 2009: 286).

La comunión de intereses editoriales y afectivos que se verifica entre los interlocutores construye en las cartas un espacio virtual que puede ser descrito por Cela como su consulado y está resumido en el saludo de su carta del 06 de febrero de 1958 al escribir (Cela, 2009: 201): “No me olvide *La Celestina*. O lo que quiera. Su consulado en España – que es mi casa y mi revista – no pude ni quiere prescindir de su presencia”.

Si en lo que dice respecto a los lazos editoriales y de amistad existen afinidades resaltadas por ambos interlocutores y Cela se apresura a corregir las fallas cuando Castro se las indica (nos referimos antes a la crítica de Castro a la publicación de otra revista, *Huevo de Juanelo*), el mal genio de Cela puede insinuarse cuando la reprobación dice respecto a su producción literaria, como si la faceta de escritor fuera la más frágil de aquel que se nombra como el cónsul de los exiliados.

Cela y Castro se intercambian libros, hablan sobre nuevos proyectos y, vez por otra, dan pistas sobre el comienzo de estos proyectos en las cartas. Incluso, podemos decir que, de modo general, mientras las cartas de Cela son más objetivas, varias de las de Américo Castro se constituyen en verdaderos ensayos sobre diferentes temas. Con el intercambio de libros, hay también el intercambio de opiniones sobre el material leído. Inicialmente, mientras Castro teje comentarios elogiosos a los textos de Cela, la respuesta del autor analizado comporta agradecimientos con palabras emocionadas. Sin embargo, cuando se trata de recibir críticas por el uso de palabras vulgares o del campo semántico de la sexualidad que están alejadas de un uso artístico, eso aparece particularmente en las cartas de los días 9 y 17 de septiembre y 2 de octubre de 1964, Cela nos permite identificar su mal genio. Primero intenta explicar sus opciones estéticas, pero dada la insistencia de Castro en la infelicidad de algunas de sus escojas, dice con tono de desahogo:

Su opinión sobre mi obra –sobre parte de mi última o penúltima obra– es válida, por suya, y me ha dado no poco que cavilar y pensar. En España he recibido no pocos palos de la extrema derecha católica e inquisitorial (el nefando Opus Dei, por ejemplo) y no debo dejar de decirle que me ha dolido –y mucho– el considerar que a lo mejor estaban en lo cierto, cuando persona tan liberal y aplomada como usted venía a coincidir, en la esencia de sus apreciaciones, con los supuestos de estos malvados que tanto daño nos están haciendo a todos. (...) Por eso –y por que tomo buena cuenta de lo que las gentes de bien, como

usted, me dicen– pienso, a veces, si no sería mejor colgar la pluma y dejar el campo libre a los del Opus y a los comunistas, que son una y la misma cosa aunque procuren disfrazarse con diferentes ropajes. (Cela, 2009: 383 – 384)

Considerando la simpatía de Castro por la izquierda y su antipatía por la acción conservadora de la Iglesia en lo que dice respecto a la evaluación de obras literarias –incluso ya había aparecido en cartas anteriores la coincidencia de opinión de Castro e Cela sobre los pareceres de literatura dados por voces del *Opus Dei*–, la comparación que formula Cela uniendo comunistas y el *Opus Dei* se transforma en una especie de contragolpe al ataque del que se siente víctima. Dicho de otro modo, pese a que la crítica de Castro está dirigida a la obra literaria, Cela parece recibirla como si fuera un ataque personal e, intencionalmente o no, responde poniéndose como víctima. Finalmente, percibimos una inversión y, de esta vez, es Castro quién pasa por alto las comparaciones de Cela e contemporiza en una larga carta⁴. Esta es una de las pocas veces que vino a la luz una disonancia importante entre los dos escritores.

Consideraciones finales

Si la correspondencia entre Cela y Castro comienza con una finalidad muy específica, la de conseguir colaboración para *Papeles de Son Armadans*, a lo largo del intercambio, surgen nuevas formas de encuentro, siendo que las principales son la creación de proyectos intelectuales y las visitas de la familia Castro a casa de Cela. Las nuevas formas de encuentro van a contribuir para la consolidación de lazos de negocios editoriales y de amistad. Cela cultiva tales lazos con un discurso vinculado a las esferas intelectual y emocional y logra acercarse gradualmente de Américo Castro. El estremecimiento de la relación ocurre pocas veces y, prácticamente, está vinculado a cierta intolerancia de Cela a las críticas a su obra, es decir, dice respecto a la esfera de escritor de la imagen de Cela.

Una aproximación a la imagen que construye Cela de sí en las cartas a Américo Castro nos indica que su propuesta es trabajar para que vuelvan los exiliados a España por medio de la circulación de su producción intelectual y, específicamente en el caso de Américo Castro, por su presencia física e definitiva. Ese trabajo contempla construir

⁴ Un fragmento significativo del esfuerzo de Castro para presentar nuevo ángulo del problema a Cela (2009: 384 – 386) incluye llamarlo por su primero nombre (Camilo): “Lo de las palabrotas es un tic nervioso, como todos ellos remediable. Brota de um ‘subyo’ anterior, es un eco del caos sin barreras cuando la gente se comía el huevo duro con la cáscara, por no sentir fueran diferentes cosas. (...) Ahora estoy persuadido de que Ud. acude a la pornografía cuando está algo cansado – es como soltar tacos, o ponerle a la escultura del santo, dos pistolas –. (...) Ud. Es un noble ejemplo de superación de la estupidez sangrienta entre el 36 y el 39. Su obra fue recibida, dentro y fuera de España, con alegría (...). Dése algún reposo, querido Camilo”.

espacios para la circulación de textos –*Papeles de Son Armadans* y Alfaguara–, encontrar lectores críticos de las obras, lidiar con la censura, entre otros.

Está claro, por la lectura de las cartas, que Cela tenía un sentido de oportunidad que lo llevó a identificar que era partícipe destacado de la construcción de cierto momento histórico y cultural como se verifica por medio del cuidado que tenía al guardar copia de sus cartas y coleccionar las cartas de sus interlocutores. Si el papel que jugó colaboró para generar polémicas en la esfera profesional, es también cierto que colaboró para legar una obra ciertamente expresiva, por lo menos en lo que se refiere a la revista *Papeles de Son Armadans* y a las cartas que intercambió con los exiliados españoles.

Bibliografía

Aub, Max. “Poesía desterrada y poesía soterrada”. *Sala de Espera*, n. 5, v. 1: 1 – 16.

Bastons I Vivanco, Carles. “Polisemantismo y polimorfismo de la carta en su uso literario”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Anuario X*. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1996: 239-246. In: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01349464288793179312680/018674.pdf?incr=1>, último acceso: 25/07/2009.

Beltrán Almería, Luis. “Las estéticas de los géneros epistolares”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Anuario X*. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1996: 239-246. In: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01159074986708347448813/018675.pdf?incr=1>, último acceso: 25/07/2009.

Bernabéu Albert, Salvador. Un señor que llegó del Brasil. Américo Castro y la realidad histórica de América. In: *Revista de Indias*, vol. LXII, núm. 226: 651-674. In: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/28653/1/535.pdf>, último acceso: 27/03/2011.

Cambraia, César Nardelli (2005). *Introdução à crítica textual*, São Paulo: Martins Fontes.

Cela, Camilo José (2009). *Correspondencia com el exilio*. Prólogo de Eduardo Chamorro y notas de edición de Jordi Amat, Barcelona: Destino.

De Marco, Valeria (2009). “La memoria histórica en el territorio epistolar del exilio republicano español: las cartas en relatos de Max Aub”. In: Siglos XX y XXI: I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 2009, La Plata. Siglos XX y XXI: Memorias del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: 1-12. In: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/programa/ponencias/DemarcoValeria.pdf>

----- (2008). “O cru e o polido nas cartas dos exilados republicanos espanhóis”.

- Waizbort, Leopoldo (Org.). *A ousadia crítica: ensaio para Gabriel Cohn*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008: 285-302.
- Gibson, Ian (2003). *Cela, el hombre que quiso ganar*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Gracia, Jordi (2010). *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- Lejeune, Philippe (1998). "A qui appartient une lettre?" *Pour l'autobiographie: chroniques*. Paris: Seuil.
- Moraes, Marcos Antonio de (2007). *O orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/Fapesp.
- Muniz, Ana Lucia Gomes (1998). *Entre monarquía e república, ditadura e democracia. O fim do franquismo e as causas da transição política espanhola*. Dissertação de mestrado. Departamento de História. FFLCH/USP, São Paulo.
- Rico, Francisco (2002). "Epitafio 'ex abrupto' para C. J. C". In: *El País*. España, 18/01/2002. http://www.elpais.com/articulo/cultura/CELA_TRULOCK/_CAMILO_JOSE/Epitafio/ex/abrupto/C/J/C/elpepicul/20020118elpepicul_6/Tes, último acceso: 27/03/2011.
- Rodríguez Puértolas, Julio (2009). "Amistades peligrosas: Américo Castro y Camilo José Cela". En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pensamiento-de-americo-castro-la-tradicion-corrugada-por-la-razon--0/html/> Último acceso: 27/03/2011.
- Souza, Eneida M. de y Wander M Miranda (2003). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Vilar, Pierre (1978). *Historia de España*. Barcelona: Editorial Crítica.

Datos de la autora

Solange Munhoz es doctoranda en Literatura Española por la FFLCH/USP y profesora de Lengua Española en facultades públicas del CEETEPS y de Literatura Española en la facultad privada FIP. Desde la maestría, investiga la representación del exilio en relatos de la literatura brasileña, argentina y española. Se puede acceder a su currículum académico y profesional por medio del siguiente enlace: <http://lattes.cnpq.br/2291676644260687>

Comunicaciones

Imágenes literarias de Hollywood: primeras representaciones. Ramón Gómez de la Serna y Horacio Quiroga en diálogo

Lea Evelyn Hafter

CTCL / IdIHCS (UNLP-CONICET) Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El cine, desde su nacimiento, despertó el interés de los escritores y, a pesar de algunas resistencias, el nuevo fenómeno fascinó a numerosos autores tanto por su estatuto de novedad técnica como por el despliegue de recursos que desde ciertas perspectivas representaban la garantía de una renovación del lenguaje literario.

Dentro de los múltiples fenómenos y productos que nacen en los primeros años de este cruce entre la literatura y el cine –y que se desarrollan con mayor profusión durante los años veinte–, se encuentran aquellos textos que derivan de la influencia que ejerció el cine en las letras, y más específicamente, el corpus de textos que nace a la luz de la pantalla de la primera época de Hollywood. Se trata de la huella de un tipo de cine con señas particulares que se plasmó de muy diversas formas en la literatura. En este caso, dos obras, a un lado y a otro del Atlántico, registran y dan cuenta de la presencia del cine norteamericano en la vida cultural rioplatense y española de comienzos de siglo; se trata de *Cinelandia* (1923), de Ramón Gómez de la Serna, y “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919), de Horacio Quiroga; dos aventuras literarias que proponen un diálogo ente los medios, a la par que dialogan entre sí.

Palabras clave: Literatura - Cine - Ramón Gómez de la Serna - Horacio Quiroga

Rumbo a Hollywood

El cine norteamericano no nace en Hollywood, o tal vez resulte más ajustado expresar que Hollywood se funda después del nacimiento del cine norteamericano. Pero además, por otra parte, la creación de “la tierra del cine” responde a causas pocas veces conocidas. En el año 1908, y tras la llamada “guerra de patentes”, Thomas Edison se pone al mando de la Motion Pictures Patents Company, un monopolio de alcance internacional que regula y controla la producción y exhibición de películas cinematográficas. En EEUU, como respuesta a las limitaciones que imponen los alcances del acuerdo, un grupo de productores autodenominados *independientes* comienza a emigrar hacia el Oeste, para evitar las persecuciones, costos y prohibiciones que impone el *trust*. Poco a poco, los *independientes* van radicándose en un lugar próximo a la frontera con México, un suburbio de Los Ángeles llamado Hollywood. De este modo, la fundación de la gran industria del cine norteamericana, de manera opuesta a la imagen que sostiene a lo largo del siglo XX, nace como refugio de las producciones independientes; aunque, también es cierto, no tarda en consolidarse como una mega industria de más amplio alcance aún que el monopolio del cual huye. Y es así que al término de la primera Guerra Mundial, Hollywood impone sus películas

en el mundo¹, a la par que el desarrollo y alcance de su *star-system* excede el espacio de la sala cinematográfica y se transforma, como afirma Roman Gubern, en “una de las bazas fuertes de la nueva industria” en tanto “las vidas privadas de las estrellas se convierten en pasto de revistas especializadas de enorme tirada” (1998: 173).

Hacia los años 20, los escritores del mundo occidental conocen ya el cine producido en Hollywood y su influencia puede leerse en diversos textos. El conjunto de estas producciones es numeroso y conforma un entramado en el que las relaciones de parentesco traspasan los movimientos literarios así como las filiaciones geográficas; en este contexto surge así la posibilidad de leer en serie dos textos narrativos escritos en esos primeros años del siglo XX a ambas orillas del Atlántico, uno en España y el otro en Argentina.

Dos escritores

Ramón Gómez de la Serna y Horacio Quiroga, cada uno por su parte, proponen una ficción en la que no sólo se tematiza y representa el *star-system* sino la propia espacialidad de la gran industria del cine norteamericana: Hollywood. Los textos, escritos con un intervalo menor a cinco años, se proponen como visitas a la tierra de los sueños, a la tierra del cine.

Por un lado, Horacio Quiroga publica en 1919 “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, un cuento en el que Guillermo Grant,² un argentino de 31 años, relata su peripecia: enamorado de una estrella de cine, Dorothy Phillips, emprende la aventura de un viaje a los estudios en los que su amada trabaja para lograr conquistarla y casarse con ella. Por su parte, Ramón Gómez de la Serna, en su novela *Cinelandia*, propone una visita a la tierra del cine mediante un recorrido descriptivo poblado de greguerías.

El espacio donde se desenvuelven ambas tramas es aquel que el cine norteamericano, y especialmente el incipiente cine de los estudios de Hollywood con todo su aparato de promoción, ha impregnado en el imaginario de los espectadores. Román Gubern en su estudio sobre la generación del 27 y el cine, *Proyector de luna* declara:

(...) no es raro que [Cinelandia] apareciera en un momento en que el cine de Hollywood, vacilante en los mercados europeos hasta 1914, se había impuesto

¹ Por otra parte, los filmes que se exhiben durante aquellos años no responden a un único modelo. Los géneros cinematográficos comienzan ya a perfilarse, a lo que se suma el hecho de que hacia 1915 se encuentra ya desarrollado el denominado Modo de Representación Institucional (MRI), y por lo tanto puede considerarse superada una primera etapa de búsqueda de un lenguaje; es decir, la sintaxis narrativa está desarrollada. Es así que puede afirmarse que el cine mudo no representa una única etapa de desarrollo, el cine como lenguaje narrativo ya estaba consolidado años antes de que dominara el mercado el cine sonoro.

² Este personaje aparece también en “El vampiro” (1927), otra ficción narrativa en la que el medio cinematográfico resulta central.

definitivamente como el primero del mundo y, a caballo suyo, triunfaba por doquier una mitología estelar y unos estilos de vida sofisticados que publicitaban las revistas ilustradas populares. *Cinelandia* propone una descripción pseudodocumental, fantásica, irónica, fragmentada, descoyuntada y caleidoscópica de la capital norteamericana del cine y de sus ritos, costumbres y de algunos de sus arquetipos estelares (Gubern 1999: 19).

El imaginario que describe Gubern, si bien hace referencia a la novela ramoniana, es sin lugar a dudas el que comparten los autores. Es también el que los coloca en diálogo, o mejor dicho, permite a los lectores atentos descifrar en el murmullo que provoca el cine mudo el diálogo menos pensado, aquel que trasciende argumento y poéticas en una dimensión y mediante la propuesta de una mirada de la literatura desde otro territorio que no deja de ser su propio territorio.

Para poder exponer este diálogo seguiré a grandes rasgos la línea argumentativa del cuento de Quiroga, por su brevedad frente a la extensión de la novela de Gómez de la Serna. Por otra parte, vale aclarar que me referiré sólo a los puentes entre las obras, resignando por ello un análisis pormenorizado de lo que sería la influencia del cine o los alcances de esta influencia en cada uno de los textos en particular, trabajos que por otra parte ya han sido realizados³ y en los que se sustenta mi análisis y propuesta.

En "Miss Dorothy...", Guillermo Grant, protagonista del cuento de Quiroga, confiesa desde el inicio: "Yo pertenezco al grupo de los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella" (Quiroga 2008: 178).

Esas estrellas de la pantalla pertenecen al cine norteamericano, y la primera referencia a ese *otro lugar* es implícita y se realiza por oposición a Buenos Aires: "En ciertos momentos he llegado a vivir dos vidas distintas: una durante el día, en mi oficina y el ambiente normal de Buenos Aires, y la otra de noche, que se prolonga hasta el amanecer. Porque sueño, sueño siempre (Quiroga 2008: 180). Grant explicita entonces su localización geográfica, mientras que el *otro lugar* no se menciona, es por ahora una suerte de *no lugar* en tanto especialidad física, y mediante este gesto, de manera deliberada se establece la primera marca de una oposición que sirve para urdir el melodrama.

Una mención aparte merece ese mundo que despliega la vida nocturna, y que abre paso a otro de los puentes entre la escritura de Quiroga y la de Gómez de la Serna: la tematización constante de la luz y el entramado de una vasta isotopía, relacionada siempre a la posibilidad de brillar que tienen las estrellas. Así es como uno de los primeros personajes que ayudan a Grant en su aventura le comenta:

³ Ver Román Gubern (1999), Laura Utrera (2008 y 2010), Lee Williams (1996).

Podrá ver a todas las estrellas que parecen preocuparle, y esto en los talleres, lo que será muy halagador para ellas; y a pleno sol, lo que no lo será tanto para usted.

- ¿Por qué?

- Porque las estrellas de día lucen poco. Tienen manchas y arrugas. (Quiroga 2008: 184).

Por su parte, en *Cinelandia* la referencia a la luz es constante: a la luz artificial de los estudios y a la luz que impregnan las estrellas en el celuloide: “Junto al edificio del gran estudio se levantaba la enorme fábrica de luz eléctrica que subvenía al enorme despilfarro luminoso de Cinelandia”(Gómez de la Serna 1995: 59)”, y más adelante “Bajo la luz potente de gran Estudio de Cinelandia los ojos iban perdiendo intensidad y sus miradas surgían del fondo de las galerías más profundas, galerías de convento triste” (1995: 103).

En el cuento de Horacio Quiroga, entonces, Grant comienza su viaje para conquistar y casarse con su estrella, Dorothy Phillips, y emprende lo que él mismo llama la búsqueda de un “matrimonio por los ojos” (2008: 182). La Phillips ha sido elegida entre un grupo de cuatro, “porque esta mujer tiene una inteligencia tan grande como su corazón, y éste, casi tanto como sus ojos” (2008: 182). Como puede observarse, la mirada es un elemento fundamental en el relato de Quiroga -y otro tanto sucede también en *Cinelandia*-. Así, tras una serie de reflexiones, asegura: “Elijo, pues, por esposa, a miss Dorothy Phillips. Es casada, pero no importa” (2008: 182). Y rápidamente aparece una nueva referencia espacial a la tierra en la que viven las estrellas de cine, del cine que ve en Buenos Aires el mismo Guillermo Grant: “¿Qué más? Cierro los ojos y veo, allá lejos, flamear en la noche una bandera de estrellas” (2008: 184), estrellas en la bandera, estrellas en la pantalla. Sin embargo, lo cierto es que a lo largo de todo el relato no aparece mencionado Hollywood de manera explícita, aunque sí la ciudad de Los Ángeles y la productora *Universal*. Pero antes de llegar a la tierra donde habitan las estrellas, Grant elabora un plan:

Con cuanto he podido hallar de *chic* en recortes y una profusión verdaderamente conmovedora de retratos y cuadros de estrellas, he ido a ver a un impresor.

-Hágame -le dije- un número único de esta ilustración. Deseo una cosa extraordinaria como papel, impresión y lujo (...).

(...) mi plan es mucho más sencillo. Con ese número en la mano, del cual soy director, me presentaré ante empresarios, accionistas, directores de escena y artistas del cine (...) Y los yanquis, a mirarse la cara (2008: 183-184).

Junto a la nueva referencia a los EEUU, en el relato se introduce un tema presente en ambas ficciones: las divisas necesarias para entrar a la tierra del cine. En el caso del cuento de Quiroga, la revista, objeto más que significativo en la cultura cinematográfica de comienzos de siglo, es el primer pasaporte pero no el único, puesto que Grant asegura "Mi informante de Nueva York tenía cien veces razón; sin las cartas que él me dio no hubiera podido acercarme ni aun a las espaldas de un director de escena. Entre otros motivos, parece que los astrónomos de mi jaez abundan en Los Ángeles..." (2008: 186). Y por su parte, los permisos también los necesita Jacobo Estruk en la ciudad de Cinelandia ideada por Gómez de la Serna:

Jacobo Estruk, el joven aventurero y curioso que acaba de entrar en la ciudad provisto de todos los permisos y pasaportes más la carta de crédito por valor de cien mil francos que es necesaria para establecerse en Cinelandia, miraba con sorpresa cómo se desarrollaba a su paso la más variada y estrambótica de las ciudades" (1995: 37).

Jacobo es el nombre del personaje que en un principio ingresa a Cinelandia y es ante sus ojos que la tierra del cine se despliega. *Flanêur* inicial, poco a poco se desplaza de su papel para dar lugar al verdadero *flanêur*, el narrador, quien lleva al lector a descubrir palmo a palmo la extensión imposible de esta ciudad falsa. Y por otra parte, la llegada de Jacobo extiende un nuevo puente: al igual que Grant, Jacobo se enamora de una estrella: Venus de Plata, o simplemente Mary.

En "Miss Dorothy...", ya en la tierra del cine, citan a Grant en los estudios de cine: "Lo espero a las tres en la Universal" (2008: 186). Nuevo puente entre los textos: también en *Cinelandia* aparecen mencionados los estudios de esta productora, pero no de manera explícita, sino del modo usual en que trabaja Gómez de la Serna en todo el texto, mediante referencias implícitas que sin embargo no resultan difíciles de reponer al lector: "Toda aquella gran extensión de terreno -cinco leguas cuadradas- pertenecía a la gran compañía de cinematógrafo 'El Círculo'" (1996: 36).

Grant llega entonces a su cita y se encuentra con la Phillips, acompañada por otros tantos personajes a los que el protagonista conoce de la pantalla. Los nombres de las estrellas se suceden al igual que los de las películas e incluso las anécdotas de las filmaciones: *La gran pasión*, William Stowell, Lon Chaney, y la víbora de cascabel en el desierto de Arizona que casi acaba con él durante un rodaje... Por su parte, en *Cinelandia* también aparecen las menciones de este tipo, así el lector se encuentra con Venus de Plata,

a quien Jacobo llamará Mery y fácilmente por su conducta se asemeja a Mary Pickford. También la muerte de uno de los personajes, la nueva estrella Carlota Bray, se referiría a uno de los escándalos de esos años, la muerte de Virginia Rappe en un suceso escandaloso por el que fue culpado el entonces famoso cómico Fatty Arbuckle... Fuera de Hollywood queda la descripción de Emerson, "el gran explotador cinematográfico", "emperador de la película" (1996: 36), clara referencia a Edison, quien controlaba el cine norteamericano.

Pero aunque Grant haya llegado a la tierra donde habitan las estrellas, pocos son los espacios que aparecen descriptos o nombrados en su recorrido, así apenas se suceden un bar y los talleres de filmación. Sin embargo, en una de las salidas del protagonista con su amada, aparece un nuevo puente entre los textos de Quiroga y Gómez de la Serna a partir de la espacialidad de la tierra del cine: En "Miss Dorothy..." Grant y Dolly dan un paseo en automóvil, momento ideal para que el enamorado se confiese (2008: 194-195). Por su parte, en la novela de Ramón, en los alrededores de Cinelandia, Max y Elsa también dan su paseo de enamorados (1996: 42-47). El paisaje es semejante en ambos textos, un automóvil que recorre a gran velocidad las extensiones de campo. Y un paso más allá, aparecen también en estas sucesivas escenas de amor entre Grant y Dolly semejanzas con los diálogos entre Jacobo y su amada Mary:

J.- ¿Me querrás siempre?

M.- ¿Pero de dónde has sacado ese siempre? Lo que no te querré es nunca.

J.- ¿Entonces qué es esto?

M.- Condescendencia.

J.- ¿Pero qué temes sufrir queriéndome?

M.- Todas las consecuencias del dominio ... (Gómez de la Serna 1996: 55)

Y por su parte, de este modo conversan Grant y Dolly, pareja protagónica del cuento de Quiroga:

- Míreme bien a los ojos... Dígame ahora. ¿Cree usted que tengo cara de odiarla cuando la miro?

- Cuando usted vuelva -dijo por fin en el auto-, va a tener otra idea de mí.

- Nunca.

- Ya verá. Usted no debía haber venido...

- ¿Por usted o por mí?

- Por los dos... (Quiroga 2008: 196).

Las semejanzas, además del motivo temático, se encuentran en el tempo de estos diálogos, especie de protodiálogos que se configuran desde los carteles del cine silente, donde cada frase es en sí misma una pequeña narración. Este tempo será retomado por el cine sonoro, como modo de organizar sus diálogos.

Finalmente Grant conquista a Dolly, pero *todo*, confiesa el protagonista, ha sido un sueño, un sueño posible sólo a la luz de la pantalla cinematográfica, un sueño -la visita a la tierra de las estrellas- que puede existir a partir de la configuración de un espacio tan (im)posible en la ficción rioplatense como Cinelandia.

Y así aparece un último puente, esta vez partiendo de la novela de Gómez de la Serna: en el capítulo "Las peregrinaciones y el que vino de lejos" (1996: 141) se relata de manera resumida el argumento y la peripecia completa del cuento de Horacio Quiroga:

Entre esos peregrinos que venían por los atajos que acababan en Cinelandia (...) aparecía un ser lejano poseído de un serio romanticismo y admirador de alguna estrella.

Así llegó a casa de Virginia, la gran actriz, que representaba las mujeres dulces, un muchacho con fervorosa expresión que enfocó a la dulce mujer con esa verdad incontrovertible que convence hasta a las mujeres más encumbradas.

(...)

El muchacho, que había llegado de lejos y que había dicho llamarse Abel, miraba absorto a aquella mujer delicada y boxeante. (...)

- Vengo porque estoy cansado de esperar en las salas vacías de los cinematógrafos, sintiendo el ruido de correrse el espectáculo, sin haber logrado ver nada... (...)

El nuevo enamorado, ni pobre ni rico, ni cineasta, iba a dar el ejemplo de amor en Cinelandia... (1996: 141-143).

Fin del viaje: las escrituras

Ficciones en apariencia ajenas entre sí, que responden a poéticas en más de un punto opuestas, y sin embargo los puentes existen. Si se suspende la categoría "autor" para leer estos relatos aparece un diálogo entre las escrituras, un diálogo propiciado por el cine como experiencia, y aquí específicamente la experiencia del cine norteamericano de los

primeros años del siglo XX. Es cuando se suspende la intención de explorar la escritura a partir de coordenadas tales como "proyecto de autor" u "obra de autor", que pueden aparecer puentes entre escrituras, puentes que se ofrecen como una posibilidad de lectura para esa literatura nacida a partir de la experiencia del cine. Se trata de una lectura posible que busca deslizarse del territorio de las categorías útiles y amables para el crítico literario, en función de lo que la literatura ya conoce de sí misma, y es allí donde se deja asomar una dimensión que vuelve a la literatura ajena, pero la fuerza a reconocerse otra vez literatura.

Bibliografía

- Gómez de la Serna, Ramón (1995 [1923-1930]). *Cinelandia*. Introducción de Francisco Rodríguez Carbajo. Madrid: Valdemar.
- Gubern, Román (1998). *Historia del cine*. 5ta. ed. Barcelona: Lumen.
- (1999). *Proyector de luna. La generación del '27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Morin, Edgar (1964 [1957]). *Las estrellas de cine*. Buenos Aires: Eudeba.
- (1972). "El encanto de la imagen" en *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral.
- Quiroga, Horacio (1996). *Todos los cuentos*. Ed. crítica, Napoleón Bacchino Ponce de León y Jorge Lafforgue coordinadores, 2º edición. Colección Archivos, 26. Madrid et al: ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica.
- (2007). *Cine y literatura*. Estudio preliminar por Carlos Dámaso Martínez. Compilación de textos: Gastón Gallo Buenos Aires: Losada.
- (2008). *Cuentos escogidos*. Prólogo de Liliana Heker. Buenos Aires: Alfaguara.
- Utrera, Laura (2008). *Imaginación cinematográfica y técnica narrativa. Horacio Quiroga: el crítico-espectador del cine mudo de Hollywood de 1920 y el escritor*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Rosario. <http://www.celarg.org/int/atesisd.php>
- (2010). "Notas críticas y relatos sobre cine: una lectura de su articulación en Horacio Quiroga", *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 21, 121-143.
- Williams, Lee (1996). "Hollywood as imaginary in the work of Horacio Quiroga and Ramon Gomez de la Serna". West Virginia University Philological Papers. Disponible en <http://findarticles.com>
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*. Buenos Aires: Paidós.

Datos de la autora

Lea Evelyn Hafter es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y guionista por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. Actualmente se desempeña como docente en la cátedra de Literatura Española II de la carrera de Letras (UNLP) y en la cátedra de Guión de la Licenciatura en Artes Audiovisuales (IUNA). Ha publicado trabajos en medios especializados sobre las relaciones entre la literatura y el cine, y ha participa además en diversos proyectos de investigación.

Comunicaciones

Cansinos y “El arrabal de la literatura”: un texto germinal del barrio borgeano

Santo Gabriel Vaccaro

Universidade Federal da Fronteira Sul - Universidade Federal de Santa Catarina

Resumen

La singular preocupación de Jorge Luis Borges por la identidad argentina en las primeras décadas del 1900 puede ser retomada desde dos puntos de partida. Uno, esencialmente lingüístico, relacionado con la problemática idiomática de su país natal: el *idioma* de los argentinos. El otro, de índole socio-cultural, vinculado al espacio y a la vida de los personajes que, en algunas décadas anteriores, habitaron el Buenos Aires periférico: el arrabal y sus compadres. Y es en ambos puntos que el presente trabajo debate sobre la influencia de Rafael Cansinos Assens, su admirado y estimado *maestro*, en los textos juveniles del argentino. Influencia que es perceptible tanto en los estudios borgeanos sobre las posibilidades y trampas del lenguaje, posiblemente alentados en las discusiones de las tertulias del sevillano (y en el ultraísmo fugaz de ambos escritores), como, especialmente, en las consideraciones de Cansinos Assens sobre el suburbio en su particular texto “El arrabal de la literatura”.

Palabras clave: Jorge Luis Borges - Rafael Cansinos Assens - Ultraísmo - Arrabal - Lenguaje

“En algún lugar de su obra, Rafael Cansinos Assens jura que puede saludar las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos”.

JLB. “Los traductores de *Las 1001 noches*” (1936)

“Cansinos, en una curiosa figura en cuyo poder está en la sugestión del espacio estelar, ha declarado que puede saludar las estrellas en diecinueve idiomas clásicos y modernos”.

JLB. “Cansinos y *Las mil y una noches*” (1960)

El retorno de Jorge Luis Borges a la Argentina, en 1921, luego de algo más de media década en Europa quizás haya traído mucho más que experiencias vinculadas a sus lecturas en alemán de los años ginebrinos o vivencias unidas a su paso por el vanguardismo español. Tal vez en aquel Reina Victoria Eugenia, navío en el que zarpó Borges y su familia para volver a su patria, el escritor argentino haya portado las semillas que germinarían en sus primeros textos de juventud, aquellos que abordaron algunas de sus grandes inquietudes como la preocupación con el lenguaje y su inclinación por los arrabales.

La Buenos Aires babélica que encuentra Borges en su vuelta al país (así como la que observa en su segundo retorno en 1924) representa un espacio ideal para desenvolver un proyecto estético que abrace los interrogantes nacionales y las letras europeas. La oleada inmigratoria, las desconfianzas nacionalistas, la búsqueda de una identidad patria, son todos factores que le posibilitan a Borges, como bien señala Sarlo (2007: 149-150), reinterpretar, con una visión vanguardista, la cultura argentina anterior a la llegada de las grandes masas

extranjerías, renovar literariamente el español del Río de la Plata y articular los autores de la tradición local con las literaturas europeas.

Y en esa reinterpretación, renovación y articulación se desencadena un doble movimiento borgeano que pugna por dilucidar algunos interrogantes que se plantean alrededor de esta nueva Argentina multicultural. El llamado a la reflexión lingüística para sumergirse en la problemática idiomática que pregunta por el *idioma* de los argentinos, es uno de esos movimientos. El otro, el que atañe a la sociedad y a la cultura de la Buenos Aires periférica de las primeras décadas del siglo pasado, es el que se diluye entre el ensayismo y la poesía borgeana de juventud y que, enfáticamente, piensa y declama los arrabales de Buenos Aires.

Y en ambos extremos parece estar inscrita la figura de su admirado y estimado *maestro*, el novelista, crítico, traductor y figura determinante en el nacimiento del ultraísmo, Rafael Cansinos Assens. Aquel sevillano que, según Vaccaro (1996: 157), además de ser el corazón y el alma del ultraísmo es, junto a su padre y a Macedonio Fernández, el hombre que más cautiva a Borges en ese tiempo.

El propio Borges (1999a: 55), en su autobiografía, recuerda la importancia de Cansinos y cómo ambos se conocieron:

Nos trasladamos a Madrid, y allí el gran acontecimiento fue mi amistad con Rafael Cansinos Assens. Todavía me gusta considerarme su discípulo. Había venido de Sevilla, donde estudió para sacerdote hasta que al descubrir que su apellido figuraba en los archivos de la Inquisición decidió que era judío. Eso lo llevó a estudiar hebreo, e incluso se hizo circuncidar. Lo conocí a través de unos amigos andaluces.

Y ese encanto borgeano, que nace en las tertulias del *Café Colonial* de Madrid, allá por marzo de 1920, no se concreta, en apariencia, por la mediación de amigos andaluces como el escritor argentino lo refiere. En este sentido, García (1999: 1) apunta que, al parecer, el encuentro se da a través de una carta de recomendación del director de la revista *Grecia*, Vando-Villar, con la cual el argentino se presenta ante quien será su apreciado maestro en los años posteriores. Aprecio que, además de reflejarse en sus textos de juventud y en sus cartas enviadas a Cansinos en estos años, perdura en diversos escritos borgeanos de las décadas siguientes.

Así, de las cartas que Borges envía a Cansinos, se señalan tres que, en sus encabezados, dejan trasparecer esa admiración del argentino que ve en el sevillano, además de un camarada de las letras, una especie de guía y de regente. Así, en carta de 1921, Borges escribe: “Admirado amigo y maestro: Sincrónicamente con esta carta le envío

varios ejemplares de la revista mural *Prisma*, que hemos creado unos compañeros ultraizantes y yo”. (Borges, García: 1999, p.3); en carta de 1922: “Maestro: [...] Ya que el ultraísmo floreció inicialmente a la vera de su clara doctrina y límpidas enseñanzas, le ruego no deje de enviarme originales suyos y de Juan Las, para los números venideros” (Borges, García, 1999: 3); y en carta de 1925: “Admirado Amigo y Maestro: De mi tardanza en contestarle tiene la culpa mi haraganería de criollo en complicidad con alguna tarea literaria (o intentarlo serlo) y con el verano cruelísimo que está detrás de la persiana” (Borges, García, 1999: 7).

Y no sólo en las cartas al sevillano se nota la admiración del argentino. En 1926, Borges le escribe a su amigo Sureda y le refiere que: “En España ¿quién no es discípulo de Ortega o de Ramón o de Unamuno o de Cansinos [...]? Aquí, (a lo menos en Buenos Aires) la *guardia vieja* [...] es una vergüenza. Son tan endeble que sólo alcanzan discípulos vergonzantes” (Borges, 1999b: 238).

Y como en sus cartas, en otros escritos¹ de juventud. Borges realiza un verdadero tributo a su maestro español. Así, en su ensayo “Ultraísmo”, de 1921, Borges (2007a: 156) recuerda que Cansinos fue quien apadrinó esta voluntad ardentísima de realizar obras noveles e impares, refiriéndose al movimiento vanguardista español. Ya en 1924, un año después del reencuentro con Cansinos en Madrid,² se publican, en la revista *Inicial*, “La traducción de un incidente”, donde Borges (1994: 18) refiere que militó en las tertulias sabáticas de Cansinos en el *Café Colonial*; y en la revista *Martín Fierro*, texto posteriormente recogido en *Inquisiciones* (1925), “Definición de Cansinos Assens”, donde se promete la más intensa y asombrosa de las emociones estéticas a los lectores de Cansinos (Borges, 1994: 55).

En 1926, en “Acotaciones”, en *El tamaño de mi esperanza*, nuevamente la admiración por Cansinos se hace presente en un texto de Borges (1993: 91): “Yo debo confesar que [...], a mi juicio, Rafael Cansinos Assens metaforiza más y mejor que cualquiera de sus contemporáneos. Cansinos piensa por metáforas y sus figuras, por asombrosas que sean, jamás son un alarde puesto sobre el discurso, sino una entraña sustancial”.

En 1927, otra muestra de devoción por el sevillano se observa en “R. Cansinos Assens”, en la revista *Síntesis* cuando Borges (2007a: 367) refiere que: “Dulce y decorosa aventura [es] la de visitar los libros de Rafael Cansinos Assens, la de hacerse merecedor de su intimidad”.

¹ El escritor sevillano también se hace presente en la poesía borgeana de esos años. Así en en la revista *Proa*, en 1921, se publica el poema “A Rafael Cansinos Assens”, luego recogido en *Luna de enfrente* (1924): “Es duro realizar que no tendremos ni en común las estrellas. / Cuando la tarde sea quietud en mi patio, de tus cuartillas surgirá la mañana / Será la sombra de mi verano tu invierno y tu luz será gloria de mi sombra” (Borges, 2007a: 240).

² En 1963, ocurrirá un nuevo encuentro que será recordado por Borges, en entrevista con María E. Vázquez, al ser preguntado por sus más gratos recuerdos de los recientes viajes por algunos países europeos: “De España, mi diálogo con mi maestro, el gran escritor judeo-andaluz Rafael Cansinos Assens, a quien vi después de 40 años” (Vázquez, 2007: 67).

En décadas posteriores, el maestro sevillano que “siempre logra la belleza y nunca parece buscarla” (Borges, 2007b: 54) aparecerá en el diario *La Nación*, en el ensayo “*Cansinos y las mil y una noches*”, de 1960, y en “Homenaje a Rafael Cansinos Asséns”, texto de la revista *Davar*, aparecido en 1964, en virtud del reciente fallecimiento de Cansinos en Madrid.³ En este homenaje, Borges (2007b: 96) reconoce que sigue siendo su discípulo y que la curiosidad por otras lenguas y el deseo de vivir en otro lugar y en otras épocas se los debe a Rafael Cansinos Asséns.

Pero esta admiración borgeana que atraviesa las décadas en su escritura, no sólo parece aplicarse al reconocimiento textual de las cualidades literarias de Cansinos. Algunas particularidades de los pensamientos y los escritos del Sevillano parecen reposar en las preocupaciones lingüísticas y en la inclinación hacia las orillas del escritor argentino.

Sobre este particular, Borges refiere algunos de los temas que su *gran maestro oral* proponía en las tertulias del Colonial para abrir discusiones que durarían toda la noche. Temáticas que están unidas íntimamente con las preocupaciones que sobre los alcances del lenguaje, Borges exhibe en sus ensayos de juventud. Así, en su autobiografía, Borges (1999a: 56) señala que:

Todos los sábados iba al Café Colonial, donde nos reuníamos a media noche, y la conversación duraba hasta el alba. A veces éramos veinte o treinta. Los integrantes del grupo despreciaban el color local [...] y les interesaba ser más europeos que españoles. Cansinos proponía un tema: La Metáfora, El Verso Libre, La Formas tradicionales de la Poesía, La Poesía Narrativa, El Adjetivo, El verbo.

Nótese que a estas discusiones sobre temáticas vinculadas a la nueva estética vanguardista que intenta rever los parámetros del lenguaje de la discutida poesía moderna,⁴ se suma la importancia de Cansinos como eje conductor de la tertulia y el hecho de que, en tales reuniones, los aspectos universales subyacen o se sobreponen a los regionales. Por tal motivo, y como bien afirma Mora (2002: 41-42), “no resulta aventurado pensar que no es casual el hecho de que el ensayismo y la prosa borgeana de 1920 y 1930 contenga este tipo de preocupaciones”.

³ También en 1964, en “Rafael Cansinos Assens”, se observan versos dedicados a la memoria del sevillano: “La oyó Cansinos como oyó el profeta / En la secreta cumbre la secreta / Voz del Señor desde la zarza ardiente. / Acompáñeme siempre su memoria; / Las otras cosas las dirá la gloria”. (Borges, 2002b: p. 293)

⁴ Borges (1999: p. 67) refiere sobre esta singular poesía esencial buscada por los ultraístas que se caracterizaba por la importancia de la metáfora y la eliminación de adjetivos decorativos para alcanzar “poemas más allá del aquí y del ahora, libres del color local y de las circunstancias contemporáneas”.

Así, discusiones sobre puntos vinculados a la reflexión sobre el lenguaje se observan en varios ensayos borgeanos de la década del 20 del siglo pasado. En este sentido se citan “Manifiesto del Ultra” (1921), en Revista *Baleares*, que apunta el ansia de renovación vanguardista de los medios de expresión (Borges, 2007a: 107); “Anatomía de mi ‘Ultra’” (1921), en *Ultra*, donde se postula la importancia de la metáfora en la poesía; “Crítica del paisaje” (1921), en *Cosmópolis*, donde a la preocupación con el lenguaje se le suma la temática del arrabal; “Ultraísmo” (1921), en *El Diario Español*, que señala la importancia de la metáfora en el poema ultraico (Borges, 2007a: 135); “La metáfora” (1921), en *Cosmópolis*, en el cual se indica “el carácter provisional y tanteador que asume nuestro lenguaje frente a la realidad” (Borges, 2007a: 140-147); y “Ultraísmo” (1921), en *Nosotros*, donde se explayan las ideas vanguardistas sobre la renovación del lenguaje poético. Estos son sólo algunos ejemplos de la preocupación borgeana con la reflexión sobre el lenguaje, temática enfatizada en sus tres libros de ensayos de juventud, *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos* y que alcanzará su mayor auge en escritos de madurez como “El idioma analítico de John Wilkins”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “Funes, el memorioso”.

Y así como la preocupación con el lenguaje puede considerarse una herencia de aquellas discusiones que Cansinos proponía en las tertulias del Colonial, otro de los grandes temas del joven Borges puede también estimarse fruto de tal experiencia: el arrabal.

La temática del arrabal en Borges puede explicarse utilizando varias lecturas. Algunas de ellas pueden vincularse a un brote de nacionalismo resquicio de los centenarios donde la valentía y el honor primaban ante otras posibles características del ciudadano argentino; a la necesidad de diferenciarse y fortalecer su imagen de escritor frente a los que escribían y declamaban positiva o negativamente sobre la gran metrópolis; a una irónica respuesta al gaucho lugoniano como prototipo y pasado común de argentino; a la implementación de un proyecto literario que, de cierta forma, se sume a las críticas de la moderna Buenos Aires babélica y a la creciente inmigración; o a su natural inclinación a escribir sobre aquellos personajes que, en su infancia, se emparentaban con personajes como Evaristo Carriego o Nicolás Paredes.

A todas esas posibles causas se agrega la singular influencia de Cansinos Assens en el joven Borges, durante su paso por España. Y es quizás “El arrabal en la literatura” (1924) de Cansinos uno de los textos que puede fortalecer tal idea. El arrabal de la Buenos Aires mitológica borgeana y el arrabal cansiniano se aproximan en algunos pocos elementos y se alejan en muchos otros, conversan y se desentienden sobre diversos puntos, se reconocen y se ignoran en variadas particularidades, pero en lo que coinciden plenamente es en ese carácter estético que nace de su rebeldía y su insurrección ante los férreos trazos de la gran ciudad. Y tal vez las noches del Colonial sean el punto de partida del pensamiento sobre

esos espacios desobedientes e indisciplinados que se sumarían a, como nos refiere Borges (2004: 101) en su “Prólogo” a *Evaristo Carriego* (1930), una añoranza de un pasado no tan remoto de los barrios de Palermo:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas.

No parece que sólo una singular melancolía del escritor argentino, nacida al llegar a Buenos Aires en 1921, pueda ser el origen o la causa de la creación de su arrabal. En este aspecto, se coincide con Mora (2002: 43), cuando apunta que no sólo la nostalgia por el barrio de infancia, casi desaparecido por los cambios de la modernidad, funciona como disparador o motivo que permite la reinención de Buenos Aires, de esa ciudad en la cual pampa y arrabal son temas poéticos privilegiados en los años en que Borges vuelve a la Argentina. Y por ello, además de esa inclinación borgeana por los espacios que no son ni campo, ni ciudad, las orillas, existen otros motivos que aproximan al argentino a su maestro sevillano. Así, entre estos motivos, Mora (2002: 42) observa la fuerza de la subjetividad de ambos escritores para disolver los espacios que absorben la vida urbana; la imprecisión y la ambigüedad de tales superficies; la universalidad que sus márgenes con la ciudad cargan en sus descripciones literarias y filosóficas; y, sobre todo, la dimensión “estética y metafísica” que como espacio más literario que real y como extensión heterogénea y pintoresca, Borges y Cansinos contraponen a la gran ciudad.

Otra interesante observación sobre la improbabilidad de que sólo una añoranza de un pasado cercano sea el disparador que lleva a Borges a escribir sobre los arrabales, es el que postula Ferro (1998: 36) cuando alerta sobre la construcción de esa nueva Buenos Aires que no es producto de la memoria de una ciudad vivida por Borges, sino que es el resultado de la creación idealizada de dicho espacio: “No hay en esta escritura borgeana una repetición de la búsqueda de una ciudad pretérita, de una ciudad anterior, que se ha trasmutado a la mirada del escritor”. Por ello, el programa borgeano que funda una Buenos Aires mitológica descansa en su imaginación y no en un rescate de sus memorias. Lo que la memoria borgeana parece recuperar son los recuerdos de su infancia sobre las historias que escuchaba en casa de sus padres y no sólo vivencias propias vinculadas al arrabal.⁵ En este

⁵ Sobre esta idea que postula que no es una ciudad vivida la que Borges mitologiza, Ferro recuerda un párrafo de “Historia de la eternidad”, texto borgeano que parece aceptar la distancia del escritor argentino con los trazos que caracterizan su arrabal: “Con todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho. No quiero significar así el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediaciones: confín que he poseído entero en

sentido, Ferro (1998: 36-37) apunta que Borges no busca la recuperación de una Buenos Aires “pretéritamente vivida, añorada y ya perdida; la marca autobiográfica es un artificio en su escritura, la fundación poética de Buenos Aires es una invención idealizada, situada más o menos a fines del siglo XIX, que no se corresponde con su experiencia personal”.

Estas postulaciones de críticos como Ferro (1998) que dudan de esa recuperación del barrio arrabalero como un acto de memoria que Borges propone o como las de Mora (2002) que ve en la experiencia europea el inicio de un proceso que culminará con la mitologización borgeana de las orillas, fortalecen la idea de que Cansinos y Borges comparten mucho más que una relación basada en la mutua admiración.

Y quizás sea “La Pampa y el suburbio son dioses”, texto que inicialmente se publica en la revista *Proa*, en enero de 1926 y que después se recoge en *El tamaño de mi esperanza* (1926), el escrito que exhibe más concretamente esta estrecha relación entre maestro y discípulo en la temática de márgenes y arrabales. En el ensayo aludido, se observa cómo las orillas, según Borges, comienzan a introducirse entre los símbolos argentinos para obtener un lugar de privilegio junto al ya aceptado ámbito de la pampa. Así gauchos y compadritos, en un futuro que concretizará las esperanzas borgeanas, serán emblemas argentinos que compartirán, en pie de igualdad, los espacios que configurarán la identidad de la nación. Más allá de las posibles intenciones borgeanas que rodean su estrategia literaria de mitologización de los márgenes de su ciudad, lo que se rescata de este escrito es la referencia al arrabal cansiniano, el que se acepta como una parte de la verdad. La otra parte está, para Borges (1993: 23), en las peculiaridades de las propias orillas, aspectos que complementan la idea de arrabal que refiere el escritor sevillano:

Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va añadiéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer. Rafael Cansinos Assens [...] dice que el arrabal representa líricamente una efusión indeterminada y lo ve extraño y batallador. Esa es una cara de la verdad. En esta mi Buenos Aires, lo babélico, lo pintoresco, lo desgajado de las cuatro puntas del mundo, es decoro del Centro.

El arrabal borgeano es descripto con mayor amplitud que el de Cansinos. Las orillas del sevillano son, básicamente, un ámbito indeterminado de libertad y rebeldía. Las del argentino son calmas o apacibles en los integrantes del barrio y también agresivas y hostiles en el actuar de los cuchillos de los compadres. Basta pensar en *Evaristo Carriego*⁶ (1930)

palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo” (Borges apud Ferro, 1998: 37).

⁶ Según Mora (2002: p. 42), reseñar escritores secundarios, como en el caso de *Evaristo Carriego* de Borges, era común en el sevillano, siendo este otros de los puntos que aproximan a ambos escritores.

para imaginar tanto un duelo de guapos por cuestiones de honor como el pacifismo de los vecinos que entre mate y atardeceres acomodaban sus sillas en las calles de casas humildes que se contraponían a la gran ciudad.

Pero en esa media verdad que los une y quizás también en los elementos del arrabal que parecen no compartir, tanto Cansinos como Borges, quizás se prolongue alguna conversación sobre márgenes y orillas de aquellas noches de tertulia vanguardista del 1920. En este mismo sentido, observa Mora (2002: 42) que esa coincidencia temática entre los escritores no es debilitada por el hecho de que el texto “El arrabal en la literatura” de Cansinos sea posterior a algunas publicaciones borgeanas que versan sobre el arrabal, pues la tertulia de Cansinos puede funcionar como el espacio compartido por los escritores que albergó conversaciones sobre el arrabal en aquellos años:

En cuanto al tema literario del arrabal, aunque Cansinos no publicó su ensayo ‘El arrabal en la literatura’ –incluido en *Los temas literarios y su interpretación*–, hasta 1924, es decir, con posterioridad a la publicación de *Fervor* de Buenos Aires, los contertulios del Café Colonial debían estar ya familiarizados con las ideas allí expuestas.

Quizás lo pintoresco del arrabal se diseminó entre los contertulios del Colonial y llegó hasta América de la mano de Borges o tal vez el germen de esta temática ya existía entre las preocupaciones del escritor argentino y las tertulias españolas las enfatizaron. De una forma u otra, es Cansinos, el admirado maestro sevillano, quien descansa entre las entrelineas del arrabal de su discípulo.

Borges, en “Arrabal”, de 1921, publicado en *Cosmópolis*, comienza a exhibir los cimientos de la Buenos Aires que posteriormente constituirá su ciudad mítica y algunas diferencias con el arrabal que Cansinos propondrá algunos años después. Así, en el poema “Arrabal” se lee que:

El arrabal es el reflejo
de la fatiga del viandante.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y caí entre las casas
miedosas y humilladas
juiciosas como ovejas en manadas
encarceladas en manzanas
diferentes e iguales

como si fuesen todas ellas
recuerdos superpuestos barajados
de una sola manzana.

El caserío pobre, la mansedumbre de los barrios, lo impersonal de la cartografía arrabalera son datos que se prolongaron en la escritura borgeana de esos años. Basta citar como ejemplos, a “Buenos Aires”, texto de 1921, en *Cosmópolis*, donde se lee que las casas de Buenos Aires se comparan a pájaros mansos con las alas cortadas (Borges, 2007^a: 128) o a “A quien leyere”, de 1923, texto excluido de *Fervor de Buenos Aires* en el que la ciudad se compone de barrios amigables y de calles y retiros que provocan la devoción del poeta (Borges, 2007a: 197).

Y estas imágenes de las orillas que son la otra mitad de la verdad cansiniana también se podrán leer en “A la calle Serrano” (1925): “Antes / Había un corazón en cada casa: / El corazón del patio. / Me acuerdo de una luna grande desde la acera. / (No sé si era Carriego el que le daba cuerda.)”(Borges, 2007a: 272); en “Patrias”: “Quiero la casa baja. / La casa que en seguida llega al cielo, / la casa que no aguante otros altos que el aire. / Quiero la casa grande, / La orillada de un patio” (Borges, 2007a: 273); y en “En Villa Alvear”: “Mis pasos haraganes comprenden bien la calle. / Yo fui de este suburbio criollero del oeste: / sé que en los corazones hay la ternura grave / De los tangos antiguos y las tapias celestes” (Borges, 2007a: 280).

Algunos años después, en “Palermo de Buenos Aires”, en *Evaristo Carriego*, todavía resuenan estas imágenes de la quietud y del sosiego del barrio conversador borgeano: “Cuando las noches impacientes de octubre sacaban sillas y personas a la vereda y las casas ahondadas se dejaban ver hasta el fondo y había luz amarilla en los patios, la calle era confidencial y liviana y las casas huecas eran como linternas en fila” (Borges, 2004: 108). Y es justamente en este texto, donde las particularidades del arrabal borgeano se extienden y se aproximan a la *media verdá* cansiniana con otra clara referencia al sevillano. En “Palermo de Buenos Aires” el arrabal ya no es sólo un manojo de pacíficas tardes, lunas, parecitas, casas bajas y conversadores vecinos y ya lo había dejado de ser en algunos ensayos borgeanos de sus tres primeros libros, aquellos que sus obras completas ignoraron. En Palermo, la agresividad de los compadres y la literaturización de las orillas se completa con la imagen cansiniana que hace del mar y el arrabal una figura emparentada.

Cansinos (1999: 30) recuerda que el arrabal en la literatura influye de la misma manera que lo hace el mar, como una expansión que no es pasible de determinación y refiere que en sus imprecisos espacios descansa su propia libertad:

En él [en el arrabal], en sus vagos campos sin urbanizar, se sumen y se desfiguran, se hacen imprecisos e incoherentes todos los lineamientos arquitectónicos y mentales de la ciudad. Las ideologías urbanas, las artes y conceptos urbanos, terminan y se enmarañan en la arbitraria libertad del arrabal. [...] Toda ciudad tiene sus arrabales, habitados por gentes pintorescas, a un tiempo maliciosas y cándidas, en cuya existencia, algo irregular, hay un tanto del libre vivir de los litorales y donde los modos de vida urbana toman inesperadamente un sentido arbitrario y autónomo. El arrabal es, como el mar, un elemento disolvente.

En “El arrabal en la literatura” de Cansinos se observan la influencia en la literatura que el mar y el arrabal proporcionan, las gentes pintorescas maliciosas y cándidas de los márgenes y la vida urbana que se disuelve en un juego aproximativo a la imagen de las orillas del mar, todos elementos que Borges, de manera similar, alude en “Palermo de Buenos Aires”. El arrabal, en este texto, influye en la literatura, no utilizando la figura del mar, sino otro espacio difuso, el arroyo Maldonado, para dar nacimiento a composiciones musicales y dramáticas populares:

Del Maldonado no quedará sino nuestro recuerdo, alto y solo, y el mejor sainete argentino y los dos tangos que se llaman así -uno primitivo, actualidad que no se preocupa, mero plano del baile, ocasión de jugarse entero en los cortes; otro, un dolorido tango-canción, al estilo boquense- y algún clisé apocado que no facilitará lo esencial, la impresión de espacio, y una equivocada otra vida en la imaginación de quienes no lo vivieron. (Borges, 2004: 109).

Y así como las cándidas personas que Cansinos fugazmente enuncia en su “El arrabal en la literatura” están en los cálidos vecinos borgeanos que en las noche impacientes de octubre acomodaban sus sillas en las veredas, los personajes maliciosos del sevillano, están en los compadres, malevos y algunos rencorosos gringos del argentino: “Hacia el Maldonado raleaba el malevaje nativo y lo sustituía el calabrés, gente con quien nadie quería meterse, por la peligrosa buena memoria de su rencor, por sus puñaladas traicioneras a largo plazo” (Borges, 2004: 109).

Esas dos caras contradictorias del arrabal, o quizás complementarias, son las que permiten a Borges crear sus márgenes con vecinos pacíficos y con valientes compadres. En este mismo sentido, se observa en el escritor sevillano la idea de que esos extremos discrepantes son los que alimentan las letras y los que quiebran los modelos rígidos de la gran ciudad. Así, Cansinos (1999: 34) recuerda que “el alma contradictoria del arrabal se

refleja en la literatura y logra la interpretación estética de sus diversos matices, definiéndose a sí misma y obrando siempre como una inspiración varia y libre, que rompe los inflexibles cuadros urbanos”.

Todos estos aspectos son los que permiten sugerir que textos como “Palermo de Buenos Aires” trazan un fuerte lazo con “El arrabal en la literatura” aproximando las visiones que los espacios periféricos tienen para Borges y Cansinos. Y si algunas figuras, como la del mar en Cansinos y la bondad de los vecinos en Borges, parecen no aproximar a los escritores, debe referirse que en fragmentos de los textos sobre arrabales de ambos, existen puntos de contacto que debilitan una aparente distancia. Como ejemplo de esta aproximación se refiere un fragmento de “Palermo de Buenos Aires” en que los márgenes borgeanos son espacios indeterminados que no pertenecen al campo ni a la ciudad, son el elemento disolvente de estos extremos así como lo propone también el sevillano. En este sentido, Borges (2004: 109) afirma que: “El término *las orillas* cuadra con sobrenatural precisión a esas puntas ralas, en que la tierra asume lo indeterminado del mar”.

El mar, los vecinos que pueblan las tardecitas de mates en la vereda, el honor y la honra en los duelos de cuchillos, el gringo, el tango, el truco, los patios y el almacén rosado de una esquina, todo es parte de la heterogeneidad borgeana que conforma su arrabal. Esa misma diversidad que en Cansinos posibilita la creación literaria que este espacio inspira y permite esa libertad que, quizás, en esa *mitad de la verdad* de casas presas en los diagramas cartográficos de algún poema borgeano está ausente.

Y hasta la universalidad que el criollismo borgeano propone se entiende a través de Cansinos y su “El arrabal en la literatura”. Para el escritor español, el *Satiricón*, *Las Mil y una noches* o *Los miserables*, por ejemplo, se emparentan con el arrabal, centro creador de la vivacidad y de la autonomía⁷ de ciertas literaturas:

En todo tiempo, la literatura se ha hecho más viva y libre por su contacto con el arrabal, y allí ha encontrado sus más vigorosos temas. Se ha llenado de salud, de alegría y de ímpetu, y ha roto sus vestes urbanas. El arrabal tiene un alma pagana y heterodoxa que rechaza toda conveniencia. Es un lugar de burlas o de broncas disputas. (Cansinos Assens, 1999: 32)

Y esa libertad que Cansinos propone, esa independencia de la gran ciudad, es la que también permite en Borges, la pluralidad de personajes y la abundancia de elementos que

⁷ Más allá de lo que este lugar marginal pueda infundir o transmitir a literaturas que se sitúan en otros espacios, Cansinos (1999: 31) señala que la propia literatura del arrabal, la que en este y por este lugar nace y vive, se distingue por ser popular, hablada y precaria, pero, dentro de estas peculiaridades, también se encuentra un singular trazo que es característico del arrabal, la inspiración libertaria.

componen sus orillas. El pacifismo del barrio y la violencia del compadraje, las ansias de libertad, los retos del honor, los sufrimientos del humilde vecino, las tristezas y dolores que en el arrabal toman un carácter filosófico o existencial, todos son elementos que conforman un espacio universal borgeano similar al que Cansinos postula en “El arrabal en la literatura”. Así como el *Satiricón*, *Las Mil y una noches* o *Los miserables* convierten al arrabal cansiniano es un espacio dotado de universalidad, los compadres y guapos borgeanos de las orillas de Buenos Aires también adquieren ese carácter al ser parte de un programa literario que aproxima las literaturas occidentales y las deposita en su criollismo universal. Este singular criollismo que, en las letras de Borges, extrapola los límites de lo autóctono y puede ser entendido de la siguiente forma:

[...] como a tentativa de aproximação de uma literatura regional, diferente da gauchesca, com as literaturas ocidentais, baseado numa relação intertextual entre a produção escrita de autores argentinos com autores europeus; [...] como tratamento textual especial, na sua [de Borges] escrita regional, de questões de índole comum a todos os homens que tornam suas temáticas literárias locais/universais; [...] como a criação de um estilo novo de escrita que tenta, a partir do local, diferenciar-se do gauchismo e tornar-se universal partindo de um espaço especial, que se desloca e descansa nas margens da Buenos Aires pré-moderna (Vaccaro, 2009: 78).

Este abordaje borgeano que universaliza los aspectos comunes a todos los hombres de un determinado espacio se puede observar en sus compadres, figuras típicas de las orillas porteñas, pero que llevan en sus espaldas la pesada carga de la defensa del honor, de la inminencia de la muerte en cada enfrentamiento, de la tristeza y el sufrimiento de una vida austera al margen de la gran ciudad. El compadre borgeano, si se compara con otros personajes del arrabal, puede considerarse como un sobreviviente, un personaje para el cual las muchachas, el truco, el mate, la milonga y la caña en el almacén son distracciones en una vida taciturna y arriesgada muy diversa a la llevada en la moderna urbanidad.

En “Carriego y el sentido del arrabal”, en *La Prensa*, de 1926, por ejemplo, Borges nos exhibe los contrastes de sus arrabales y sus particulares personajes en la descripción de un Palermo que ya ha pasado:

Casi no había casas de alto y detrás de los zaguanes enladrillados y de las balaustraditas parejas, los patios abundaban en cielo; en parras y en muchachas. Había baldíos que hospedaban al cielo y en los atardeceres parecía más sola la luna y una luz con olor a caña fuerte salía de las trastiendas. El

barrio era peleador en ese anteayer [...]. Había compadritos entonces. (Borges, 1993: 27)

Este arrabal borgeano que crece hasta conformar con una especie de mitología o estética de las orillas, y que empieza a diluirse en *Evaristo Carriego*, tiene estrechas relaciones con el espacio libertario y caprichoso y con los personajes rebeldes e indeterminados que Cansinos señala en “El arrabal en la literatura”. Textos como “Palermo de Buenos Aires” o “El idioma de los argentinos”, conferencia de 1927 que al año siguiente integrará el libro del mismo nombre, son buenos ejemplos de esa intimidad establecida entre maestro y discípulo cuando se abordan los espacios indefinibles que existen entre la planicie y la gran ciudad.

En “El idioma de los argentinos”, a la boca ordinaria, el cigarro, el silbido, el caminar balanceando y a la mirada provocativa del guapo, se le suma una descripción muy detallada de lo que significa el arrabal cuando se lo piensa más allá de sus contornos geográficos:

Arrabal es todo conventillo del centro. [...] y los compadritos amargos en un portón y ese desvalido almacén y la blanqueada hilera de casas bajas, en calmosa esperanza, ignoro si de la revolución social o de un organito. Arrabal son esos huecos barrios vacíos en que suele desordenarse Buenos Aires [...]. Arrabal es el rencor obrero [...] y la casita que no se anima a la calle y que detrás de un portón de madera oscura nos resplandece, orillada de un corredor y un patio con plantas. [...] Arrabal es demasiado contraste para que su voz no cambie nunca (Borges, 2002a: 145 - 146)

Ese contraste borgeano que define al arrabal como un espacio heterogéneo compuesto por conventillos, casitas, patios, muchachas, compadres, gauchos, gringos, cañas, rencores y provocaciones, refleja la misma oposición que da forma al *alma contradictoria* del arrabal cansiniano. El alma paradójica que en Borges se define por la actitud acogedora y pacífica del barrio y sus personajes y a la vez agresiva en su atmosfera densa, cargada de violencia y predispuesta al duelo de cuchillos también está en “El arrabal en la literatura”. Así, la salud, la alegría y el ímpetu del arrabal cansiniano conviven con el desagrado, la insatisfacción y el disgusto de su *plebe*:

En un principio, lo pueblan [al arrabal] los descontentos de la ciudad, los espíritus precarios que no pueden soportar el grave decoro cívico, todas esas indeterminadas criaturas [...] que se escalonan triste o airadamente sobre las peñas de los aventinos. Luego va creciendo, se urbaniza; pero siempre conserva

algo de la fisonomía de las zonas fronterizas, de las extensiones polémicas, de las lenguas de tierra que se hunden en el mar (Cansinos Assens, 1999: 31).

Los personajes arrabaleros de Cansinos y sus lenguas y las figuras orilleras de Borges y su idioma dialogan, al parecer, desde aquellos viejos tiempos de vanguardia española y se proyectan en algunos textos que marcan los años veinte del siglo pasado. Y así como llegan los singulares arrabales que se crean y mitologizan por la pluma del argentino y de su maestro español en “El arrabal en la literatura”, tal vez, desde aquellos tiempos de tertulias también lleguen las preocupaciones que, de los andurriales rioplatenses en particular, y de la humanidad, en general, provoca la reflexión sobre el lenguaje.

Rafael Cansinos Assens no sólo parece ser el escritor amigo y maestro de Borges, el sevillano de la admirada oralidad, de la profunda subjetividad y de la enorme curiosidad por los lugares exóticos y las diversas lenguas. Cansinos, quizás, pautando las discusiones que abrían las veladas nocturnas en el *Colonial*, llegó a ser quien alimentó o fortaleció dos de las grandes columnas que sostienen la construcción literaria de Jorge Luis Borges, la preocupación por el lenguaje y la inclinación por los barrios orilleras de su estimada Buenos Aires.

A Carmen de Mora Varcárcel y a Carlos García,
con gran admiración y sincero agradecimiento.

S.G.V

Bibliografía

Borges, Jorge Luis (1999a). *Autobiografía. 1899 – 1970*. Buenos Aires: Ateneo.

----- (1999b). *Cartas del fervor*. Prólogo: Joaquín Marco. Ordenamiento, datación y notas: García, García. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

----- (2002a). *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (1993). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Seix Barral.

----- (1994). *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (2004). *Obras completas I* Buenos Aires: Emecé.

----- (2002b). *Obras completas II*. Buenos Aires, Emecé.

----- (2007a). *Textos recobrados I (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé.

----- (2007b). *Textos recobrados III (1956-1986)*. Buenos Aires: Emecé.

Cansinos Assens, Rafael (1999). "El arrabal en la literatura". *Variaciones Borges*, número 8, 1999: p. 30-35. Disponible en:

<http://www.scribd.com/doc/36265762/ens-Rafael-El-Arrabal-en-La-Literatura>.

Ferro, Roberto (1998). *El lector apócrifo*. Buenos Aires: La flor.

García, Carlos (1999). Correspondencia Jorge Luis Borges/Rafael Cansinos Assens, 1921-1930. Hamburg. (Trabajo inédito)

Mora Valcárcel, Carmen de (2002). "El criollismo vanguardista de Borges y la estética del arrabal". Domínguez, Eloy N. y Rosa G. Gutiérrez (Organizadores). *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas*, Huelva, Universidad de Huelva: p. 39-51.

Sarlo, Beatriz (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Vaccaro, Alejandro (1996). *Georgie (1899-1930). Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Proa.

Vaccaro, Santo Gabriel (2009). *Arrabalde e universo: percursos da noção de linguagem em Jorge Luis Borges*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina.

Vázquez, María Esther (2007). *Borges. Sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Victoria Ocampo.

Datos del autor

Santo Gabriel Vaccaro es graduado en Procuración y Derecho por la Universidad Nacional de La Plata - UNLP, Licenciado y Bacharel en Letras y Mestre en Literatura por la Universidade Federal de Santa Catarina -UFSC. Actualmente es alumno del doctorado en Literatura de la UFSC y profesor en la UFFS. Es miembro del Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudios Literarios Latino-Americanos de la UFSC y del grupo de estudios Tránsitos Literarios de la UFFS.

Comunicaciones

Miguel Hernández y Raúl González Tuñón: crónica de una amistad poética y militante, “en medio de la tempestad”

Gloria Siracusa
Universidad Nacional del Comahue-Argentina

Resumen

El año del centenario del nacimiento del poeta español Miguel Hernández (Orihuela, 1910- Alicante, 1942) fue un momento apropiado para recordar la amistad que lo unió al poeta argentino Raúl González Tuñón (Buenos Aires 1905-1974), vínculo no muy conocido por los lectores argentinos. Los Diálogos Transatlánticos que propone el II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas es una buena oportunidad para hablar de esta amistad poético-militante, releer, estudiar y comparar poemas de ambos autores y reflexionar sobre el papel del poeta en medio de tempestad como fueron los años de la II República y la Guerra Civil Española, contexto en el que se fraguó la camaradería entre estos dos poetas y que se frustró con la dramática muerte de Miguel Hernández en las cárceles franquistas. La poesía de Miguel Hernández es ampliamente conocida, en las últimas décadas, tanto por su calidad estética como por la difusión que de ella ha hecho la canción popular, sobre todo en la voz de los juglares contemporáneos Paco Ibáñez y Joan Manuel Serrat, consolidándose este conocimiento en los homenajes al Centenario de su nacimiento en todos los países de habla hispana. No ha sucedido lo mismo con la obra de González Tuñón, por eso, ésta es una excelente ocasión para recomendar la lectura de su poesía y hacerla conocer a los jóvenes, porque se trata de un escritor poco leído, poco reeditado, poco estudiado en los foros académicos y poco tenido en cuenta en los programas de estudio, tanto de la escuela media como en los de formación de profesores, muchos “poco” para un gran poeta y lúcido intelectual, que se merece un mayor reconocimiento dentro de la literatura de habla hispanica.

Palabras clave: Raúl González Tuñón - Miguel Hernández - Modernismo - poesía

*Raúl, si el cielo azul se constelara
sobre sus cinco cielos de rales...*
(“A Raúl González Tuñón” en *Poemas Sueltos III*)

En la vida del poeta Miguel Hernández, la amistad es un valor inherente a su personalidad expansiva, gregaria y necesitada de afecto. La espontánea alegría que irradiaba el joven montaraz atraía a compañeros, con los que se brindaba con generosidad, sin reticencias, ni especulaciones. En cada momento de su vida los amigos lo rodean, desde los jóvenes poetas de la “hermandad del horno” en su Orihuela natal, cuando cimenta un vínculo indestructible con su *compañero del alma*, Ramón Sijé, a los contertulios y artistas de los años de bohemia madrileña. Luego, será el momento de la sólida hermandad con Pablo Neruda¹ y Vicente Aleixandre, más tarde con los entrañables adláteres de militancia y de lucha en el frente, durante los dramáticos años de la Guerra Civil, todos dan sobrado

¹ “El recuerdo de Miguel Hernández no puede escapárseme de las raíces del corazón” dirá Pablo Neruda en *Confieso que he vivido* (1974, 161).

testimonio de la importancia que para Miguel Hernández tenían la confraternidad, la camaradería, la amistad.

En esta ponencia quiero referirme a uno de esos amigos: Raúl González Tuñón, uno de los poetas, casi olvidado en España, y que si bien cuenta con cierto reconocimiento en Argentina, no brilla en la constelación académica de la poesía local. Nacido en Buenos Aires en 1905 y fallecido en la misma ciudad en 1974, González Tuñón pertenece al llamado “Grupo de Boedo”, integrado además por Nicolás Olivari, Roberto Mariani, Roberto Arlt, artistas que ocuparon el campo político-social de tendencia izquierdista, del *malhumor obrerista* y del *bellaquear*, según una irónica y conservadora valoración borgiana.

Tomando como base los escritos del propio Tuñón, el aporte realizado por Pedro Orgambide² que se ha ocupado de la amistad entre ambos poetas, como así también la memorable biografía escrita por Elvio Romero,³ quien se detiene en considerar ese vínculo fraterno, es interesante comprobar cómo el pensamiento y el hacer poético de González Tuñón fue penetrando en la poesía del español, casi, podríamos decir, como la guía de un maestro, en un tiempo de *vísperas terribles*, como las definió el propio Tuñón.

Miguel Hernández y Raúl González Tuñón se conocieron en 1935, en un agasajo al pintor de la Escuela de Vallecas,⁴ Hernando Viñes, en la Hostería Cervantes de Madrid.⁵ Eran los gloriosos años de la II República y Miguel Hernández estaba integrado al grupo de artistas que frecuentaban el subsuelo del Palacio de Correos, en el Paseo de La Castellana y Cibeles, donde funcionaba una cervecería y a la que concurría la flor y nata de los poetas del '27: Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Gerardo Diego, Luis Cernuda y a los que se agregaba cada tarde Pablo Neruda, León Felipe, Arturo Serrano

² Pedro Orgambide, “Los días de la rosa blindada”, *El hombre de la rosa blindada. Vida y poesía de Raúl González Tuñón*, Rosario, Ameghino, 1998, 115-150.

³ El poeta paraguayo Elvio Romero (1926-2004) en 1958, publica en la Editorial Losada de Buenos Aires la primera biografía de Miguel Hernández editada en la Argentina, *Miguel Hernández. Destino y Poesía*, excelente estudio que dedica a Pablo Neruda, Rafael Alberti y a Raúl González Tuñón, tres poetas definitivos en la poética hernandiana..

⁴ La Escuela de Vallecas, toma el nombre de una población al este de Madrid, es un movimiento plástico paralelo a la generación literaria de 1927, que se propone nacionalizar o españolizar el lenguaje cosmopolita de la vanguardia. Integrado por los artistas Benjamín Palencia, Alberto Sánchez Pérez, Moreno Villa, Juan Manuel Caneja, Ramón Gaya, Maruja Mallo (con quien Miguel Hernández tuvo una relación amorosa), desarrollaron una fecundísima actividad pictórica y escultórica entre 1925 y 1931. Prosperó en su arte una línea neo-casticista, en la que el paisaje castellano fue fuente de inspiración y materia de trabajo. En 1936, cuando estalla la Guerra Civil, muchos artistas plásticos parten a París en un apurado exilio, Palencia y Sánchez Pérez permanecen en España y se proponen “poner en pie el nuevo arte nacional” (que compitiera con el arte de París). Entre Sánchez Pérez, escultor toledano y Miguel Hernández se establece una corriente de empatía, tal vez porque ambos tenían origen humilde y campesino, que desembocará en una importante amistad (Alberto Sánchez Pérez, “Cuartillas leídas por Alberto Sánchez Pérez en un homenaje a Miguel Hernández” en *Palabras de un escritor*, Valencia, 1975).

⁵ En los archivos de la Fundación Cultural Miguel Hernández hay una fotografía que retrata al grupo que participó de este encuentro, la foto es de color sepia, y en la que se puede ver a González Tuñón de pie, detrás de García Lorca y a Miguel Hernández en el extremo derecho, también de pie, junto a Pablo Neruda. (fuente: *Canelobre*: 2010, 58)

Plaja. Grupo bullicioso e iconoclasta que incorporó al argentino, hijo de inmigrantes asturianos, nieto de un minero asturiano socialista. González Tuñón, recién llegado a Madrid, viene escapando de la censura y de la persecución del gobierno de Agustín Justo,⁶ debido a la publicación en 1933, en la revista *Contra*, fundada por el mismo Tuñón, del poema-manifiesto “Las brigadas de Choque”⁷ y en ese año de 1935, fue condenado por un juez de un Juzgado Federal de Buenos Aires, a dos años de prisión. Este ultraje a la libertad de expresión mereció el repudio internacional, especialmente de algunos intelectuales españoles, que firman una declaración de apoyo con el poeta porteño, que fue redactada por Federico García Lorca,⁸ esta férrea condena logra que la sentencia fuese anulada. Entre esos firmantes está Miguel Hernández, primer gesto solidario de quien consolidará en esos años de “*blindar la rosa*” una amistad decididamente militante con nuestro poeta.

Ya González Tuñón había escrito, en 1934, conmocionado por la represión a los mineros asturianos en huelga, unos poemas que integrará a *La Rosa Blindada*⁹ publicado a su regreso a Buenos Aires, en 1936, en cuyo Prólogo a la segunda edición vuelca los recuerdos de ese “inolvidable año ‘35”. A González Tuñón y a Hernández los uniré el mismo ideario político en defensa de la República y en rechazo del fascismo, ambos se integrarán al Partido Comunista,¹⁰ a cuya estrategia política responderán durante los años de la Guerra Civil y ambos sellarán un compromiso con una literatura de inspiración política, resolviendo el dilema arte-sociedad. A esta colección de poemas épico-heroicos, dedicados a la Revolución de Asturias corresponden entre otros: “El tren blindado a Mieres”, “La

⁶ El gobierno de Agustín P. Justo que se extendió entre 1933 y 1938, heredero del Golpe Militar del 6 de setiembre de 1930, de corte conservador y pro fascista, persiguió a todo opositor o crítico a su gobierno, acusándolo de “comunista”. Además del referido episodio del que fuera víctima Raúl González Tuñón, otro ominoso hecho fue su orden de expulsar del país, en 1934, al pintor mejicano David Alfaro Siqueiros, quien pintaba un mural a pedido de Natalio Botana, director del diario *Crítica* de Buenos Aires.

⁷ Cuando González Tuñón se aleja de la vanguardia *martinferrista* funda la revista *Contra* en 1933, donde publica el poema “Las brigadas de choque”, que era leído en voz alta por diputados conservadores en el Congreso Nacional como un atentado a las “buenas conciencias”.

⁸ González Tuñón le cuenta a Horacio Salas (“Conversaciones con...”, 1975): “Ya en Madrid habían protestado muy conocidas personalidades, por ejemplo: García Lorca, que fue quien redactó el documento, Luis Araquistain, Ricardo Baeza, León Felipe, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Victorio Macho, Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Miguel Prieto, Luis Quintanilla, Cipriano Rivas Cherif, Luis Lacasa, José Caballero, Manuel Altolaguirre, César Arconada, Concha Méndez, Serrano Plaja, Eduardo Ugarte. En París, un segundo documento redactado en francés por César Vallejo, fue firmado por Barbusse, Gide, Waldo Frank” (Horacio Salas: 1975).

⁹ Texto que como bien dice David Viñas en “Cinco entredichos con González Tuñón” (1996) conviene leer en el interjuego de los escritores de la España del ‘36, cuyos versos resuenan en las interlíneas de González Tuñón. *La Rosa Blindada* integraría con *España en el Corazón* de Neruda y *España, aparte de mí este cáliz* de César Vallejo un corpus intertextual con una preocupación en común: la Guerra Civil Española y una proclama contra el fascismo.

¹⁰ Con respecto a su militancia, dice Sylvia Saïtta (2005:16) “González Tuñón busca ser comprendido, pero a través de la confrontación: es comunista pero sin carnet de afiliación; es comunista pero no por eso pone su arte bajo las directivas del partido”. Otro tanto puede decirse sobre Miguel Hernández, si bien él sí se afilió al PCE, su actitud fue la misma que la del poeta argentino.

libertaria”,¹¹ ““El pequeño cementerio fusilado”, “La muerte acompañada”, “Cuidado que viene el tercio”, “La copla al servicio de la Revolución”. Este texto se lo dedica a Miguel Hernández al que insta a *no cantes ni cante jondo/ ni copla de romancero/ canta La Internacional/ que es canto de nuestro tiempo*. Aída Lafuente, personaje referencial y protagónico de “La Libertaria”, heroína trágica de la represión de la huelga de los mineros asturianos y “Rosario, dinamitera”¹² poema de *Viento del Pueblo* (1937) son hermanas de lucha, como también el ritmo de canto oral que Tuñón y Hernández le imprimen a estos y a otros poemas, hace pensar en que uno abre un surco épico, en que deja caer semillas que el otro cultivará para darle una nueva significación.

Hombres idealistas y luchadores de causas justas, por sobre todo ideario político los uniré un mismo amor por la poesía y el arte. Hernández había sido testigo de las discusiones de Tuñón con Pablo Neruda, quien en su revista *Caballo verde para la poesía*¹³ había publicado sus versos, a pesar de que el chileno sonreía con cierta sorna ante el tono de su lírica, demasiado sentimental para su gusto. También el joven poeta de Orihuela estuvo entre el público que acudió en setiembre de ese año a El Ateneo de Madrid, a un recital organizado por León Felipe y donde González Tuñón leyó sus poemas inspirados en la insurrección minera de Asturias. Su voz cavernosa desgrana “La libertaria”, “Algunos secretos del levantamiento de octubre”, “Dos historia de niños”, poemas que seguramente calaron hondo en un Miguel Hernández que ya había escrito “Sonreídme” (en *Poemas Suelos III*) un poema que marca un antes y un después en su producción, testimonio de crisis confesional pero también de conversión hacia un gregarismo colectivo: ... *porque para castigar nuestra desesperación de toros castigados/ habremos de agruparnos oceánicamente*. Al mismo tiempo de esos poemas sueltos pertenece “Alba de hachas” una composición que muestra el inicio del camino del converso, primeros pasos de un artista que quiere ser revolucionario, que está dispuesto a blandir *hachas crispadas vengativas*, ante las injusticias sociales.

¹¹ “La libertaria” está dedicado a Aída Lafuente, muerta en la cuenca minera asturiana en la revuelta de 1934. Es muy conocida la anécdota contada por el mismo Tuñón, cuando asiste a un acto político en un teatro madrileño, un coro canta la letra de su poema, al preguntar de quién es la canción, le responden que es de autor anónimo; alborozado el poeta cuenta “Tenía treinta y dos años y ya era un autor anónimo”. El poeta se sentía muy orgulloso de que su poema se hubiera convertido en una canción popular de autor desconocido.

¹² *En Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados* (1977: 110) “Rosario y Felisa” cuenta la historia de una valiente muchacha, a la que la dinamita le “ha comido la mano derecha”. Rosario aprendió de un minero asturiano el riesgoso oficio de armar bombas, las que hace con su mano izquierda.

¹³ *Caballo Verde para la poesía* es la revista que funda Pablo Neruda en Madrid en 1935, que alcanza a publicar cinco números hasta 1936, tribuna de una nueva forma de hacer poesía y de comprometerse con el “arte impuro”, en la que colabora Miguel Hernández. “Yo publiqué sus versos en mi revista *Caballo Verde* y me entusiasmaba el destello y brío de su abundante poesía” dice Pablo Neruda (*Confieso que he vivido*, 160)

De esos días de discusiones fervorosas, en los que Hernández sufre esta crisis ideológica, recuerda González Tuñón:

“Miguel Hernández, precoz autor de dramáticos sonetos de técnica perfecta, de brillante retórica, que a su llegada de Orihuela habíase vinculado al grupo católico de *Cruz y Raya*,¹⁴ comprendió definitivamente aquella noche, en el Ateneo, por qué la poesía deviene un arma... Y cuando en 1937 volvimos a España, lo hallamos convertido en comisario político de una brigada; nos leyó varios de sus poemas, también distintos, de *Viento del Pueblo*”¹⁵

“Por ese entonces Miguel nos escuchaba atentamente cuando discutíamos con nuestros amigos en casa de Neruda o en la Cervecería del Correo, acerca de la doble función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, en épocas revolucionarias. Un día Miguel Hernández se puso resueltamente de nuestra parte. Miguel sabía, como nosotros, que estábamos en medio de la tempestad”¹⁶

Estos reveladores recuerdos del poeta argentino sobre Miguel Hernández, escritos muchos años después de la muerte del poeta español, nos da pie para confirmar la influencia que uno ejerció sobre el otro,¹⁷ en una toma de posición estética y política con respecto al arte, al que el argentino concebía siempre, como revolucionario. Pronóstico acertado, como se puede comprobar en el Prólogo de *Teatro en la Guerra* de 1937, cuando un ya convencido Miguel Hernández afirma: *Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, ha de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra*. Resulta tan convincente la prédica de González Tuñón sobre el joven amigo, o como dice Elvio Romero,¹⁸ “con gran ternura presiona sobre sus ideas”, que lo estimula a terminar su inconcluso drama *Los hijos de la*

¹⁴ *Cruz y Raya* revista literaria republicana dirigida por José Bergamín, de línea neo católica, que le ofrece la oportunidad de publicar sus poemas en Madrid.

¹⁵ Raúl González Tuñón, “Prologo” a la segunda edición de *La Rosa Blindada*, Buenos Aires, julio de 1962, verdadero Manifiesto sobre el arte y la literatura.

¹⁶ Elvio Romero, *Miguel Hernández Destino y Poesía*, Losada, 1958, p. 75.

¹⁷ Horacio Salas, *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Buenos Aires, La Bastilla, 1975. Ante la pregunta: “¿Consideras que descubriste a algún poeta? La respuesta es: “Fuera del país, si no descubrí en España a Miguel Hernández, pues antes ya lo había hecho Neruda y Aleixandre, intervine estimulándolo, en un tránsito de los sonetos muy brillantes, pero dentro de una retórica muy tradicional, a *Viento del Pueblo*, gran libro, en la que se anunciaba como la nueva voz de la poesía española” (<http://www.nodo50.org/haydeesantamaria>)

¹⁸ Elvio Romero, *Miguel Hernández. Destino y Poesía*, Losada, 1958, p 77. Dedicó este estudio a tres poetas que fueron fundamentales en la formación poética de Miguel Hernández y en la escritura de poemarios más comprometidos: Pablo Neruda, Rafael Alberti y Raúl González Tuñón.

pedra (Drama del monte y sus jornaleros),¹⁹ cuyos originales trae a Buenos Aires,²⁰ donde consigue estrenarla en 1946,²¹ en el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta (Romero: 1958). Este drama rural es un alegato en contra de la explotación de los proletarios, campesinos y mineros asturianos, en el que detrás de la voz del Pastor levantada contra el Señor, se oyen ecos de un Hernández que ya ha tomado partido por *los pobres del mundo*.

Entre los líricos diálogos y sus réplicas teatrales y los poemas de la primera parte de *La Rosa Blindada* existe una clara correspondencia temática, producto del nuevo ideario que el poeta oriolano incorpora. Además, la sociedad española vivía tiempos de cambios, el progresismo republicano instaba a superar las inequidades ancestrales, impulsaba una reforma agraria que pretendía hacer realidad la consigna “la tierra es para el que la trabaja” y Hernández, pastor y labrador, que ha dejado atrás su reaccionara postura en contra de una reforma, expresada en aquellos poemas publicados en *El gallo crisis*,²² adhiere fervorosamente a esos cambios a favor del campesinado y de los proletarios. Es acertado pensar, y gran parte de la crítica lo ha hecho, que a partir de estos tiempos de “blindar la rosa” (lírica expresión nerudiana), se produce en la mayoría de los poetas españoles un decidido compromiso con la poesía social y de resistencia. La pasión política invade la vida cotidiana y el campo intelectual, el escritor no puede no tomar partido y la gran mayoría lo hace con total entrega y a riesgo de producir una poesía bien intencionada pero demasiado proselitista; es el caso de algunos versos de *Poemas sueltos III* demasiado retóricos, que suenan poco auténticos, pero ya habrá tiempo de superarlos en los más conectados con un sano lirismo en *Viento del Pueblo* (Hernández: 1937).

Cuando en diciembre de 1935, González Tuñón emprende su regreso a la Argentina, con la misión de fundar en Buenos Aires la Sección Hispanoamericana de la “Alianza de Intelectuales Antifascistas”, en la despedida que se le brinda en la Taberna de Pascual, Miguel Hernández sorprende al amigo que parte, dedicándole un soneto,²³ en el

¹⁹ En una carta que Miguel Hernández le escribe a José María Cossío, fechada en Madrid, el 2 de setiembre de 1935 le dice: “*Traigo de mi pueblo dos actos de una tragedia montés: “Los hijos de la piedra” (Epistolario, 76)*. A su novia, Josefina Manresa, le cuenta: “Me han invitado a ir a América, donde me estrenarán una obra en Buenos Aires”. Es claro que se refiere a *Los hijos de la piedra*, que recién subirá a escena después de la muerte de su autor.

²⁰ José Luis Ferris en su reciente biografía *Miguel Hernández. Pasiones, cárceles y muerte de un poeta* (2010: 278) dice que esa gestión la realiza con el poeta Ricardo Molinari, gestor de la visita de González Tuñón a Buenos Aires.

²¹ Existe un testimonio de un asistente a dicha representación, recogido por Javier Catalán en diciembre de 2007, que cambiaria esa fecha por 1942. (www.orihueladigital.es). Sin embargo la fecha exacta es el 12 de abril de 1946, en que la pieza *Los Hijos de la piedra* fue estrenada en el Teatro del Pueblo, en calle Diagonal Norte 943 de la ciudad Buenos Aires, interpretada por Josefa Goldar, Rosa Eresky, Luis Delucía, Roberto Leydet, Remo Asta y Adolfo Guitoni, según consta en (Lorena Verzero (2006) *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada, Buenos Aires*, Grupo Teatro Argentino-Fundación Somigliana-Galerna, 42).

²² Me refiero a “Profecía-sobre el campesino” (Nº1, 1934) y “El silbo de afirmación de la aldea” (Números,5-6, 1935)

²³ Darío Puccini acepta que la influencia de González Tuñón contribuye a consolidar en Hernández una nueva conciencia ideológica y una maduración en la forma de entender la función poética, califica

que ya se consolidan los cambios que se han operado en él, de los que había hecho profesión de fe en las composiciones “Sonreídme” y “Alba de hachas” a las que ya nos hemos referido. “A Raúl González Tuñón”: Raúl, si el cielo azul se constelara/sobre sus cinco cielos de raúles,/a la revolución sus cinco azules/ como cinco banderas entregara./ Hombres como tú eres pido para/ amontonar la muerte de gandules,/ cuando tú como el rayo gesticules/ y como el rayo des la cara./ Enarbolado estás como el martillo/ enarbolado truenas y protestas/ enarbolado te alzas a diario,/ y a los obreros de metal sencillo/ invitas a estampar en turbias testas/ relámpagos de fuego sanguinario (En *Poemas Sueltos III*, versos escritos entre 1935 y 1936)

Durante todo el año 1936, en que Tuñón permanece en Buenos Aires no descansa en su trabajo solidario con la República Española. Escribe *8 Documentos de hoy (1936)*, títulos como “Mensajes a los escritores españoles”, “Con España y contra el fascismo”, “Poemas en armas por España” hablan de su preocupación por la suerte de la democracia y por el *fantasma que recorre Europa* ante la prepotencia de Hitler y Mussolini. Preocupación que se vuelve desesperación cuando estalla la Guerra Civil, el 18 de julio, y de profundo dolor ante la noticia de la muerte de Federico García Lorca un mes más tarde. A comienzos de 1937, González Tunón regresa a España como corresponsal de guerra de dos periódicos publicados por republicanos españoles: *La Nueva España*, y *El diario*, que se editaban en Buenos Aires. Inmediatamente se incorpora a las voces solidarias de los poetas del mundo, cuyas producciones testimonian que acuden a España a apoyar al gobierno legítimo y a luchar contra el totalitarismo fascista. En el dramático escenario de la guerra civil reanuda el vínculo con Hernández, que estaba en el frente, en el Departamento de Cultura del batallón *El Campesino* del 5º Regimiento del mítico Capitán Lister. En esta oportunidad uno de los lugares de encuentro de los cófrades poetas es la casa madrileña de Pablo Neruda y Delia del Carril, un departamento en un edificio llamado “Casa de las Flores, en el barrio de Augüelles, vecino la ciudad universitaria:

Mi casa era llamada
La casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos.

¿Raúl, te recuerdas?

Te acuerdas ¿Rafael?

Federico ¿Te acuerdas

este soneto de “inflamado y revolucionario” (en “Cambios en la poética hernandiana”, *Miguel Hernández. Vida y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1970, 59).

debajo de la tierra
te acuerdas de mi casa con balcones en donde
la luz de Junio ahogaba flores en tu boca?

¡Hermano, Hermano!

(Nerud: 1935-1945, 43)

En el recuerdo de poeta cubano Félix Pita Rodríguez aparece la imagen de Miguel Hernández en la casa de las Flores conversando animadamente con Tuñón: “Conocí a Raúl en España. Allí nos vimos día tras día y vino tras vino. Fue el tiempo de su plenitud. Lo recuerdo en la Casa de las Flores. Lo estoy viendo junto a Miguel Hernández de uniforme” (Orgambide, 1998: 144). Pero, la evocación bien puede corresponder a otro espacio, esta vez en un pretencioso palacete, ubicado en la calle Marqués del Duero 7, confiscado a unos marqueses,²⁴ donde José Bergamín y Rafael Alberti editaban *El Mono Azul*, periódico en el que Hernández publica dos poemas de su *Viento del pueblo*. La casona es, también, sede de la “Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la cultura”, allí además de la empresa editorial se hacían bailes y divertidos agasajos. Uno de ellos despertó la ira de Miguel, en una oportunidad en que él vuelve del frente y se encuentra con una fiesta, reacciona violentamente echándoles en cara semejante frivolidad, cuando a pocos kilómetros la gente moría y se desangraba en una lucha desigual. Reacción airada que se justifica por el grado de compromiso con el que Miguel asumió la lucha en el frente de batalla, que no pasaba solamente por cumplir funciones culturales, y es además testimonio de su honestidad y capacidad de entrega.

Son tiempos de encendidos romances, de coplas e himnos, de marchas y cantos, se viven *las vísperas terribles*.²⁵ Miguel escribe los poemas de *Viento del Pueblo* (1937) y Raúl las poesías de *La Muerte en Madrid* (publicados en Buenos Aires, 1939) y los textos en prosa de *Las puertas del fuego* ²⁶(publicados en Chile, 1938). La muerte como realidad

²⁴ Antonio Muñoz Molina en *La noche de los tiempos* (Seix Barral, 2010) pone en boca de Negrín, personaje histórico ficcional una deliciosa e irónica caracterización de este palacio: “*La crema de la intelectualidad antifascista se ha instalado en el palacio de los marqueses Heredia Espinola, que parece ser uno de los mejores de Madrid. Hacen la guerra editando un periodiquillo con poesías revolucionarias y para descansar de sus rigores dan bailes de disfraces usando el vestuario de los marqueses.*”(714)

²⁵ Así las llamará González Tuñón en el “Prólogo” a la segunda edición de *La rosa blindada*, Buenos Aires, julio de 1962.

²⁶ González Tuñón, Raúl, *Las puertas del fuego. Documentos de la Guerra de España*, Santiago de Chile, Escuela, 1938. Este libro incluye 36 textos en prosa, en los que Tuñón narra con una forma cuidada y casi poética las vivencias de su estadía en España como corresponsal de dos diarios porteños en plena guerra. Contiene los dos discursos que pronunciara el 4 de julio de 1937, en la sesión inaugural del II Congreso Internacional de Valencia, “España en América” y el discurso de la sesión de clausura del mismo congreso, el 17 de julio, “Los escritores en España”. Parte de esos discursos están contenidos en “Bibliografía anotada (acercamiento preliminar)”. *La Guerra Civil española en la Literatura Latinoamericana* en *Espéculo. Revistas de Estudios Literarios*, N° 38, Madrid, Universidad Complutense, 2008.

colectiva, el furioso espíritu revolucionario, la guerra en dimensión apocalíptica, la desmesura retórica, traducida en imágenes pétreas: *lágrimas de hierro, pie de mármol, ojos de granito, voz de bronce* (en *Viento del Pueblo*); *reventada piedra, vidrio herido, selva de acero* (en “Los obuses” de *La Muerte en Madrid*) es la temática y la retórica de esta poesía épica de los amigos que escriben en *medio de la tempestad*.

No es una metáfora decir que estos poemarios se escriben, entonces, al calor de la pólvora, la cotidianeidad de la guerra es el marco de producción,²⁷ Miguel y Raúl se leen sus poemas mutuamente, corolario de esas tertulias cuasi literarias, es “La copla al servicio de la Revolución” que Tuñón le dedica al Miguel: *No cantes canto jondo/ ni coplas de Romancero/ Canta La Internacional/ que ya cambiaron los tiempos* (Tuñón: 1957).

No hay mejor forma de cerrar estas reflexiones sobre la amistad de dos grandes poetas que con la textura de sus versos. En 1942, al enterarse González Tuñón de la evitable muerte del poeta en las cárceles franquistas, un trágico tono élego invade los versos que le dedica: “Elegía a la muerte de Miguel Hernández” publicada en *Himno de pólvora* (1943)²⁸:

¿Cómo llega al otro lado de las estrellas?
¿En qué zona apacienta sus rebaños de espuma?

¿Dónde florece el guindo de su cayado muerto?
¿Por qué cesó su canto que aún el aire perfuma?

Para su corazón que vio nacer la guerra
dadle un lecho de piedra que riegue un blando río,

Canten los labradores y los mineros canten
en donde su fantasma se alimente de trigo.

Mas yo sé que él está más vivo que el recuerdo,
cuando a sus asesinos los devore la sombra...

²⁷ Elvio Romero reconstruye esos días: “A Tuñón le leyó Hernández sus primeros poemas de la guerra y éste -¡oh, fervor de comunicación, al intercambiarse señales los milagros de la amistad, en lección animadora!- le entrega a su vez los primeros relámpagos poéticos de *La muerte en Madrid*, que a la sazón gestaba. Eran las largas horas del ardimiento en sordina, entre quienes golpeaban las herramientas en canteras de inexplorable maravilla y los prodigios retoñaban soliviantando la sangre batalladora (Romero: 1958, 106).

²⁸ *Himno de pólvora*, Santiago de Chile, Nueva América, 1943. Este poemario González Tuñón lo escribe cuando reside en la capital chilena, donde funda el periódico *El Siglo*, en sus columnas diarias escribe sobre la Segunda Guerra Mundial.

Bibliografía

- Boccanera, Jorge (1998), "Introducción" a Raúl González Tuñón. *Juancito Caminador*. Rosario: Ameghino, 7-27.
- (2010), "Raúl González Tuñón. El poeta que blindó suavemente la rosa" en *200 Argentinos. Vida, Pasión y Muerte (1810-2010)*, *Revista Veintitrés*, Fascículo XVIII, Colección Biográfica, Buenos Aires, 12 de agosto de 2010, 209-211.
- Bowra, C. Maurice (1966), *Poesía y Política (1900-1960)*. Losada: Buenos Aires.
- Cano Ballesta, Juan (1972), *La poesía española. Entre la Pureza y la Revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos.
- (1977), Juan-MARRAST-Robert, *Miguel Hernández. Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados*. Madrid: Hiperión.
- Catena, Alberto (2007), "Raúl González Tuñón. El poeta que blindó la rosa" en Buenos Aires, *Revista del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos*, 6-14.
- Cedrón, Juan (1994), *Cuarteto Cedrón canta a Raúl González Tuñón*, (Reportaje realizado por Juan Cedrón en Buenos Aires, Circa, 1970), *Página 12*, CD, julio 1994.
- Cella, Susana-BOCCANERA, Jorge (2005). *Por Tuñón*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Chevallier, Marie (1977), *La escritura poética de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI.
- Domínguez, Nora (1981), "Introducción y notas" a Raúl González Tuñón, *La calle del agujero en la media*. Buenos Aires: CEAL, I-VII.
- Edelman, Fanny (2005), "Recuerdo de Tuñón y los años de la Guerra Civil" en Cella, Susana (ed.) *Por Tuñón*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 147-150.
- Ferrari, Germán (2006), *Raúl González Tuñón. Periodista*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Ferris, José Luis (2010), *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de Hoy-Planeta.
- Fernández Moreno, César (1967), *La Realidad y los Papeles. Panorama y Muestra de la Poesía Argentina, Contemporánea*. Madrid: Aguilar.
- Gálvez Yagüe, Jesús (2009), "José Herrera Petere y Miguel Hernández: amistad y compromiso en la guerra" en *Miguel Hernández. Una visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos*. Barcelona, *Anthropos*, N° 220, 176-189.
- González Tuñón, Raúl (1998), *Juancito Caminador*, selección de Jorge Boccanera. Rosario: Ameghino.
- (1992) *Antología. Desde la Gente*, selección de David Viñas. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

- Hernández, Miguel (1986), *Epistolario*, Prólogo de Josefina Manresa. Madrid: Alianza.
- (1958), *Obras Completas*, ed. Elvio Romero. Buenos Aires: Losada.
- (1978), *Obras Completas*, ed. Agustín Sánchez Vidal. Madrid: Aguilar.
- Moendiola Oñate, Pedro (2003), "El llanto de España: un episodio de las relaciones literarias entre España y Argentina" en *América sin nombre (Publicaciones periódicas)*, junio 2003, 72-77, Biblioteca Cervantes virtual, [www.cervantes virtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
- Moreno, César (2007), *Apuntes para el retrato de una amistad*. Orihuela: Fundación Miguel Hernández.
- Muchnik, Daniel (2004), *Gallo rojo, Gallo negro. Los intereses en juego en la Guerra Civil Española*. Buenos Aires: Norma.
- Neruda, Pablo (1973), *Confieso que he vivido. Memorias*. Buenos Aires: Losada.
- Orgambide, Pedro (1998), *El hombre de la rosa blindada. Vida y poesía de Raúl González Tuñón*. Rosario: Ameghino.
- Orgambide, Pedro y Héctor Yanover (1995), "Un porteño del Once" en *Página 12. Suplemento de Cultura*, Buenos Aires, domingo 19 de noviembre de 1995, 1-3.
- Puccini, Darío (1970), *Miguel Hernández. Vida y Poesía*. Buenos Aires, Losada.
- Riquelme, Jesús (1987), *En torno a los dramas rurales. Homenaje a Miguel Hernández, Ensayo de Revista de Ensayo, Creación, Humor y Entretenimiento*, Suplemento del nº 1, Orihuela, Verano.
- Saíta, Sylvia (2005) ed., *CONTRA. La revista de los francotiradores*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Quilmes.
- Salas, Horacio (1975), *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: La Bastilla.
- (2005). "Centenario de Raúl González Tuñón: demanda contra el olvido" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 660, junio 2005, 107-115.
- Sanchez, Camilo (2004), "González Tuñón, el poeta itinerante" en *Revista Ñ*, Nº 20, Buenos Aires, 14/8/2004, 20-21.
- Sanchez Vidal, Agustín (1978), "Introducción" a Miguel Hernández. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, XV-CXLVII.
- Schneider, Luis Mario (1978). *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937), Inteligencia y Guerra Civil Española. Volumen I*. Barcelona: Laia.
- Siebenmann, Gustav (2007), "Miguel Hernández (1910-1942). " Retrato de un poeta español" en Enrique Perea, Alberto, *Una voz de España en Méjico: Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Miguel Hernández, 137-161.

- Siracusa, Gloria (2010), "El llanto por la hermandad de los poetas" en CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 349-365.
- Souchy Bauer, Agustín (2007), *Entre los campesinos de Aragón. El comunismo libertario en las comunidades liberadas*. Buenos Aires: Tierras del Sur.
- Ríos, Emilio (2003), "Una cata virtual de *Hijos de la piedra*", en *Actas del II Congreso Internacional "Presente y Futuro de Miguel Hernández"*, Orihuela Madrid, 26-30 de octubre, 343-354.
- Romero, Elvio (1958), *Miguel Hernández. Destino y Poesía*. Buenos Aires: Losada.
- Valente, José Ángel (2007), "Poesía y realidad en Miguel Hernández" en Enrique Perea, Alberto, *Una voz de España en Méjico: Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Miguel Hernández, 162-170.
- Vera Abadía, Manuel Ramón (2009), "Miguel Hernández en el laberinto de la guerra civil" en *Miguel Hernández. Una visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos*. Barcelona: Anthropos, N° 220, 42-48.
- Verzero, Lorena (2006), *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Fundación Somigliana-Galerna.
- Vliñas, David (1996), "Cinco entredichos con González Tuñón" en *Literatura Argentina y Política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Sudamericana, 168-178.
- Zuleta, Emilia de (1999), *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Atril Ensayo.

Datos de la autora

Gloria Siracusa es ASD a/c Literatura Española I y II en la Universidad Nacional del Comahue-Neuquén.

Comunicaciones

La remigración en algunos narradores jóvenes argentinos y su inserción en el campo literario hispano. El problema de la identidad cultural y del idioma

Graciela Wamba Gaviña
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En este trabajo deseamos analizar ciertas peculiaridades de autores argentinos contemporáneos, en una franja etaria de 30 a 35 años aproximadamente, en los que, por su condición de hijos o nietos de extranjeros, han escritos de su emigración hacia los países de sus padres y abuelos, buscando escapar de la crisis económica y cultural de Argentina, de su desencuentro en esos ámbitos y de su retorno a la misma. Los autores que se van a tomar son Ariel Magnus, Patricio Pron, Juan Terranova, María Cecilia Barbeta, se intentará a partir de ellos marcar una tendencia en la literatura argentina, encontrar su inserción dentro de una tradición sobre migración en la misma y destacar sus particularidades como fenómeno literario que da cuenta, o bien de un conflicto en la identidad cultural de los narradores, o bien de una crítica al medio cultural del que se distanciaron y en el que vuelven a insertarse.

Palabras claves: narradores argentinos jóvenes-migrantes europeos-exilio-identidad cultural

Entre los años 2005 a 2007 se publicaron cuatro antologías de cuentos de la llamada nueva literatura argentina: *La joven guardia* agrupaba a escritores de veinticinco a treinta y cinco años, *Una terraza propia* se sumó al proyecto de la editorial Norma, Sudamericana por su lado publicó *En celo* con un criterio temático como selección y finalmente Entropía editó *Buenos Aires escala 1:1*.

La aparición de *La joven guardia* compilada por Maximiliano Tomas en 2005 produjo reacciones de todo tipo en la crítica literaria desde lo negativo hasta el elogio, pero los más críticos fueron los propios participantes a este proyecto. Estos debían cumplir con el requisito de haber nacido en Argentina a partir de 1970 y tener una obra publicada o en vías de publicación en cualquier editorial. Veinte nombres de jóvenes narradores surgieron a la fama, posteriormente algunos devenidos en novelistas, por ejemplo, Florencia Abbate, Gonzalo Garcés, Pedro Mairal, Maximiliano Matayoshi, Samanta Schweblin, Juan Terranova. La visión de conjunto de estos escritores es muy colorida y de diferentes formaciones y experiencias de la escritura, en ellos se dibuja una cultura marcada por el menemismo de la década de los 90 y la crisis económica en el 2001. En el 2008 salió una nueva edición con la inclusión de tres nuevos integrantes Félix Bruzzone (1976), Iosi Havilio (1974) y Andrés Neumann (1977).

El caso de Neumann es muy específico porque en el 2008, ya residiendo en la península y habiendo tomado la nacionalidad española, gana el Premio Alfaguara de Novela con *El viajero del siglo*, obra en la que Neumann establece paralelos entre la Europa de

Napoleón y la Europa de la Unión Europea y donde uno de los puntos de reflexión es la identidad conflictiva y el tema del exilio. Precisamente queremos apuntar en este trabajo al problema de la identidad cultural en estos jóvenes y su voluntad de no pertenencia a ninguna generación o cultura geográficamente delimitada y para ello traeremos a colación las entrevistas hechas en Alemania con motivo de la Feria del Libro en el año 2010 en la que Argentina fue elegida para presentar a sus escritores jóvenes traducidos al alemán a través de una antología:

Wilde Leser: La editorial Wagenbach publicó este año una antología de artista jóvenes argentinos con el título de "Asado Verbal", casi todos han nacido en los 70, ¿se puede hablar de "una" generación o el término a pesar de un mismo nivel de edad no es adecuado desde el punto de vista literario?

Ariel Magnus: Sí, absolutamente. De seguro compartimos con motivo de nuestra edad experiencias semejantes que de alguna manera también afectan nuestra literatura. Pero naturalmente eso no significa que nosotros escribamos todo igual o que nos encontremos para determinar líneas directivas para la confrontación literaria. Hay algunos grupos pequeños, pero en general surge este tipo de conceptos de generación y las correspondientes antologías del quehacer de las editoriales. Tienen el provecho de que mucha gente con muchos nombres se hacen notorias en un único libro, pero desde el punto de vista literario no me parecen extraordinariamente interesantes. (Stock 2010)

Si atendemos a este grupo de autores como muestra de una tendencia en la cultura argentina, podemos establecer una constante en la búsqueda de la patria, un sentimiento de pertenencia particular con el país natal o con el país de los antecesores inmigrantes, una problemática que se revela en estos autores casi como un rasgo generacional. Sylvia Molloy y Mariano Siskind en el prólogo del libro *Poéticas de la distancia* (2006) expresan:

Con estas ideas en mente, y en función del principio de afinidades electivas, apuntamos hacia una comunidad arbitraria de escritores argentinos que residen en el país, escritores argentinos radicados en el exterior, escritores argentinos que han vivido afuera y han regresado, y por fin escritores „trashumantes“ que van y vienen, alternando su residencia en varios países. Invitamos a los participantes a reflexionar sobre sus respectivas identidades y afiliaciones culturales. ¿Qué determina que uno sea un „escritor argentino“? ¿Qué ocurre con la escritura cuando se la desplaza geográficamente? ¿Como se tejen las relaciones entre autor, lengua, escritura y

nación? ¿Qué relación se establece entre el escritor que se queda y el que se va, y a qué públicos se dirigen uno y otro? (Molloy, 2006:10-11)

La cuestión del inmigrante en la historia cultural argentina

La historia de los movimientos migratorios en Argentina posee una nueva relectura a partir de este siglo XXI; la crisis política y económica del 2002, que aceleró procesos ya iniciados, reutilizó, tanto en la literatura argentina como en los medios, un nuevo esquema conceptual que podríamos llamar la *argentina criolla* frente a la *argentina inmigrante*. Estas dos entidades, herederas de la tradición ensayística de Sarmiento y de Martínez Estrada se utilizan como variantes del nuevo fenómeno del argentino residente en Europa, y, no necesariamente por nuevo, deja de tener relación con lo que Julio Cortázar dejaba claro acerca de su generación

Mi generación empezó siendo bastante culpable, en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy *snoobs*, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y francesa, subsidiariamente la italiana, la norteamericana y la alemana que leíamos en traducciones. (Harss, 1981: 256)

En este planteo provisorio del tema de la identidad cultural en la joven narrativa argentina nos interesa detenernos en el conflicto del protagonista con su país abandonado que no siempre lo identifica como patria definitiva. Por lo cual abandonar la nave se transforma en cambiar de nave sin ningún prurito de nación. Para ello tenemos el caso extremo de Gustavo Garcés que se define como ex argentino.

No sé, yo me fui de Argentina, pero eso no quiere decir que haya llegado a algún lado. Y me siento bien así, la verdad es que no entiendo por qué la gente se hace tanto drama con las raíces. Conozco muy bien la tradición francesa y el modo de ser francés, puedo hablar con un francés usando no sólo la lengua sino los códigos, gestos y sobreentendidos que van con lo francés, pero no soy francés. Tampoco soy chileno, español o estadounidense, aunque conozco bien esas tradiciones. Por ahí la definición que mejor me cabe es la de ex argentino. (Garcés, 2010)

Patricio Pron al inscribirse en una tradición argentina nombra a Borges, Arlt y Walsh como una suerte de «clásicos» y luego enumera su constelación de autores vivos: César Aira, Ricardo Piglia, Alan Pauls, Rodrigo Fresán, Guillermo Saccomano, Sergio Chejfec, Elvio Gandolfo, Fogwill. Es incluso más específico: dice que sus libros “pueden ser leídos como parte de una tradición muy rica: la de la literatura argentina producida en el exterior, que en determinados períodos históricos, sobre todo al principio y durante períodos dictatoriales, fue la mejor”. (Pron 2009 s/p)

Un caso especialmente claro lo configura Ariel Magnus en relación con la cultura alemana y sus dos nacionalidades. En una entrevista reciente con motivo de la presencia argentina en la Feria de Frankfurt 2010, Ariel Magnus nos plantea la compleja trama de remigración:

Ariel Magnus: en realidad nunca fui el argentino típico al que Alemania le resulta una cultura ajena: mi abuela es de Alemania, yo fui a una escuela alemana y tengo incluso un pasaporte alemán. Sin embargo algunas cosas me sorprenden en Alemania positivamente, por ejemplos las libertades políticas o el modo de ser simpáticos de muchos alemanes. Además quedo claro para mí que muchas tradiciones de mi familia, que yo había atribuido a nuestra religión judía, en realidad tenían origen alemán, como la búsqueda de huevos de pascua o la ahorratividad ya convertida en folclore.

Wilde Leser: ¿Qué representación hay en Alemania según su opinión de un argentino “típico”?

Ariel Magnus: Tuve que darme cuenta que “nosotros argentinos”, si es que nos dejamos inmiscuir en esas horrendas generalizaciones, ante todo no estamos unidos con la imagen corriente de “latino” que se hace tan común en Alemania. Somos serios, no nos gusta bailar, no tenemos ritmo en la sangre y parecemos europeos. Y si además de eso hablas alemán, sos judío y tu abuela es una sobreviviente de Auschwitz, ¡ah!, entornes el asunto de los clisés se complica (ríe). (Magnus 2010, mi traducción)

La migración argentina

Por otra parte estos escritores jóvenes han vivido temporadas en Europa, los que tomamos como muestra principal en Alemania, y en ellos se despierta una noción muy clara de haber aprendido a ser multiculturales al punto de no dejar más que un resabio de nacionalidad en la lengua o en el fútbol.

Spiegel online: señor Magnus, en su primera novela aparecida en alemán *Un chino en bicicleta* se trata de la cercanía y de la extrañeza en su propio país. Uno se informa mucho sobre los chinos en Buenos Aires, ante todo por el yo narrador, un argentino, que mira desde esa extrañeza. Si mira el debate actual de integración alemana ¿que le dice a UD, sobre los alemanes?

Ariel Magnus: se hacen un problema donde no hay. Vivimos en sociedades en las que hay gente muy diferente de muchos y diferentes orígenes. El que lo es como Problema comete ya la primera falta, pues la multiplicidad no es un problema que necesite solución, sino que sencillamente es la realidad en la que vivimos. (Magnus 2010, mi traducción)

El argentino como modelo del éxito en una sociedad multicultural, esconde aparentemente una búsqueda de una nueva identidad europea y la nostalgia del primer mundo, en un país como Argentina, que conoce una historia de fracasos económicos y políticos en las últimas décadas y que no puede silenciar una reciente emigración durante el menemismo hasta su momento culminante después de la gran crisis del 2001.

Nos interesa marcar el testimonio primeramente del resquebrajamiento espiritual de una nación azotada en el comienzo del siglo XXI por una crisis cultural y económica y nos sirven los testimonios de la nueva narrativa argentina, ya que en ella quedan claros los caminos que nos unieron y nos unen con países europeos. No hay para estos escritores preocupación por la cuestión latinoamericana, ni existen quizás inmigrantes limítrofes, pareciera que solo cuenta la migración de origen europeo, ya que los países limítrofes siguen siendo criollos, y como argumento *ad absurdum* para hablar de la condición de extranjero en Buenos Aires, Magnus escribe *Un chino en bicicleta*.

Un europeo que no acepta su condición de latinoamericano

Juan José Saer en un fantástico trabajo de 1991 reeditado en el 2003, *El río sin orillas*, despliega un tratado imaginario sobre el Río de la Plata y en él ensaya una teoría de la cultura argentina que se podría tomar como marco teórico:

El lugar del que todos escapaban como de la peste se transformó en el lugar al que todos querían venir; el lugar en el que todos estaban de paso –indios, europeos, ganado-, el río al que ni los caballos querían acercarse, prefiriendo morir de sed en alguna loma alejada del agua, se volvió con el correr del tiempo el lugar de

permanencia; más del tercio de los habitantes de la Argentina, por no decir la mitad, viven en la región pampeana. Esta contradicción inicial le ha dado a los habitantes una mentalidad generalizada de desterrados (Saer, 2003, 89)

Saer considera que en Argentina la mentalidad ha sido siempre la del destierro, del sentimiento de no pertenencia con la tierra en la que crecemos: los indios porque eran nómades, los europeos por inmigrantes, todos estaban de paso por la pampa y esta percepción de la realidad resulta una *Weltanschauung* válida para toda la historia. En la falta del sentimiento de arraigo está la búsqueda de la otra patria, la de los padres o abuelos, la de otro lenguaje y otras costumbres.

No es nuevo, pues, el tema de los inmigrantes para el análisis de la cultura argentina, la situación de destierro parecería ser una circunstancia existencial del argentino, quizás lo nuevo es la presentación del factor inmigrante-emigrante como elemento principal de la trama literaria.

¿En qué medida se siente ahora un autor argentino?

(Patricio Pron) Argentina tiene una larga tradición de autores que escribieron fuera. (...) Es una literatura que tiene mucho interés por Europa. De hecho **hay pocas literaturas tan centroeuropeas como la argentina**. Yo aspiro a formar parte de esta tradición, aunque algunos tengan sus dudas, sobre todo porque mi dicción, ni siquiera mi acento, es ya argentino, ni tampoco los temas de que me ocupo. La madre patria hizo abandono de familia. (Ojeda 2010)

Ariel Magnus, en su volumen *La Abuela* (Magnus, 2006) ficcionaliza una entrevista hecha a la misma como nieto argentino residente en Berlín, en esta figura concentra la imagen de una inmigrante de habla alemán, pero de origen judío, que como parte del holocausto brinda una visión muy ácida de argentinos y alemanes, teñida por la agudeza estilística de Magnus de sabrosas ironías acerca de la condición argentino en Berlín:

Spiegel Online: ¿Tiene UD. Pasaporte alemán?

Magnus: Sí, por mi abuela alemana. Y el pasaporte argentino también lo tengo. Cuando nacés en la Argentina, permanecés toda la vida argentino. En Alemania ocurre exactamente lo opuesto, pues todos quieren que no seas alemán. En Argentina uno se pone a pensar cómo hacer para que seas argentino.

Spiegel Online. ¿Si tuviese que decidir por cuál nacionalidad se decidiría?

Magnus: Soy argentino. Estoy a favor de la selección argentina, en ese punto no tengo conflictos de identidad (Magnus 2010, mi traducción)

Una lengua, dos espacios contrapuestos

De la problemática identidad argentina se desprende el conflicto con la lengua, el castellano. Ya no es siempre confiable, no siempre transmite conceptos fieles, transcribe a veces con oscuridad y de forma perturbadora ideas bastardeadas como el concepto de patria, por lo cual el escritor opta por dos patrias, y dos o más lenguas que conjuran su quehacer artístico.

(...) los años en Alemania en que el español fue solamente una lengua literaria para mí, una lengua para leer y para escribir pero no para hablar -puesto que mi vida cotidiana transcurría en alemán-, fueron muy útiles en el sentido de que liberaron mi lengua literaria del compromiso con la comunicación cotidiana, que es siempre pueril, y, al tiempo, la dotaron de una transparencia enturbiada por la traducción permanente de asuntos y de formas del alemán al español.¹

Durante un tiempo pensé que podía estar en Alemania y reemplazar mi presencia como escritor a través de agentes, amigos, visitas regulares... Entonces consideraba los encuentros con editores y lectores un fastidio. Me equivocaba. He descubierto al volver que me he perdido la parte buena de esa relación, todo lo que te aporta y te enriquece. Además un escritor debe estar lo más cerca posible de sus lectores. (Pron 2011)

Magnus en un artículo sobre la traducción de *Un chino en bicicleta*, se precia de su competencia lingüística en ambas lenguas y de su capacidad de pertenecer a dos o más realidades sin conflicto, declaraciones semejantes leemos en Patricio Pron, Gustavo Garcés o Maria Cecilia Barbetta.

Magnus: sí. El libro fue traducido a seis idiomas, la única que corregí fue la versión alemana. Algunos juegos de palabras los hice de nuevo en alemán, y fueron mejores que en español- alemán es mi segunda lengua. Viví algunos años en Berlín, es mi segundo hogar. Mi abuela huyó de aquí y yo puedo venir y presentar un libro sobre diferencias culturales y de cómo se puede confrontarlas. Es una parábola de la historia. Yo llegué a Berlín al comienzo de la época de Schröder, en ese entonces todo era políticamente muy excitante, especialmente para alguien que viniera de

¹ 60watts.net/2009/09/entrevista-patricio-pron/ (Consulta: 11 junio 2011)

Argentina: Alemania como bella y auténtica democracia. Un país en el que uno puede ser realmente libre, donde una elección era algo provechoso, donde los ciudadanos podía movilizar algo. (Magnus 2010)

Doble carga inmigrante-emigrante: simetrías y asimetrías biográficas

La experiencia de una migración ininterrumpida no era nueva en la literatura pero nunca se hizo tan claro el concepto de la doble significación inmigrante-emigrante en un mismo individuo como es el caso de estos ejemplos. La carga de ser hijo o nieto de inmigrante se ha demostrado durante el viaje, a veces no se encuentra conexión con la realidad fuera de su lengua materna, o los intentos de prescindir de Argentina y de su idioma no sirven para afianzar al argentino en su otra realidad europea. El camino recorrido inversamente sirve para marcar la imposibilidad de ocupar un espacio que le es extraño, la gesta de los abuelos no se puede reconstruir en sentido inverso.

Una lengua, dos espacios contrapuestos

Tal vez el caso más extremo de convivencia creativa con una lengua no materna sea el de Maria Cecilia Barbetta, con su libro escrito y publicado en alemán, todavía no traducido al castellano, *Aenderungsschneiderei "Los Milagros"*, (2008^a). De una manera más artística que Gustavo Garcés la autora explica su condición de multilingüe e insiste en que solo puede escribir en alemán y no se siente capaz ni siquiera de traducir su obra al castellano. Sin embargo el espacio de la ficción es Buenos Aires, evocado desde Berlín al mejor estilo de Cortázar.

Cuando se habla o se escribe sobre sentimientos, resulta más ligero en una lengua extranjera. Puedo acercarme a Buenos Aires a través de la lengua alemana y al mismo tiempo me puedo distanciar de Buenos Aires, porque alemán no es mi lengua materna. Para mí alemán es más que nada una lengua lúdica. Las palabras en la lengua extranjera son como objetos. (Barbetta 2008b, mi traducción)

Es ella la que me permite acercarme y describir con una cierta distancia y liviandad Buenos Aires, para mí una ciudad problemática por ser el lugar en el que nací y crecí, el lugar de los sentimientos más intensos, más dispares y contradictorios, el

lugar de la niñez y de la familia. El alemán, el idioma extranjero, es justamente la lengua que me protege de los grandes abismos. (Barbetta 2009)

Un caso similar lo constituye Laura Alcoba (2008a) *La casa de los conejos*, narración sobre su infancia en Argentina, los recuerdos de la vida clandestina de los jóvenes revolucionarios y del exilio político en la infancia, pero escrita en francés, ya que la autora reside y trabaja en Francia, fue publicada originalmente en Francia por Gallimard y traducida al alemán, al castellano a inglés y al italiano.

La casa de los conejos fue traducida del francés por Leopoldo Brizuela. "No quise hacerlo yo -dijo Alcoba-. Hubiera sido escribir otro libro. Leopoldo hizo un trabajo excepcional y extraño, más que una traducción, porque fue trabajar con una lengua de origen ausente". (Alcoba 2008b)

Juan Terranova, también como escritor de este grupo elegido, concibió una novela policial con fuerte peso de la cultura alemana y con el ingrediente del nazismo en la figura del protagonista y de los enemigos que lo rodean secretamente. Sin embargo para justificar *Lejos de Berlín* (2009) se inclina a culpar una política editorial, justificando por desvío la necesidad de un protagonista europeo y no la policía local: "Los que dirigen *Negro Absoluto* quieren vender en Europa el detective telúrico que usa bota de potro y descifra los enigmas de la argentinidad, llámese Semana Trágica, Peronismo o Belgrano lavando sus calzas blancas" (Carelli L. 2009). Terranova considera la policía argentina "gaucha y surrealista", o sea poco relevante o algo inadecuada para su objetivo de narrar.

Por todo lo expuesto a través de citas y ejemplos quisiéramos retomar el hilo de la exposición planteando que, en estos autores argentinos nacidos entre 1970 y 1975, habría una marcada intención de no ser reconocidos como generación, antes bien de serlo como individuos protagonistas de su propio exilio, dentro o fuera del país, sin nostalgias por las raíces de su identidad cultural, postulando una permanencia en la lengua materna como lengua artística (menos en Barbetta) y un gran interés por no ser encasillados como latinoamericanos o argentinos (caso extremo Gonzalo Garcés)

Por otro lado en la literatura alemana contemporánea también se da una generación nacida entre el 70 al 75 que comienzan muy jóvenes como narradores consagrados y conforman una nueva identidad literaria cultural con compromisos ideológicos mas europeos y menos locales, con una apertura al mundo más amplia y espontánea (Thomas Brussig, Juli Zeh, Daniel Kehlmann y otros) Lo peculiar de esta joven guardia o nueva narrativa

argentina, como se los intenta llamar por utilizar un criterio antológico de las editoriales, es que rechazan la pertenencia ciega a un grupo o cultura y manifiestan la necesidad de ejercer la literatura en el extranjero o como extranjero en la Argentina. ¿Será esto un rastro oculto de su argentinidad? Ya que desde Cortázar pareciera haber una tradición de destierro programático como enuncia Saer y reafirma Pron.

Bibliografía

Alcoba, Laura (2008a) *La casa de los conejos*. Madrid, Edhasa.

----- (2008b) "Los movimientos de la memoria" *La Capital. Cultura*, Martes, 29 de abril de 2008
<http://www.lacapital.com.ar/cultura/-20080429-0057.html> (Consulta: 11 junio 2011)

Barbetta, María Cecilia (2008a) *Änderungsschneiderei Los Milagros*, Frankfurt a/Main, Fischer Verlag.

----- (2008b). "**Ganz viele bunte Fäden**. Maria Cecilia Barbetta erhält den "aspekte"-Literaturpreis. Die in Berlin lebende Argentinierin im Interview über ihr Romandebüt und die Stoffe der Literatur" *Zeit online*, 30 de septiembre de 2008
<http://www.zeit.de/online/2008/39/barbetta-interview/seite-1> (Consulta: 11 junio 2011)

----- (2009) "María Cecilia Barbetta: La escritora argentina que escribe en alemán" *La guía*, marzo-abril 2009. <http://www.guia-frankfurt.com/files/imagesfile/laguia-200902-screen.pdf>
(Consulta: 11 junio 2011)

Carelli Lynch, Guido (2009). "Juan Terranova: "La policía argentina es una entidad gaucha y surrealista"" *Revista Ñ*, 23 de septiembre 2009.
http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/09/23/_-02004670.htm (Consulta: 11 junio 2011)

Garcés, Gonzalo (2010)
<http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2009/01/15/entrevista-a-gonzalo-garces-ha-ce-unos-anos-me-invente-una-consigna-volver-a-la-guerra/> (Consulta: 11 junio 2011)

Grillo Trubba, Diego (2007) *En celo. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre sexo*, Buenos Aires, Modadori.

----- (2007) *In fraganti. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre casos policiales*, Buenos Aires, Modadori

----- (2008). *Uno a uno. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los 90*, Buenos Aires, Modadori.

Harss, Luis (1986) *Los nuestros*, Buenos Aires, Emecé.

- Llach, Santiago. (2009) *Los días que vivimos en peligro. Dieciséis escritores argentinos narran los hechos que conmovieron al país (1982-2008.)* Buenos Aires, Emecé Editores.
- Magnus (2010) "Argentinischer Autor Magnus: "Alle wollen, dass du nicht Deutscher bist"" *Spiegel online*, viernes 8 de octubre de 2010. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,721615,00.html> (Consulta: 11 junio 2011)
- Mairal, Pedro et al, (2005) comp. Maximiliano Tomas, *La joven guardia*, Buenos Aires, Grupo Editor Norma
- Molloy, Sylvia y Siskind, Mariano (2006) *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires, Norma.
- Ojeda, Alberto (2010) "Patricio Pron : "Bolaño me decía que comiera mucha fruta y que no bebiera". *El Cultural*, 24 de noviembre de 2010. <http://www.elcultural.es/noticiaimp.aspx?idnoticia=1097> (Consulta: 11 junio 2011)
- Pron, Patricio (2009) <http://quenosecorte.blogspot.com/2009/10/patricio-pron-la-literatura-es-un.html> (Consulta: 11 junio 2011)
- (2011). "Entrevista Patricio Pron". *El Cultural* Barcelona http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/.../Patricio_Pron (Consulta: 11 junio 2011)
- Ríos, Damián (2009) *Un grito de corazón, Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre el peronismo*. Buenos Aires, Mondadori.
- Saer, Juan José (2003) *El río sin orillas*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Stock, Antonia (2010) "Da fehlt ja der ganze Latino-Kolorit!"—Ein Interview mit Ariel Magnus" *Frankfurter Buchmesse*, 30 de julio 2010. <http://www.buchmesse.de/blog/de/2010/07/30/%E2%80%9Eda-fehlt-ja-der-ganze-latino-kolorit%E2%80%9C-ein-interview-mit-ariel-magnus/> (Consulta: 11 junio 2011)
- Terranova, Juan (comp.) (2007) *Buenos Aires/ Escala 1:1*, Los barrios por sus escritores, Buenos Aires, Entropía.

Datos de la autora

Realizó estudios en la Universidad Nacional de La Plata, en la que también obtuvo su título de doctora en Letras con orientación en Germanística. Becada en varias oportunidades por el Gobierno Alemán para estadías de investigación, y asistencia a congresos y seminarios. Becaria e Investigadora del CONICET, en la actualidad es Profesora Ordinaria de Literatura Alemana y Capacitación en Alemán en la Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación de la Universidad de La Plata. , y de la Maestría en Literatura Comparada. Es miembro de instituciones

Volver al índice

nacionales e internacionales de Literatura Alemana y Literatura Comparada, ha publicado numerosos trabajos en revistas nacionales y extranjeras sobre temas de su especialidad y en la actualidad realiza sus tareas de investigación en el Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas de la misma Universidad. Áreas de trabajo: novela alemana contemporánea, literatura de inmigración, comparatística, literatura y filosofía

Comunicaciones

Andrés Neuman: una literatura en tránsito

Lorena Edith Pacheco
Universidad Nacional del Comahue

Resumen

La literatura nos ha dado algunos ejemplos de escritores que manifiestan su pertenencia a dos orillas: una española y una argentina, que escriben desde los márgenes y borran, desatienden, niegan la posibilidad de pensarse desde un único lugar. Este es el caso de Andrés Neuman (1977), argentino, ahora nacionalizado español, participe ya de un canon literario y cultural disputado que piensa, lee, y escribe desde esta doble identidad. En este trabajo me propongo analizar la obra narrativa de Andrés Neuman en virtud de una estética afianzada en lo breve y en una tradición literaria en continuo tránsito y que hace de esta transitoriedad su propia esencia.

Palabras clave: identidad - canon - transitoriedad - geotextualidad - microensayo

*Me es hermoso el desgarrar
Porque une las orillas
Nos concentra
En desdoblarnos siempre
Para poder ser uno*
Andrés Neuman (2008: 75)

Incluir a un argentino dentro de un congreso de Literatura Española merece quizás una justificación. Tal vez esta ponencia no sea más que eso, una justificación ante un debate para nada novedoso pero aún sin cerrarse por lo menos en el ámbito de la crítica universitaria y académica. Me refiero a la discusión de la noción de literatura nacional como una construcción unívoca de identidad de escritores que comparten territorio y lengua. El concepto de literatura nacional cabría acaso para aquellos escritores cuyas obras se asumen como tal, se reconocen como parte de determinada territorialidad y se construyen en su patria. Ahora bien, qué sucede entonces, qué habría que decir para aquellos escritores que producen obras lejos de las coordenadas espaciales que suelen regir para conformar lo nacional de una literatura. ¿Serán ellos escritores apátridas, serán ellos escritores desarraigados? ¿O habría que pensar en que el propio concepto de Literatura Nacional ya no conforma? ¿Qué proponer entonces? ¿Es válida la pregunta a quién le pertenece un escritor?

Andrés Neuman: nacido en Argentina en 1977, viajero por naturaleza, llega España a los 14 años. Se instala en Granada, en “su” Granada, como dirá a partir de entonces. Allí estudia, allí escribe. Desde ese lugar rememora su origen, la otra orilla de su memoria. El viaje signa una vida, el espacio que transitamos nos hace otros, porque el espacio que dejamos nunca termina de dejarnos. En esta encrucijada geográfica, cultural, ideológica y

sobre todo vital, Neuman asume su tarea de escritor. No como un escritor que ha dejado su patria, no en tanto aquel que ha elegido una segunda. La postura de Neuman inquieta a la tradición y a los cánones nacionalistas porque su escritura lo excluye de los parámetros habituales, porque no es fácil de ubicar en el organigrama de la crítica clásica, acostumbrada a dividir la literatura en períodos y países, una literatura transterritorial.

Andrés Neuman no se asume como perteneciente a ninguna patria, ni de origen ni de llegada, no porta signos de argentinidad ni españolidad, porque para Neuman su patria se funda en una geografía nueva, híbrida cuyo mapa es trazado por la propia escritura. Se aleja de los estereotipos de escritores alejados de su patria. No es un exiliado político ni tampoco un emigrado profesional. Imágenes de un escritor que no es, el escritor dice pertenecer a un grupo generacional diferente. En una entrevista realizada por Guido Carelli Lynch Neuman aclara:

Mi caso se aproxima más a un tercer paradigma, que va a abundar cada vez más, que son las segundas generaciones. Justamente Argentina se construyó con segundas generaciones en el sentido inverso. Ahora en Europa, y particularmente en España, hay segundas generaciones de latinoamericanos, pibes que nacieron allá pero fueron educados por una familia latinoamericana. Esos ciudadanos son híbridos, tienen dos mundos: uno en su casa, en su memoria familiar; y otro en la escuela, en la calle. (2012)

Frente a esta concepción de una literatura nacional unívoca y cerrada (podría decirse también cercada) Neuman plantea una literatura desterritorializada, itinerante, en continuo tránsito, desprovista de cartografías literarias o mejor aún, provista de todas las posibles, efecto de una asumida y consecuente vida literaria nómada. En esta ponencia intento revelar y analizar la defensa por parte de Andrés Neuman del concepto de *literatura en tránsito* propuesta desde los microensayos de *Cómo viajar sin ver* (2009).

Ya en el primer microensayo afirma la conciencia de escribir en un espacio intermedio y desde una identidad desdoblada y sutilmente quebradiza de escritor errante:

Un día antes de viajar a la Argentina evidente, la geográfica, me encuentro con la Argentina invisible. En la feria del libro de Madrid conozco a seis o siete jóvenes con un acento raro, el habla mixta. Conversamos un rato. Me cuentan historias parecidas a las mías. Escuchándolos, pienso en lo absurdo que resulta dividir a la gente de un país en dentro y fuera. Estos anfibios existen y no le restan nada a su país de origen. Más bien lo estiran, lo trasplantan. Nos

despedimos con una rara familiaridad extranjera. Los veo irse uno por uno, hijos, nietos y bisnietos de argentinos caminando despacio, perdidos y encontrándose, imperfectamente madrileños, incompletamente argentinos, patriotas de los azares de la vida, ahí, en medio del parque del Retiro, en medio de ninguna parte. (Neuman, 2010: 17)

Puede verse cómo Neuman funda el deseo de construir un territorio nuevo, refugio de los que han hecho sus maletas en el que no sea posible división alguna entre dentro y fuera, entre nacional y extranjero, entre centro y periferia. Muchos de aquellos que deambulan *en medio de ninguna parte* escriben intentando correr las fronteras y construir una patria en tránsito con *esa rara familiaridad extranjera* que asume una lengua híbrida, mixta, panhispánica.

La reflexión sobre el idioma parece entonces inevitable. Dice Neuman en una de sus entrevistas:

Me gusta pensar en la lengua española como un medio de transporte. Quizás el mayor del mundo. Más que a bordo de aviones, viajamos a bordo de un idioma(...)Me atrae construir un castellano a medias familiar y a medias extranjero que suene natural en todos sin pertenecer del todo a ninguna.

Como escritor en tránsito, Neuman crea en la escritura una patria lingüística singular porque la palabra también se despoja de pertenencias. La palabra no puede dejar de ser andante porque se resiste a las fijaciones de las instituciones, porque acompaña la itinerancia de voces que nunca permanecen ni saben de países.

La decisión, por otro lado, de formar parte de un territorio literario sin fronteras en el que la identidad se vea multiplicada en virtud de espacios y de lenguas no es privativa de Neuman. Atañe a toda una generación a la que el propio autor ha querido denominar como “los nietos del boom”, aquella parcela de escritores latinoamericanos fronterizos, por su condición de emigrados que entienden la literatura como una creación apátrida y extraterritorial. Neuman se encarga en su libro de microensayos de establecer, a la par de un viaje por distintas patrias, un recorrido por un canon paralelo en el que aparecen voces de otros escritores que se suman y construyen junto a la voz de Neuman, una patria literaria alternativa, es decir, un contracanon en el que la trashumancia literaria adquiere una nueva

identidad. La paradoja de un canon migrante¹. La certeza de que no hay literatura sin tránsito porque nuestros tiempos están signados por el viaje.

Por eso, ve a Roberto Bolaño, como un claro exponente de la ruptura de los supuestos valores que constituyen la identidad de un escritor:

Bolaño, dice Neuman, fue un chileno que escribió la gran novela mexicana viviendo en Cataluña. Sin embargo, fue rabiosamente latinoamericano. Supo convertirse en mexicano, no pudo evitar ser chileno, coqueteó con la idea de fingirse argentino. Panamericano Bolaño, hoy la cosa parece distinta. Muchos jóvenes están intentando dejar de ser propiedad simbólica de sus países. No para ser de otros, sino para no ser de ninguno. (Neuman, 2010: 55)

De modo semejante, al referirse al peruano Fernando Iwasaki, Neuman cita su ensayo titulado “Mi poncho es un kimono flamenco” porque sus palabras reflejan el mismo sentimiento de desterritorialidad y ajenidad:

Cuando recién me instalé en Sevilla, descubrí que era imposible dejar de mirar España como latinoamericano, más bien después de vivir aquí la mitad de mi vida, he descubierto, perplejo, que también puedo mirar América Latina como español. (Iwasaki, 2008: 91)

El propio Neuman postula que su mirada será siempre una mirada extranjera y será esta condición excéntrica de su mirar la que definirá su escritura.

Nos identificamos. Entregamos nuestros pasaportes. Entro como español en Argentina. Por lo tanto, tengo 90 días para abandonar mi país natal. Eso parecería lógico si, a la vuelta, hubiese manera de reingresar a España con mi pasaporte argentino. (2010: 23)

En efecto, al recorrer los espacios que nos proponen sus novelas *Bariloche*, *Una Vez Argentina*, *El viajero del siglo* y los microensayos de *Cómo viajar sin ver* vemos que

¹ Dos hechos marcan la conformación de este canon migrante. Por un lado la elección de Andrés Neuman dentro del grupo Bogotá 39 que reúne a los 39 mejores jóvenes escritores de Latinoamérica. Por otro, la decisión de la Revista Granta de incluirlo dentro de los 22 mejores narradores en lengua española. De ahí que a este grupo se lo denomine “Generación Granta”.

confluyen en la esencia de la otredad del que mira y del que narra. Mirar y narrar constituyen para Neuman acciones simultáneas y paralelas que fundan con la palabra recorridos trazados por la memoria. Son los aeropuertos, los hoteles, los trenes, los taxis, lugares de paso, desprovistos de identidad cultural, en los que es posible el encuentro con esa máquina de fabricar tiempos y espacios que es la literatura.

En este trayecto literario señalado por Neuman surge también la voz de Enrique Vila Matas quien ha decidido aplicarse a sí mismo la ley de extranjería para dejar de ser un español y habitar un *territorio sin aduanas*. Se trata de viajar, perder países o sumarlos transfigurados en una memoria superior.

Neuman cita a escritores transfronterizos porque ellos constituyen paradigmas de un mismo decir, porque la transitoriedad de la literatura es colectiva, es un hecho de la historia postmoderna y un efecto de la globalidad. Pero existe además otra razón. Neuman se interesa particularmente por trazarse para sí mismo una pertenencia a un grupo generacional. Desde sus entrevistas hasta sus microensayos y micropoéticas, hay un claro afán de hermanarse a los otros transterrados. Quizás podemos pensar que mostrar su paradójica posición de escritor en tránsito y la contradicción que surge de su propia hibridez sólo tiene lugar en un pensar colectivo, en un estado transitorio en el que no se está solo y en el que los otros otorgan identidad en un diálogo fraternal que los muestra migrantes con un mismo destino.

Entonces, desprovistos voluntariamente de espacios sociales identitarios, desnudos de países y de patrias, despojados de origen, estos escritores transterrados entre los cuales está Andrés Neuman, asumen que hay un único espacio posible de habitar: el espacio de la literatura. Porque ella cura la orfandad que portan los que deciden no pertenecer. Porque para toda esta generación escribir es habitar, poblar en el apretado recinto de las palabras una memoria nueva que nos haga fugaces creadores de nosotros mismos con el pasado, el presente y el futuro que creemos necesario tener.

En "Habitantes del verbo", micropoética que forma parte de *El equilibrista* se percibe con claridad el carácter de fundadora de espacios que es la literatura:

Hay al menos dos formas de concebir la literatura: como si fuese una puerta (un umbral que cruzar) o como una habitación en sí misma (un lugar de residencia). Prefiero pensar que las palabras son un modo de ingreso. La literatura nos conduce al lugar preciso: nosotros somos las habitaciones. El recinto de las experiencias estéticas no tiene por qué ser literario: en nuestro interior albergamos las dependencias más inexploradas. Igual que cualquier persona va adquiriendo conciencia de su ciudadanía, el amante del verbo gana con el tiempo la condición de habitante de sí mismo.

Pero este segundo estar –ciudadanía interior- requiere sus nutrientes. En ningún lugar aunque fuera un palacio, podríamos sobrevivir reclusos bajo llave: tarde o temprano moriríamos de hambre. Esa alimentación periódica nos la procuran los libros, seres furtivos que llaman, se infiltran en nosotros y dejan su regalo.

Más que ser un lugar habitable, para mí la literatura cumple la función de las puertas. Incluso existen puertas tan amplias que pueden inventar habitaciones. (Neuman, 2005: 112-113)

La literatura, entonces, construye lugares habitables, modifica los espacios posibles de la memoria, actúa como negación de los lugares en los que no queremos estar. De modo que escribir se transforma en una forma de resistencia. Ese es el motivo por el cual Neuman postula “escribo no para hablar de la realidad sino para defenderme de ella” o cuando se refiere a su novela autobiográfica *Una vez Argentina* y dice “no la escribí porque soy argentino, sino para serlo, para construirme unas raíces que no tengo”.

A la luz de lo dicho, nos parece abrumadoramente lúcido el microensayo final de *Cómo viajar sin ver*, en el que dice: “Ya no sé quién soy, cómo, dónde soy. Quizás esa identidad sea más real que otras.” (2010: p. 249).

Andrés Neuman nos propone desde la brevedad de sus ensayos transitar por la literatura, recorrerla, situarse en ella como un habitante de paso y la mirada extranjera del asombro.

Bibliografía

Carelli Lynch, Guido (2011). “Andrés Neuman, el triunfo del escritor que no es de aquí ni es de allá”, *Ñ Revista de Cultura*, 24/01/11.

Iwasaki, Fernando (2008). *Republicanos*. Madrid: Algaba Ediciones.

Maffesoli, Michael (2005). *El nomadismo, vagabundeos iniciáticos*. México: FCE.

Neuman, Andrés (2005). *El equilibrista*. Barcelona: El Acantilado.

----- (2008). *Década*. Barcelona: El acantilado.

----- (2010). *Cómo viajar sin ver*. Buenos Aires: Alfaguara.

Volver al índice

Datos de la autora

Lorena Edith Pacheco (Cipolletti, 1974) es profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Comahue. Es especialista en Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Desde 2009 se desempeña como profesora de las cátedras de Literatura Española I y II de dicha universidad.

Comunicaciones

¿Revelarse o no revelarse? Hay una autofiguración de filiación española o suramericana en la escritura bellatiniana?

Rafaela Cassia Procknov
Universidad de São Paulo

Resumen

El escritor mexicano Mario Bellatin persigue obsesivamente la representación de sí mismo. Por ello, echa mano de una estrategia ficcional que desafía los paradigmas de la autobiografía no recurriendo al compromiso de revelar la verdad al lector, acercándose así a aquello que la crítica literaria nombra como "autofiguración". El crítico español Manuel Alberca en el ensayo ¿"Existe la autoficción hispanoamericana?", plantea si hay una autofiguración, género muy sintomático de lo contemporáneo, de raíz hispanoamericana, es decir si habría rasgos que identificarían en el género características de la hispanidad. Basados, entonces, en el pensamiento de Alberca, nos cuestionaremos en este trabajo: ¿cuál es el lugar de lo español en la autofiguración bellatiniana? ¿Hay rasgos en la escritura del mexicano que señala su filiación a la tradición de la literatura española? Analizaremos la obra *Los fantasmas del masajista*, en la cual el narrador protagonista no revela su nombre, pero presenta un conjunto de informaciones que pueden ser relacionadas a su autor, Mario Bellatin. De esa forma, cabe al lector el papel de rellenar los vacíos y silencios del texto. ¿Cómo leer las coincidencias de la trama sin relacionarlas, exclusivamente, al sujeto referencial Mario Bellatin? Dicho de otra manera, ¿Cómo leer este relato en la clave de la pura ficción sin traer las huellas de lo real? Inspirados por el pensamiento de Wolfgang Iser, podemos preguntarnos: "¿Cómo puede algo que, aun existiendo, no posea el carácter de realidad?" Para echar luz a la cuestión, buscaremos una perspectiva que no entienda los géneros de acuerdo a la mirada normativa con los que históricamente se construyó. No impondremos límites entre la autofiguración y la autobiografía. Antes bien, nos acercaremos a una idea de género con relación al concepto de "horizonte de expectativa", que nos permitiría, entre muchas otras cosas, considerar lo novedoso y lo conservador de la escritura bellatiniana para la tradición literaria española y suramericana.

Palabras Claves: autofiguración - autobiografía - real - verdad - ficción

I: Introducción

Mario Bellatin es un escritor mexicano, contemporáneo, que suele escribir relatos cortos, entre sus obras, se destacan: *Mujeres de sal* (1986); *Efecto invernadero* (1992); *Canon perpetuo* (1993); *Salón de belleza* (1994); *Damas chinas* (1995); *Tres novelas* (1995); *Poeta ciego* (1998); *El jardín de la señora Murakami* (2000); *Flores* (2000); *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001); *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001); *Jacobo el mutante* (2002); *Perros héroes* (2003), *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y *El Gran Vidrio* (2007).

Nuestro objeto de estudio se encuentra en la obra *Los fantasmas del masajista*, el mismo es fruto de un proyecto de renombrados escritores de la escena contemporánea de la literatura, nos referimos a Alan Pauls, André Sant'anna, Cadão Volpato, Carola Saavedra, João Gilberto Noll, Luis Fernando Veríssimo, Mario Bellatin, Mia Couto, Rodrigo Fresán y

Xico Sá, los cuales fueron invitados a escribir textos a partir de canciones de Chico Buarque. En el caso de Bellatin, su texto fue concebido desde “Construção” de 1971.

Los fantasmas del masajista fue editado dos veces, la primera en 2009, en lengua española, publicada en Argentina, la segunda en el 2010, en lengua portuguesa, publicada en Brasil y reunida en el libro *Essa história está diferente*, organizado por Ronaldo Bressane.

Para nuestro análisis elegimos la edición argentina, por ser escrita en lengua española, lengua materna de Mario Bellatin, y por presentar la narrativa contada, también, por medio de un conjunto fotográfico, característica ésta, la de mezcla de lenguajes, muy propia de la escritura bellatiniana.

En este trabajo nos propondremos explorar las marcas de las figuraciones del yo en la escritura bellatiniana, observando si tal narrativa construye un espacio narrativo que podría ser identificado como perteneciente a la tradición de las letras españolas o suramericana. Para ello, nos basaremos, como punto de partida, en el pensamiento del crítico español Manuel Alberca.

II: La escritura del yo en *Los fantasmas del masajista*

Si la escritura bellatiniana cuenta con ejes temáticos o procedimentales, podríamos afirmar que la ficcionalización de sí mismo es un vector fundamental. En la obra que elegimos para nuestro análisis, *Los fantasmas del masajista* (2009), el narrador de la historia no enuncia su nombre, pero una serie de inferencias nos llevan a concluir que se trata del arquitecto de la historia: Mario Bellatin.

Ante una escritura del yo que se auto presenta como tal, por medio del paratexto, *autobiografía*, *biografía* etc., y que simula una mimesis formal que busca el efecto de lo real, no hay duda con respecto al pacto de lectura: en la posición de lectores, lo leeremos en clave de “pacto de verdad”, para usar la terminología de Philippe Lejeune, un referente en los estudios del género autobiográfico. Pero, ¿cómo leer el cuento que hace de sí una voz que no aclara los presupuestos del juego? En el caso de la escritura bellatiniana del yo, nos encontramos frente a una ambigüedad constituyente en la que el pacto no está dado de antemano. Situados entonces, como coautores, participamos de la autoría del texto, intentando entender las trampas, las zonas de incertidumbre y de silencio de la narrativa.

Hemos señalado que la escritura de Mario Bellatin traza la zona del yo pero no lo hace bajo los preceptos de una autobiografía tradicional en la cual el sujeto tiene una imagen de sí previa a la escritura, ya que sabe o supone saber quién es, como señala Derrida en *D´ailleurs*, documental dirigido por Fathy (1999). Indagar, así, la “naturaleza” de

la voz que narra el relato y si la escritura de la narrativa se inscribe, deliberadamente o no, en una filiación con lo español, es también una propuesta de este trabajo.

En *Los fantasmas del masajista*, tenemos una voz que nos cuenta sobre las visitas que hace a una clínica de masajes en San Pablo para tratarse con João, un terapeuta, hijo de una de las damas más famosas del mundo de la declamación. El narrador es anónimo, así como una gama de personajes que aparecen en la trama. Incluso, el nombre del terapeuta sólo nos es revelado casualmente, a causa de su desaparición del trabajo, lo que lleva su paciente, el que construye el relato, a preguntarle su nombre.

El borramiento del nombre propio, en una narrativa que supuestamente pretende dar cuenta de la experiencia de una vida, la propia, no nos parece gratuito. ¿Cómo reconocer una identidad en una voz anónima? ¿Cómo, de ese modo, asignarle pertenencia a una tradición cuando enmarcarlo dentro de los límites de los propios géneros ya resulta anacrónico?

Siendo el nombre propio la primera reducción después de la lengua materna a la que somos sometidos nosotros los humanos, leer una narrativa del yo en la cual el yo que nos cuenta su historia, no tiene nombre, señala algunos planteamientos. A nivel diegético y extradiegético, nos invita a pensar desde la negativa.

La presencia o borramiento del nombre propio no tiene efectos solamente en la narrativa, habla de un dato muy importante en Occidente: la *inscripción* de la individualidad y de la autoría como propiedad. Alberca al buscar los orígenes de la autoficción en las letras españolas ya encuentra resquicios en *El Libro del Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en la edad media. Alberca concluye, entonces, que la exaltación máxima del individualismo culmina en la autoficción. De esa manera, las ficcionalizaciones del yo, en las últimas décadas, en las letras españolas, particularmente, en Hispanoamérica, serían la formalización estética del propio tiempo. La inhibición del nombre propio antes del apogeo de la modernidad, es dictada, así, por una época aun no atravesada por el narcisismo.

Al no tener nombre y no decirnos explícitamente cual es su lengua materna, el narrador de *Los fantasmas del masajista*, deja traspasar que es hispanohablante y alguien famoso. En el nivel novelesco (diegético), hay un borramiento de cualquier intento de seguridad y de reconocimiento del lector con relación a esa voz, con lo que podemos suponer y nada más. Suponemos así, que se trata de Mario Bellatin, el autor del texto. Sin embargo, ¿cuál Bellatin, el hombre, por lo tanto, el sujeto referencial, o un personaje?

La zona constante de mezcla indiferenciada de lo real y de lo ficcional y de los géneros, huellas de lo biográfico en lo novelesco, nos remite a lo que la crítica contemporánea reconoce como autoficción. Se trataría acá de autoficción *implícita*, en los términos de Alberca, ya que “el signo onomástico es suplido por señales textuales que cumplen la función identificadora”. (Amo, 2009: 395)

En el nivel extradiegético, la personificación no nombrada del autor en la obra, nos remite, una vez más, a la indagación de Alberca ¿Existe la autoficción hispanoamericana?

Si aceptamos que la narrativa de *Los fantasmas del masajista* es autoficcional, no buscaremos el Mario Bellatin sujeto psicológico, pre-existente a su texto. Para Manuel Alberca, este tipo de narrativa es muy recurrente en el último cuarto de siglo en el continente: “las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones” (Amo, 2009: 393). Afirma aún el crítico:

En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco”. (Amo, 2009: 393)

Una de las hipótesis de Alberca para el caso de la autoficción hispanoamericana, de las últimas décadas, es con relación a la no responsabilidad que señalaría un artista frente a su propia obra al optar por el subgénero autobiográfico o novelesco de la autofiguración. Dicho de otro modo, al representarse a sí mismo por medio de un pacto menos rígido y que lo exentaría del compromiso ético con la verdad, el arquitecto de la historia, el sujeto que escribe, estaría libre para crear una imagen de sí más liberadora, que escaparía al juicio de la inquisición del lector. Así podríamos resaltar que los efectos extratextuales que movilizan tales narrativas actúan en el sentido del no compromiso personal frente a la materia narrada.

Desde la perspectiva que aquí asumimos, el *boom* de la figuración del yo en las letras hispanoamericanas, en las últimas décadas, no apuntaría simplemente al efecto extratextual del no compromiso, sino a una marca del propio presente que no es contrario a la espectacularización del yo, o a la construcción de sí como imagen, pero sí de una esencia unívoca y acabada. De esa forma, leemos la autoficción como mecanismo del tiempo mismo, lo que nos impide ubicar cualquier narrativa del yo con carácter ficcionalizante como autofiguración, ya que de ese modo incurriríamos en una imprecisión que, antes de potencializar la historicidad de la literatura, la volvería no histórica y gratuita.

Silvia Molloy (1996) al indagarse, también, si hay una tradición de narrativas del yo, más particularmente, autobiográfica, en las letras españolas, vislumbra en la colonia los antecedentes del género autobiográfico. Para ella, los relatos de la conquista poseen un gesto de lo autobiográfico, pero no lo son en absoluto ya que no hay la llamada conciencia autobiográfica, fundamental al género. En tales narrativas el yo no se presenta deliberadamente como tema del relato. En ellas, el otro es institucional: el rey y la corona española. Ya en el momento posterior de constitución de las ex colonias como

estado-nación, la escritura autobiográfica se utiliza para formar una imagen de si congruente con la del propio país, como *Recuerdos de la provincia*, de Sarmiento. Dicho de otro modo, aunque las escrituras del yo, en primera instancia, serían lo más particular del lenguaje, en las letras españolas habrían asumido históricamente una función social y colectiva, en la colonia, como servicio al rey sobre el nuevo mundo y en el momento de constitución de la nacionalidad en los nuevos Estados, como mecanismo de formación de identidad. Ante ese panorama, Molloy se pregunta: ¿qué pasa con lo autobiográfico en las letras españolas en la contemporaneidad, posterior a la rigidez del destinatario fijo, único, institucional de la corona, o aún, posterior a la escritura comprometida a los proyectos nacionales? ¿Para quién y cómo se escribe autobiografía en el presente?

La contemporaneidad trae como presupuesto la desconfianza de la verdad y pone en jaque el pensamiento sistémico, señalando así la presencia de un lugar vacío de interlocución en el que ya no se puede saber más a quién se escribe ni cómo es posible. Así, el lugar extratextual de lo autobiográfico deja de existir. ¿Entraríamos, entonces, en el dominio de las autofiguraciones?

Tanto Alberca, nuestro punto de partida en este estudio, como Molloy verifican una tradición autobiográfica en las letras españolas. El primero remite al origen del género en Sudamérica, en el nacimiento de la modernidad y su posterior modificación, y la resignificación, en la modernidad consolidada, con escritores como Borges, por ejemplo, sin omitir el desvío, en el caso de la última "hornada", de escritores de los noventa. Ya Molloy, remite tal origen a colonia. Aquel parece enfatizar el carácter particular de lo autobiográfico en las letras españolas y sudamericanas en lo que se refiere a la estructura y ésta en los aspectos extratextuales, con relación al interlocutor, a quien se escribe en tales relatos.

Alberca señala principalmente la ambigüedad interna que engendra la autofiguración, en las letras españolas o suramericanas, al romper los esquemas fijos de recepción del lector. El crítico cita a Barrenechea para quien la literatura contemporánea lo que viene a hacer es romper con el contrato mimético.

III. Los fantasmas del masajista como autoficción fotográfica

En las fotos se narra la misma historia que se cuenta en la narrativa verbal. Al terminar la historia narrada por medio del lenguaje verbal, hay un conjunto de 22 fotografías o imágenes que traen la misma trama. Las fotografías traen un epígrafe que, supuestamente, las explicaría, pero al analizarlas vemos que se trata, antes bien, de una estrategia ficcional que de una nota explicativa.

Las "notas explicativas" que acompañan las imágenes son:

1. Clínica especializada en personas que han perdido o están por perder algún miembro
2. Espacio para las camillas individuales
3. Lugar vacío dejado por la pierna mutilada
4. Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo
5. Madre de mi terapeuta favorito
6. Joven que asesinó a su tatarabuela dentro de una canción popular
7. Cantante brasileño
8. Edificio del que cae el protagonista de la canción “Construcción”
9. Lora que João le regaló a su madre
10. Juguete para loros
11. Punto de la ciudad donde comenzaron a instalarse los karaokes
12. Parque donde suelen reunirse las declamadoras
13. Mortaja que las declamadoras ofrecieron a João
14. Presidenta de la Sociedad de Declamadoras
15. Urna donde depositaron las cenizas de la madre muerta
16. Habitación de la madre de João
17. Espalda de João dentro del sueño
18. Local del karaoke por el cual João pagó una cuota inicial
19. Una de las mujeres de edad madura que acostumbran acudir vestidas de muchachas a las fiestas populares
20. Cantante Waldick Soriano
21. Vecinos de João que aseguran escuchar en forma constante a la madre muerta
22. Lugar perfecto para saltar al vacío.

La inserción de fotografías en la obra no es gratuita. Se trata en todo caso de una estrategia ficcional de simulacro de transparencia entre lo real y el lenguaje. Si la palabra es sígnica, la fotografía no lo es tan deliberadamente. No es difícil caerse en la trampa de transparencia que trae el signo de ese lenguaje. Cuando miramos una foto, tenemos la impresión de que estamos frente a la propia experiencia y no en su representación. Así siendo, cuando miramos tales imágenes somos seducidos a aceptar lo veraz de la materia narrada.

Nos parece pertinente aclarar la noción de representación/presentación que se utiliza históricamente, en el occidente, entre otros hechos, para debatir el lugar del signo fotográfico. Como afirma Santaella:

A discussão semiótica em torno da dicotomia representação/apresentação possui dois aspectos. Por um lado, há a questão sobre até que ponto a função de signos é “re-presentativa”; por outro, há a questão sobre a existência de signos não representativos.

Etimologicamente, o conceito de representação se encontra em oposição ao de “(a)presentação”. Uma representação parece, de acordo com isso, reproduzir algo alguma vez já presente na consciência. Essa idéia também está consolidada na história da semiótica.

Argumentos contra a visão da representação (no sentido de re-presentação) como condição necessária da qualidade sígnica se encontram, por um lado, na semiótica fenomenológica e, por outro, na teoria da representação de Nelson Goodman. A semiótica fenomenológica diferencia entre signos que representam e aqueles que não representam. (Santaella, 2008: 20)

Como afirmamos, el lenguaje fotográfico daría cuenta de la referencialidad de la experiencia. Sin embargo, así como la narrativa desarrollada por medio de la materialidad verbal, la que se desarrolla por medio del conjunto fotográfico, no trae en si el rasgo de la transparencia con lo real. Según el saber psicoanalítico, ni podría hacerlo, puesto que aunque un signo parezca alzarse a lo real, no lo es en su impotencia de concreción, en su condición de lenguaje.

Asumiendo que así como la materialidad verbal la materialidad fotográfica no daría cuenta de lo real, ¿por qué la superposición de las imágenes a las palabras en la narrativa de *Los fantasmas del masajista*? Cuando analizamos, luego del encanto inicial de los confidentes en busca del oro de la confesión, algunas fotos del conjunto, percibimos que no hay transparencia entre el signo fotográfico y lo real y que, por lo tanto, debemos resignificar el valor de las imágenes añadidas a la historia, como apunta Walker:

Bellatin, advertido de la ilusión referencial que invita a concebir las imágenes analógicamente, y en contra del efecto de naturaleza que promete la fotografía, simula la analogía hasta hacerla irrisoria. La galería de fotos con la que concluye *Los fantasmas del masajista* es el fiel testigo de dicha operación. Todas las fotos están acompañadas de breves notas explicativas sobre la imagen que acompañan. Así es como se muestra desde la madre del terapeuta favorito del narrador hasta un famoso cantante popular brasilero que es mencionado al pasar en la historia que antecede a las imágenes. Por supuesto, el cantante existe. Por supuesto, no es el que aparece en la foto. Las notas van aún más

lejos con el gesto que desbarata la ilusión referencial. Aparece luego la fotografía de la espalda de un joven con el torso desnudo, dice la nota: “Espalda de João dentro del sueño”. Luego otro joven con anteojos oscuros del que se dice al pie de la imagen: “Joven que asesinó a su tatarabuela dentro de una canción popular”. (Walker, 2009: 4)

Cuando destacamos, principalmente, las imágenes: *Lugar vacío dejado por una pierna mutilada*; *Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo* y *Espalda de João dentro del sueño*, tal cualidad (la de que el signo no es lo real y jamás lo convocará en absoluto) es evidente.

En el caso del primer ejemplo que destacamos, supuestamente se fotografía una idea abstracta: ¿cómo sería eso posible? Partiendo del presupuesto de que la fotografía representaría algo que estuvo allá, materialmente, captado en un momento considerado único, imposible de volver de la misma manera. ¿Cómo registrar el vacío (existencial) generado por un miembro del cuerpo que fue perdido? De acuerdo con nuestra racionalidad, tal evento es imposible, considerándose nuestra experiencia humana limitada. Así, podríamos concebir esa imagen no como mimesis de la experiencia vivida sino como indicadora de su propia cualidad más peculiar: la del signo que remite a otro signo o bien, al carácter inmanente del lenguaje.

En el caso del segundo ejemplo que señalamos, *hombre que aún guarda la ilusión de considerarse un ser completo*, ante la nota explicativa de ésta, imaginamos que será expuesta la figura de un hombre con algún miembro de su cuerpo faltante, principalmente cuando relacionamos esa nota explicativa al contexto general de la narrativa, que trae enfermos, mutilados (o que van a serlo) que se tratan en una clínica de masaje. Sin embargo, contrariamente, tenemos el retrato de un hombre, aparentemente, sin ninguna parte faltante en su rostro. Con ello, verificamos, entonces, que la completitud a la que hace referencia la nota es otra, es la que interesaría al psicoanálisis en cuanto discurso fundador sobre el sujeto. Es la completitud imaginaria, que nos acompaña a lo largo de toda nuestra existencia temporal.

El juego que se hace con la noción de completitud/incompletitud está para el discurso del psicoanálisis, freudiano o aún lacaniano, al remitir a un principio clave: el de que la constitución del sujeto pasa por la noción, también, de la unidad corporal. Antes del nombrado “estadio del espejo”, concepto lacaniano, tenemos un cuerpo desmembrado que no se reconoce, aún, como unidad, totalidad. Más tarde, como un cuerpo ya atravesado por lo simbólico, tal vez, la amnesia de que ya fuimos (y somos) desmembrados, nos haga desligar que, ya desde el vamos, somos seres incompletos.

En el caso del tercer ejemplo que señalamos, en el cual la nota anuncia que está la espalda de João dentro de un sueño, estamos, aún ante la misma clave de lectura: la del desafío del signo a lo real, el rompimiento de la expectativa del lector de conocer la verdad. El acceso directo al Inconsciente es imposible, es ilógica la idea de fotografiarlo. El sueño como formación de la instancia del Inconsciente, no puede traer la Verdad, solamente una verdad que sólo puede ser escuchada y no grabada, congelada en un momento único, una de las características del signo fotográfico.

El episodio del sueño en la narrativa es determinante, también, por traer la cuestión del doble. En el sueño, el terapeuta asume la faceta de su paciente, el narrador anónimo, que no posee el antebrazo derecho. ¿Tendrían, así, el enfermo y el terapeuta, la misma incompletitud, pudiendo ser la cara y contracara el uno del otro?

De acuerdo con la lectura de *Los fantasmas del masajista*, suponemos que sí, dado que hay un nivelación existencial en la narrativa: enfermos, famosos, declamadoras, que asumen el lugar de lo no nombrado, del vacío del sin sentido y de la incompletitud que equipara a todos.

En definitiva, cuando consideramos las fotografías destacadas como signo, las retiramos de la clave de la verdad y las insertamos en el estatuto de la ficción. Con ello, no pretendemos establecer la tácita dicotomía: verdad vs. ficción, sino que proponemos que tanto en una como en otra hay la propagación de una verdad, sólo que de sentido y alcances distintos. Podríamos, es cierto, resaltar la calidad de verdad no (necesariamente) factual de la ficción. Entonces, la relación entre la autoficción construida por la materialidad verbal y la del conjunto fotográfico, en la narrativa, se da por una red sígnica incesante, en la cual un signo remite al otro.

IV. *Los fantasmas del masajista* y la obra de Chico Buarque

Como afirmamos en la introducción de este trabajo, *Los fantasmas del masajista* es fruto de un proyecto, con varios escritores invitados, para construir relatos desde las canciones de Chico Buarque.

El tema “Construção” forma parte del álbum homónimo, de Chico Buarque, estrenado en 1971. La canción narra, arquitectónicamente, la historia de un trabajador que encuentra, como destino único, después de trabajar por toda vida, la muerte.

La saga de un operario anónimo es expuesta a la manera de artificio en “Construção”. El tono de denuncia social, de la explotación inhumana a que está sometido el trabajador en el sistema capitalista, es presentado por medio de juegos de sentido en la canción,

indicándonos con ello que no hay una correspondencia entre lo real y el lenguaje, ya que en el último se intenta capturar aquel (y no sin un hiato).

Nos conmovemos con el drama del hombre sin nombre, símbolo de miles de trabajadores como él, que impiden el sábado, cuando mueren (o no), de los que pueden divertirse, los no operarios. Sin embargo, la empatía con el sufrimiento trágico del trabajador de “Construção” no adviene del carácter social de la canción. Si no es la historia en sí misma la que nos hace asumir el dolor del sujeto no nombrado, el operario, ¿qué nos haría, entonces, padecer su sufrimiento? Echaremos luz a tal indagación por medio del saber sobre el lenguaje y del saber psicoanalítico. Por medio del primero, podríamos considerar que es el arreglo sígnico, el lenguaje, ordenado artificiosamente, el que construye el mundo presentado ante nosotros, en ese sentido, no es la propia crudeza de los hechos la que toca a quién lee u oye la canción, sino una creación estética. Por medio del segundo, podríamos afirmar que es el mecanismo de identificación el que nos hace compartir su dolor; al reconocerle su alteridad, nos reconocemos a nosotros mismos y así nos humanizamos.

Siendo “Construção” un mundo creado, arquitectónicamente, por el signo y, sin embargo, armado en referencia a un universo externo, pre-existente, al texto, universo de injusticia social y opresión a la clase trabajadora, ¿cómo puede mantener relación con *Los fantasmas del masajista*, que no parece pretender gritar en contra de ningún sistema económico y político?

“Construção” es invocada directamente en la narrativa de *Los fantasmas del masajista*. La mención al tema surge por ocasión del fracaso de la carrera de la madre de João, el terapeuta.

Así como el operario de “Construção” la madre de João decae. Sin embargo, ambos fracasan de manera distinta. Aquel, literal y abstractamente, literal al caer del edificio y morir; abstractamente, al no poder escapar del determinismo de su destino. Aquella sucumbe existencialmente, al ver su carrera naufragar, sin conseguir salvarla.

La madre de João, declamadora de suceso, se hizo notable en el escenario de la declamación, al narrar versos célebres de temas populares. Pero, por imposición de su agente cultural, es obligada a recitar “Construção”, de Chico Buarque, en lengua española, en otro país, el resultado de la empresa es el fracaso, pues, desde entonces, ella no consigue más retomar el éxito profesional como antes.

“Construção” aparece en la historia como episodio una vez que a causa de no saber recitarla bien, la madre de João vive un declive en su carrera. Sin embargo, la reincidencia más notable sobre el tema es la estructural.

La propia narrativa de *Los fantasmas del masajista* es proyectada al modo de una construcción y tal como el tema homónimo de Chico Buarque hay, aquí, también, juegos de sentido con el lenguaje.

La obra de Chico Buarque es evocada como mecanismo de construcción, de armado de la narrativa, nombres, trechos de canciones y títulos de sus novelas aparecen diluidos en la historia, componiéndola.

Analizada la relación entre “Construção” y la narrativa de *Los fantasmas del masajista* para más allá de la conexión textual y temática que mantienen, podríamos suponer que el sucumbir de la madre de João por interpretar la canción de Chico es sugestiva, llevándonos a pensar en un vínculo más entre las dos producciones.

Consideramos tal fracaso una sugestión que apunta para más allá del alcance de la narrativa y lo hacemos apoyados por el conjunto de la lectura de la obra de Bellatin que trae un arte desafiante de sus propios límites, al cuestionar la eficiencia de la representatividad.

La madre de João fracasó en la carrera de declamadora renombrada precisamente en el momento en que interpreta un tema más elaborado y de fuerte carácter de denuncia social, tal evento ¿sería la sugestión o la creencia de que no se puede dar cuenta de lo real por medio del arte? La mujer ¿era exitosa en su carrera justamente en declamar por declamar, sin compromiso alguno con lo que apuntaba para allá del universo de la declamación?

Otro factor curioso en el fracaso de la carrera de la declamadora es la traducción. La madre de João es obligada a declamar los versos de “Construção” en una lengua que no es la suya, la española, con la que no tenía intimidad posible. Los versos de la canción que no conocía y, por lo tanto, no apreciaba, declamados en lengua española, le eran ininteligibles.

Expresarse en otra lengua ¿es equivalente, aquí, a dar forma (vía versos declamados) a un sentimiento no sentido?

La traducción sería, correspondiente, por lo tanto, para referirnos en términos platónicos, a la forma de la forma, ya que la canción, en lengua portuguesa, haría una mimesis del universo real (no el ideal, como en el platonismo), el del operario que muere de forma trágica, y su pasaje a otro idioma, el español, imitación de la imitación. Así, volveríamos a la cuestión de la cadena de los signos, en la capacidad que tienen de remitirse unos a los otros, interminablemente.

V. *Los fantasmas del masajista* y la filiación a las letras españolas

Como subrayamos al principio de este artículo, nuestra propuesta es investigar los contornos de la figuración del yo en *Los fantasmas del masajista*, buscando, aún la filiación a las letras españolas de esa escritura. Planteamos, también que la relación del yo consigo mismo no puede ser referencial, transparente, ya que hay en esa práctica literaria el rompimiento con las certezas, una de ellas, sino la principal, la de que el sujeto no existe

como totalidad que es capaz de autoconstruirse , o delinearse a través del arte, o la escritura.

Cuando enunciamos que trataremos del contorno de la figuración del yo en la escritura bellatiniana, ya asumimos una perspectiva: la de que el relato de una vida es siempre ficcional, tenga o no la intención de dar cuenta de la verdad de la existencia. Y lo es siempre, ya que uno no puede tener acceso a la verdad, no puede crear una imagen unívoca de sí mismo, sino imágenes, verdades, fragmentos. En ese sentido, una escritura de carácter biográfico no existiría. Es, entonces, en ese ámbito que la escritura “desenfrenada”, como diría Lejeune al referirse a la ficción, sería de mayor alcance: al no proponer revelar al lector la verdad, pero tampoco una verdad, terminaría por revelar alguna. Sería la verdad, acá, de otra dimensión, construida en y por el texto. Por lo tanto, ya sabemos que los contornos que asumen el yo en *Los fantasmas del masajista* pasan por lo ficticio, por la figuración de uno mismo, el autor Mario Bellatin. Pero, todavía, en nuestra línea de indagación en este estudio: ¿es una invención de sí mismo relacionada a las letras españolas o hispanoamericana?

Según Alberca (2005-2006), nuestro punto de partida en este análisis, la autoficción en las letras suramericanas existen antes del escritor francés Doubrovsky crear el neologismo *autoficción* en 1977, dado que ya existía el fenómeno en las letras del continente americano. Escritores como Lezama Lima, Borges, Arguedas, Rubén Darío ya se valían de esa estrategia ficcional. Y tales escritores fueron, de cierta manera, la base para la última hornada de escritores hispanoamericanos de los 90 que se están ficcionalizando en sus textos. Según esa línea de pensamiento, la escritura bellatiniana formaría parte, entonces, de esa hornada de escritores más jóvenes, herederos de los escritores de los 60,70, que hacen ficción con la propia vida.

Sin embargo, la filiación de la escritura bellatiniana con las letras españolas no se concreta linealmente. Antes bien, heredera del presente desestabilizado, tal escritura no pertenece a la borradora de sus orígenes en una escritura que parece buscar el olvido de los rasgos de identidad. Tal consideración suena a un oxímoron, en principio, ya que el caso de autoficción, en las letras hispanoamericanas o no, parece ser justo la impresión de una marca, la del sujeto que escribe, y de esa forma, no sería una escritura que borra. Recurriendo una vez más al saber psicoanalítico, podríamos reflexionar sobre ese borramiento. El aforismo lacaniano es el de que la palabra es la muerte de la cosa. Es decir, cuando se escribe ya no se está ahí, ya no hay sujeto, ya no hay la experiencia, el referente.

El caso bellatiniano parece ejemplo clave de esa máxima lacaniana, dado que cuando leemos ese texto, parece que ya no queda nada: ni el sujeto, ni sus verdades, ni la novela autónoma, exenta del contagio con otras artes, ni tampoco el enraizamiento a una tradición. Si forma parte, como vimos, y en la esfera del pensamiento del propio Alberca, no lo es por

deliberación, sino por contingencia. De esa manera, la obra formaría parte de la tradición de las letras españolas por estar escrita en castellano hecho de que por sí ya señala una pertenencia, el recorte del mundo por medio de un sistema lingüístico, y a la tradición sudamericana de autofiguración hispanoamericana, al, así como estos escritores de la última “hornada” del siglo XX, como lo diría Alberca, figurarse Bellatin a sí mismo según un desvío de lo que sería una escritura autobiográfica.

Para Alberca, el fenómeno de la autoficción en Hispanoamérica, de los últimos años, merece más bien ser nombrado como autonovela ya que se tratan de producciones que presentan una reflexión sobre lo que sería el propio género novela, es decir traen una conciencia reflexiva de lo estético, planteadas las cuestiones de lo literario desde dentro del propio texto.

VI. Expresiones Finales

En nuestras expresiones finales consideraremos los vectores más generales de la escritura bellatiniana sin atender su estrategia ficcional de autofiguración, en exclusivo, y lo haremos al partir del presupuesto de que tal escritura moviliza una idea de lo literario pasible de comprensión solamente por medio de la idea del conjunto, así si la categorizamos creando rótulos para acercarnos a esta, no lo es para cerrarla en una lectura unívoca, sino para entender el movimiento de esa escritura.

En la posición de lectores-escritores que persiguen los rodeos de la escritura, percibimos que la filiación a las letras españolas o suramericana no es una pregunta o un lugar en la escritura bellatiniana. Sí hubo, y sobre todo en Hispanoamérica, la llamada escritura “enfrenada”, comprometida, de los ‘60 y ‘70, que instauró la noción de la palabra comunicativa, ahora en el presente desestabilizado que conforma *Los fantasmas del masajista* la noción euforizada en lo literario es la de la palabra creativa, intransitiva, gratuita o aún, en sentido más amplio, la del arte gratuito. En este contexto, la pregunta no parece ser más: ¿quiénes somos?, el nosotros, ese ser nacional, sino ¿quién soy?, el yo aquí de la escritura, involucrando al autor mismo, el sujeto referencial y la propia noción de identidad.

Los escritores ya no parecen preguntarse cuál es su lugar con relación a una tradición, sino más bien sobre cuál es el lugar del escritor, de su oficio en un tiempo caótico. De esa manera, podríamos considerar la autoficción como una pregunta sobre ese lugar tan problemático del autor y del sujeto que escribe la obra.

Por fin, podemos decir, en oposición con Alberca, punto del que hemos partido, que en este estudio no consideramos que lo que está siendo nombrado como autoficción, en la narrativa de las últimas décadas, sea un desvío a la norma autobiográfica. Más bien, se trata

de otra propuesta estética que establece otro contrato de lectura, así como otra idea propia de literatura, pasando de una noción de literatura como verdad y compromiso a otra como juego y mezcla de lenguajes. Alberca considera a la autoficción un desvío de la autobiografía por presentar el crítico, en su trabajo, un carácter muy normativo, taxonómico, pero, por otra parte nosotros no buscamos cerrar la escritura bellatiniana, al intentar buscar sistematizar su estética, pues así estaríamos yendo a contrapelo de esa escritura. Pretendemos, sí, apegarnos a ella, haciéndonos lectores coautores, ya que intentamos relacionarnos bien con las zonas de incertidumbre y silencio que nos dispone tal propuesta.

Bibliografía

- Alberca, Manuel (2005-2006). “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del cilla. Universidad de Málaga* 7-8: 5-17.
- Amo, Iñigo (2009). “El pacto ambiguo. De la autobiografía a la autoficción”. *Revista Signa* 18: 393-395.
- Bellatin, Mario (2009). *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Fathy, Safaa (1999). *D`ailleurs*. Documental sobre Jacques Derrida. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/video/videos.htm>. Acceso realizado en 15 de agosto de 2011.
- Fink, Bruce (1998). *O Sujeito Lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Tradução. Maria de Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro: Zahar.
- Iser, Wolfgang (2002). “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, L. Costa. (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, V. 2.
- Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico. De Rousseau à internet*. (org.) Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. São Paulo: Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- Molloy, Silvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de cultura económica.
- Santaella, Lucía (2008). *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning.
- Walker, Carlos (2009). “Mario Bellatin: imagens literárias”. *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, CONICET: Rosario: 2-6.

Volver al índice

Datos de la autora

Rafaela Cassia Procknov se graduó en Letras por la Universidad de São Paulo (2008). Se recibió como especialista en Semiótica Psicoanalítica por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (2010). Actualmente, cursa la maestría en el Programa de Letras de la facultad de letras y ciencias humanas del área de Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana.

Comunicaciones

Mario Benedetti en el exilio español, los andamios de una primavera

Neiva Maria Graziadei Fernandes

Universidade Federal da Fronteira Sul - Universidade Federal do Rio Grande do Sul¹

Resumen

La noción de patria se torna más concreta cuando uno está fuera de su país. A un autor es inevitable que la escritura se vuelva hacia el país que lo exilió. Mientras estaba en España, Mario Benedetti escribió "*Primavera con una esquina rota*" cuyos dramas de los personajes se desarrollan en dos tipos de exilio: el de Santiago en la penal *Libertad* y de sus familiares en un país que no era Uruguay. El autor, a través de la narrativa recompone, en cierta medida, los sentimientos que afloran a las gentes que se van, la desesperación, la lejanía, la dictadura siempre presente, la distancia que no les permite olvidarla y los imágenes de su amado *paísito*. La perspectiva benedittiana de un Montevideo desde Madrid está presente también en otro libro, "*Andamios*". El desconcierto y la memoria concurren con los recuerdos y la vuelta a un país que no es más el mismo, pero, sigue siendo el mismo, éste es el drama que también cada uruguayo exiliado tuvo que enfrentarse al volver. A lo largo de sus exilios personales, se produjo la gesta de *Andamios*. Un desexilio, quizás...

Palabras clave: Exilio - desexilio - memoria - patria - dictadura

Hay un puente en el cual el escritor atraviesa considerando la memoria como un soporte de continuidad a un hecho ocurrido en el pasado, sea reciente o tardío. No importa, lo que interesa es que este hecho, en siendo traumático, se transfigura como una memoria en la mayoría de las veces, dolorosa, no dicha, silenciada y que tanto puede seguir como un duelo o como una melancolía. El primero tiene cura, el otro casi nos mata.

Aristóteles escribió que "la memoria es del pasado". Sin embargo, ¿qué hace uno cuando el pasado se transforma en presente? ¿cuándo uno vive en el pasado aun estando en este presente? Interpretando Aristóteles, Paul Ricoeur(2008:p.39), afirma que la llamada *anamnēsis*, o sea, la rememoración "hace frente a la simple evocación de un recuerdo que viene a la mente". Entonces, bajo esa impronta, se puede analizar obras de autores que vivieron el exilio y a través de él, rememoran lo vivido anteriormente porque no alcanzan separarse de un pasado que le fue traumático.

Tal reflexión se adecua perfectamente al autor uruguayo Mario Benedetti . según él mismo, empezó escribiendo poemas de la oficina y a lo

¹ PPG/Letras/UFRGS – Projeto "Estéticas dos vestígios (traces) na contemporaneidade: literatura das Américas entre memória e esquecimento" – Coord. Profa. Zilá Bernd

largo de su vida publicó ensayos, críticas, novelas y poemas respecto a la historia de su país bajo el tacón de la dictadura en los años 70 y 80. Un libro de poemas suyo, “*El olvido está lleno de memoria*” (Benedetti, 1995), y una de sus novelas, “*Andamios*”, (Benedetti, 1997), tratan del desconcierto de la memoria, el olvido que no está, que no se calla, pues, según su lógica, si uno se olvida, se mata la verdadera historia, la de los perdedores en cierta medida. Y, aún más, volviendo a Ricoeur (2008, p.41), “el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia.” Los personajes de Benedetti vivieron un momento histórico de Uruguay; la dictadura militar no fue una fantasía, y, aunque la ficción sea el “vehículo”, en “*Andamios*”, está mucho más presente la realidad histórica misma que la imaginación. Benedetti rememoración de lugares en Montevideo que ya no son más los mismos, los árboles cortados en la 18 de Julio, por ejemplo, o aún, el jardín Botánico transformado y en tal búsqueda de los lugares podemos distinguir lo que Ricoeur (2008, p.) llamó a *ars memoriae*, o sea, la permanencia en la memoria de uno de los espacios físicos que un día hicieron parte de la vida del que rememora.

Ahora bien, en se tratando de memoria y exilio, la noción de patria se torna más concreta cuando uno está fuera de su país. Cuando un escritor se va es inevitable la escritura volverse hacia el país que lo exilió. Mientras estaba en España, Benedetti escribió “*Primavera con una esquina rota*” (1982), cuyos dramas de los personajes se desarrollan en dos tipos de exilio: el de Santiago en la penal Libertad y de sus familiares en un país que no era Uruguay. El autor, a través de la narrativa, recompone, en cierta medida, los sentimientos que afloran a las gentes que se van: la desesperación, la lejanía, la pérdida del derecho de ir y venir, la distancia que no les permite olvidar una terrible dictadura, la memoria y las imágenes de su amado *paisito*. La perspectiva benedettiana de un Montevideo desde Madrid está presente también en “*Andamios*”. En él, el desconcierto y la memoria concurren con los recuerdos y la vuelta a un país que no es más el mismo, pero, igual sigue siendo el mismo, y esto, al fin y al cabo, es el drama que también cada uruguayo exiliado tuvo que enfrentarse al volver. Entre uno y otro exilio del autor, se produjo la gesta de “*Andamios*”.

Para que entendamos un poco más esta cuestión, pongamos de relieve el pensamiento de Marcelo Viñar(1992), en el cual el ser humano se construye asimismo, a partir de sus proyectos personales y las relaciones entre ellos, las demás personas y su espacio físico. En cambio, cuando ocurre el exilio, todo

eso se pierde. La dimensión traumática de lo desconocido le propone a uno que salga de la inercia, del naufragio eminente y ataque la derrota del no-lugar con un nuevo proyecto.

De esa forma, Javier, el personaje principal de “*Andamios*”, decide hacer el camino de vuelta tras terminar la dictadura en Uruguay, pero lo encuentra transformado. La gente está distinta, el espacio físico no es igual al que dejara; sus compañeros de lucha cambiaron y la única que permanece la misma es Nieves, su madre. Así, el personaje se encuentra en un nuevo exilio, el de adentro, el interior, estando él mismo en proceso de desexilio.

Palabra relativamente nueva en el diccionario de las diásporas del mundo, el desexilio posee la propiedad de provocar el extrañamiento en aquél que vuelve, no se sabe aún si es tan o más desconcertante que el exilio mismo. Este último, obligatoriamente hace con que el exiliado intente buscar un nuevo vivir, aprender otro idioma y, a partir de entonces, simplemente vivir. Pues, pasa que en el desexilio hay la memoria de lo ya conocido anteriormente y que se choca con lo distinto en el mismo lugar. O sea, la vuelta se construye como otro drama, ¿qué hacer entonces?

Bibliografía

Benedetti, Mario (1997). *Andamios*. Madrid, Alfaguara.

_____. (1982). *Primavera con una esquina rota*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana

Ricouer, Paul. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

Viñar, Marcelo. (1992). *Exilio e tortura*. São Paulo, Escuta.

Datos de la autora

Neiva Maria Graziadei Fernandes es profesora de Literaturas Hispánicas en la Universidade Federal da Fronteira Sul-UFFS, campus Cerro Largo-RS, Brasil, Máster en Literatura Comparada por la Universidade Federal de Santa Maria, RS-Brasil con vários artículos publicados en esta área y miembro del “Grupo de Pesquisa Estéticas dos vestígios (traces) na contemporaneidade: literatura das Américas entre memória e esquecimento” – Coord. Profa. Zilá Bernd en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre y del Grupo de ‘Pesquisa “Trânsitos Literários” de la UFFS.

Comunicaciones

Laberintos y zonas de densidad: Barcelona y La Plata en dos novelas policiales de Manuel Vázquez Montalbán y Néstor Ponce

Mercedes García Saraví y Carolina Repetto
Universidad Nacional de Misiones

Resumen

Plantearemos el concepto de zona de densidad como eje de lectura de las novelas *El laberinto griego* (1991) de Manuel Vázquez Montalbán, y *La bestia de las diagonales* (1999) de Néstor Ponce. Dicho concepto podría pensarse como una suerte de fuerza centrípeta que atrae elementos ficcionales y del mundo referencial hacia un puntual momento narrativo; es la confluencia de elementos de diverso nivel, estructural, procedimental, temático, en una zona densa de sentidos donde todo lo anterior se sobreescribe y resignifica.

Ambas novelas, policiales, focalizan en la urbe tradiciones genéricas, arquitectónicas, políticas, que vienen a encontrarse en zonas densas de sentido que se despliegan a la mirada.

Tal es el caso de la idea de laberinto que está presente en ambas ciudades, Barcelona y La Plata como consecuencia los desarrollos arquitectónicos urbanos que son muestras de proyectos políticos más amplios.

Palabras clave: zonas de densidad - Vázquez Montalbán - Ponce - mito- grotesco- ciudad

Las novelas *El laberinto griego* (1991) del español Manuel Vázquez Montalbán, y *La bestia de las diagonales* (1999) del argentino Néstor Ponce, presentan, por encima de las coincidencias de género, algunas insistencias en procedimientos y temáticas que nos permiten plantear el concepto de *zona de densidad* como eje de lectura de tales textos. Dicha noción puede pensarse como una fuerza centrípeta que atrae no sólo elementos ficcionales y del mundo referencial hacia un puntual momento narrativo, sino también dispositivos de diverso nivel, estructural y procedimental en una zona densa de sentidos donde todo lo anterior se sobreescribe y resignifica.

Ambas novelas, policiales, focalizan en la urbe tradiciones genéricas, arquitectónicas, políticas, que vienen a encontrarse en tupidos territorios textuales.

Las concepciones de laberinto, mito, utopía, progreso y carnaval presentes en estos relatos sobre Barcelona y La Plata, configuran los escenarios de las narraciones de las que nos ocupamos en este trabajo.

Los extraños laberintos de la urbe

En las novelas mencionadas los protagonistas trazan trayectorias y observan algunas de las etapas de la destrucción y construcción del ámbito urbano, de modos

opuestos. Se trata de dos diseños relacionados con los fines de siglo (XX y XIX, respectivamente), y al mismo tiempo, con concepciones utópicas.

Los dos autores crean recorridos laberínticos sobre mapas, personajes históricos, asesinos reales y literarios, astros de cine, políticos. La necesidad de contextualizar está presente en ambos relatos: en los textos aparecen comentarios puntuales sobre circunstancias históricas, como digresiones apenas motivadas.

La mirada extrañada sobre la urbe por parte del detective se constituye en una Barcelona silenciosa y hostil en Vázquez Montalbán, que se percibe como ajena e irreconocible después de las obras de infraestructura para las Olimpíadas del '92. De tal manera, los pasajes dedicados a narrar la experiencia de lo urbano en *El laberinto griego*, muestran los peligros de una intervención urbanística salvaje sobre un espacio que hasta ayer fue su casa. Vázquez Montalbán describe la ruina que ha reemplazado al viejo barrio con notas de fracaso y pesimismo.

En la novela ambientada en La Plata, en cambio, la naturaleza avanza en la metáfora -anclada en la referencia histórica- de los yuyos que crecen, sobre un proyecto arquitectónico inconcluso lo que provoca la prórroga de la expectativa fundacional. La aspiración positivista de Rocha es, a los ojos del narrador, una loca utopía faraónica, que ha nacido bajo el influjo del mal. Un propósito enorme y desde su inicio, corrupto.

En la mirada de los protagonistas subyace la relación con el ángel de la historia de Benjamin, dado que aquellos miran la desolación de las ruinas o de la ciudad que se inicia en un ambiente hostil e imaginan el progreso finisecular como una tormenta que arrastra y arrasa. Benjamin, pues, es un hipotexto condensado en las ruinas de ambas novelas¹ (Benjamin, 1973).

En Barcelona, el desmesurado plan de las Olimpíadas del 92 está relatado en un momento bisagra entre el planteo y la materialización. Al mismo tiempo que la piqueta destruye el Pueblo Nuevo, antiguo barrio obrero e intento de concreción de la utopía de Icaria, la hormigonera planta los cimientos de la Villa Olímpica.

Las dos novelas cuentan una fundación. En ambos relatos se ve esa fuerza de lo que ya fue y que se repite igual pero diferente, y que conlleva la incisión del futuro. En la novela de Ponce, *La bestia de las diagonales*, ese corte de la pala en el desierto sobre el que se pone la piedra fundamental, condensa el porvenir que ya conocemos por la referencia. Se trata de una zona densa temática, en la que la fundación es, por yuxtaposición alusiva, Tebas, Atlántida, Roma. La Plata en apariencia nace desde cero, pero no es una fundación sobre el desierto conquistado, sino basada en la leyenda de las grandes metrópolis de la antigüedad.

¹ En su *Tesis de filosofía de la historia* (1973), Benjamin, afirma: "y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies".

Al aludir a otras ciudades densifica la imagen de esa La Plata que se inicia y que prevé así su futuro, el futuro trágico de la historia que se está por narrar, asentado en algo que vuelve: el acto fundante.

La evocación en la voz del narrador del momento inaugural y a la vez maldito inicia la novela; es éste un procedimiento analéptico que condensa lo que luego se desplegará en el relato.

La maldición ronda también en la novela de Vázquez Montalbán, que encuentra a sus protagonistas caminando por barrios arrasados por la piqueta, tomados y habitados por marginales. El degrado intensifica la base sobre la cual se construye el nuevo proyecto. En ese sentido, Barcelona encuentra el sustento en la fuerza de los antiguos suburbios obreros y fabriles. El mito utópico y el mito clásico del minotauro en el laberinto se explicitan desde el título y se reiteran en la alegoría del nuevo monstruo representado por la pareja de clientes de Carvalho. La búsqueda (y encuentro) de dos jóvenes amantes adquiere las características de un sacrificio ritual. “Los dos al final de un laberinto, o de lo que parecía el final del laberinto descubierto con la colaboración de su pobre linterna...” (Vázquez Montalbán, 1991: 112).

La linterna, la iluminación de Carvalho descubre la monstruosidad de los exponentes de la burguesía desde la ideología de izquierda que comparten autor y personaje. Es decir, el monstruo está en la novela, como en todas las de Vázquez Montalbán, presente en las acciones de esos clientes burgueses, pero también en las de la dirigencia política que pone en acto la destrucción de la ciudad quimérica del pasado para construir sobre la ruina un nuevo y ambiguo modelo de utopía.

Las ruinas modernas son laberintos que llevan a lo fatal. La tragedia explícitamente referida se banaliza irónicamente en un deseo caprichoso que remite directamente a la *hybris*. Para hacer patente la línea argumental y reforzar la dimensión simbólica, se apela al irónico parafraseo de que “un mito saca otro mito” (Vázquez Montalbán, 1991: 75).

En ambas novelas el monstruo que acecha se va descubriendo metonímicamente en esas referencias laberínticas.

En consecuencia, la reescritura de lo mítico es una pieza fundamental y un sustento de la densidad, pues es en la clave mítica donde se asientan los dos desarrollos argumentales.

En Ponce, se yuxtaponen al laberinto la tradición de la novela policial y la referencia borgiana que trae consigo esa madeja de indicios entretejida por el detective y el criminal. En *La bestia de las diagonales* el asesino acecha desde el poder y, el terrorismo de estado que es una marca del presente de la escritura encubierto, se enmascara detrás del más famoso de los asesinos seriales. El caso queda resuelto desde el punto de vista periodístico, pero como ciertos crímenes de estado, el verdadero culpable quedará en perpetua

acechanza. La apariencia de justicia remite al pasado reciente en el que la ciudad de La Plata fue escenario de muertes violentas y desapariciones. El monstruo, la bestia, tiene a toda una ciudad como su laberinto.

Utopías

Hay numerosas utopías superpuestas en *El Laberinto griego*, desde La Icaria hasta el marxismo leninismo, las que sin embargo terminan desembocando en el océano capitalista. De un modo similar, el fracaso del ideal del Progreso en *La bestia de las diagonales* sesga todo el relato. Es evidente que en los dos casos se necesita el viejo procedimiento del género utópico, en ese hablar de un presente de la escritura desde un tiempo/espacio diferente.

Una particular visión de clase del futuro posible sustenta los imaginarios urbanos. Barcelona es una ciudad fundada por las sucesivas burguesías, la medieval, la del siglo XIX y la del XX que han legado su rica y variada arquitectura. La Plata, cuya población original se basó en los oficinistas que dependían del estado, ve ligado su diseño a las imposiciones de un proyecto político cruzado por las nociones del positivismo y la masonería.

Turismo y grotesco

En una y otra novela se hilvanan recorridos “turísticos” derivados de los objetivos del poder que adquieren connotaciones negativas. En el español es evidente el faraónico objetivo comercial que se esconde detrás de ese plan urbanístico, en un mundo que comprende el valor del turista como fuente de ingresos. Arrasar la utopía en pos de una Disneylandia de los deportes es parte del cuadro apocalíptico de la novela; Carvalho es el marxista que de alguna manera pone como eje de su ilusión del tiempo pasado esa Barcelona industrializada, el fruto del trabajo del operario que la construyó.

En la novela de Ponce, el turismo hace su aparición desde el incipit, en el que se describen las multitudes que llegan en tren en los inicios de la nueva ciudad. El narrador representa desde un punto de vista despectivo una muchedumbre “que parecía agitarse como un gusano ciego” (Ponce, 1999: 11). Allí nuevamente no sólo aparecen los ecos de Benjamin sino también las voces y doctrinas de los escritores argentinos de fin del siglo XIX, como Ingenieros o Holmberg.

Pero los excursionistas argentinos no son solo el pueblo bajo, sino también una serie de personalidades entre las cuales pueden aparecer algunos apócrifos, lo que se ratifica cotejando documentos de la época.

La necesidad de los ideólogos platenses de dar fama al “portento”, se condensa en la larga escena del convite a Sarah Bernard. La ciudad -a través de sus prohombres - invita a prestigiosos miembros de las artes y las letras para que sean testigos y a la vez reafirmen su vocación de futuro grandioso.

El sentido político de la ciudad como prenda de unión, de capital más pensada que hecha, adquiere relevancia en la escritura, en su calidad de ciudad vista y objeto de admiración.

En ambas novelas, la zona de densidad abarca espacios narrativos prolongados. En ellos se produce la atracción de los elementos diseminados a lo largo del relato que encuentran en esa fuerza centrípeta un polo en donde acumularse y fundirse. Los capítulos festivos y dionisiacos pueden ejemplificar lo dicho. Los séquitos, los individuos que se funden en lo colectivo son un detalle común a ambos relatos.

En la visita de Sarah, la actriz está acompañada por una comitiva; en la misma escena, el salón aparece decorado con tapices de motivos mitológicos, lo que provoca una fusión barroca, en la que se ven elementos dispares que apuntan a mostrar ese cambalache.

El banquete se visualiza como una ceremonia que va conduciendo a lo grotesco. La mezcla de platos delicados, manteles de hilo y cubiertos de plata, como ceremonia de homenaje a la francesa con el mate ostentoso, el asado y los acontecimientos adelantados en el título del capítulo “Siempre alguien arruinando la fiesta” introduce la dimensión de lo popular y de la muerte.

Las citas que siguen (extraídas de pasajes contiguos) evidencian tales coexistencias:

Los cubiertos eran de plata y esmalte, longilíneos y angulosos, dibujados por Mackintosh (Ponce, 1999: 90).

Los sirvientes (...) se apresuraban portando bandejas y costillares anchos y jugosos, cortes de vacíos, chinchulines, chorizos... (Ponce, 1999: 91).

Entre ambas descripciones se introduce un diálogo entre Ameghino que sostiene su hipótesis de la Argentina como cuna del género humano y Vucetich que habla del destino de grandeza de la patria. En esa mescolanza funciona y se prolonga el grotesco que desemboca en rasgos festivos y carnavalescos.

En *La Bestia*..., asimismo, se describe un carnaval, como elemento bisagra, referencial de los hitos temporales de la ciudad. Dado que dichos eventos fueron muy

celebrados, como lo atestiguan documentos de época, Ponce recurre la caricatura haciendo referencia a la confusión de clases, y de estilos de los edificios que le dan marco:

Las sirvientas se dan el brazo, chillan mostrando sus trompas groseras, pintarrajeadas como manotazos de ciruelas fermentadas. Por las avenidas flanqueadas por edificios que en la mezcla de estilos son todo un decorado para el carnaval. (Ponce, 1999: 61)

La arquitectura en su detalle acompaña todos los sucesos, pero también pone en evidencia el contraste y la confusa relación de oposiciones. Múltiples referencias condensan la fiesta que es vista como una confusa mixtura de cadáveres disfrazados, fantoches, corsos y peregrinajes.

Del mismo modo, reminiscencias benjaminianas de aquella ciudad habitada por multitudes anónimas que recorre el detective aparecen con insistencia en la novela de Vázquez Montalbán como necesario tributo al género.

Si el escenario es la ruina, el carnaval adquiere densidad referencial al introducir la reescritura de una fiesta fellinesca. "... al cortejo solo le faltaba un violinista viejo y una puta gorda de Fellini." (Vázquez Montalbán, 1991: 84)

En el capítulo que inicia en la página 83 y culmina en la 108 de *El laberinto griego* encontramos una zona de densidad en la que se apilan ruinas, utopías, laberintos, carnavales, grotesco, absurdo, mitos antiguos y modernos. Desde las citas bíblicas, hasta Woodstock, o Fellini. Se superponen, además de las tradiciones griegas, la cristiana y la musulmana en un complejo cúmulo de referencias que desfilan en galería:

El hermoso esqueleto de mujer vestida de hurí corintio removió suavemente el aire a su alrededor, invitándoles a que siguieran la troupe de máscaras. (...)

Hablaban y reían como jóvenes desnudos pero iban vestidos como actores de spot publicitario. (Vázquez Montalbán, 1991: 85)

Estas comparaciones finales adensan, en el paralelo de la desnudez despojada de afeites y la ficción del negocio publicitario, dos referencias en apariencia contradictorias. Resurge la soterrada noción de negocio que se ha ido insinuando desde el comienzo del relato, motivo que evidencia la corrupción decadente, que la mirada del antiguo idealista Carvalho desnuda ante el lector.

Lo nocturno y lo alucinado que enmarca este capítulo carnavalesco concluye con un baño ritual y purificador que permite al protagonista recobrar en cierto modo la lucidez de investigador.

Cuando llegó a su casa llenó la bañera de agua caliente, y se sumergió en un baño limpiador de todas las oscuridades. Telarañas y premoniciones de muerte de aquella noche. (Vázquez, Montalbán 1991: 107)

Conclusiones

En ambos relatos el referente opera en una posición que llamaremos densa, pues en muchos pasajes se encuentran procedimientos y temáticas dispuestos en una superposición concentrada. Sus elementos se tangencian y remiten a los componentes de otras zonas de densidad.

El gesto de Ponce es aprovechar el momento de mayor expansión económica y política donde confluyen el cientificismo, el optimismo del final del siglo XIX para mostrar el germen de la ruina desde la construcción.

Vázquez Montalbán reescribe lo mítico a través de una abigarrada galería de seres que sustentan la reflexión sobre los efectos deletéreos del capitalismo.

Se cuentan en ambas, fundaciones que se vuelven zonas densas, apoyadas en procedimientos tales como la analepsis, la alegoría, la metonimia y la reescritura, no sólo del acervo literario, sino también de teorías que encuentran su fundamento en las concepciones de Bajtin o de Benjamin.

Ambos, perdidos en los laberintos de la densidad.

Bibliografía

AAVV (1939). *La Plata a su fundador*. La Plata: Municipalidad de la Ciudad de La Plata.

AAVV (1963). *Universidad "Nueva" y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Departamento de Letras. UNLP.

Bajtin, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral.

Benjamin, Walter (1973). *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.

---- (1980) *Detective y régimen de la sospecha en Poesía y capitalismo* (Iluminaciones II). Madrid: Taurus.

Mandel, Ernst (1986). *Sociología de la novela negra. Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. México: UNAM.

Volver al índice

Ponce, Néstor (1999). *La bestia de las diagonales*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.

----- (2001) *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. Paris: Du Temps.

Repetto, Carolina et al. "Zonas de densidad", en Proyecto de investigación *Revisitaciones, huidas y desbordes en la novela argentina contemporánea*. Misiones: FHyCS, UNaM.

Vázquez Montalbán, Manuel (1991). *El laberinto griego*. Barcelona: Planeta.

Datos de las autoras

Carolina Repetto es profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Misiones. Se desempeña como titular regular de Literaturas Europeas y de Introducción a la Literatura de dicha universidad.

Mercedes García Saraví es profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Misiones y Doctora en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Se desempeña como titular regular de Literatura Latinoamericana I y II.



Comunicaciones

La Confitería del Molino. Un Patrimonio cultural como “idea literaria”

Verena Thissen

Estudiante de la Universität zu Köln, Alemania

Resumen

Partiendo de las raíces de la institución “Café” en España, su relación evidente con las tertulias literarias y su manifestación ejemplar en el *Café Gijón* en Madrid, me centro en la historia de la *Confitería del Molino* en Buenos Aires y el papel de ese café como plataforma para el intercambio artístico e intelectual. Teniendo en cuenta el estudio de Monterde sobre el desarrollo y las reconstrucciones de algunos Cafés de Barcelona, me interesa plantear una alternativa a ciertas reconstrucciones artificiales, donde se pretende “conservar” los lugares de memoria. Recorro entonces al concepto “ideas literarias del café” las cuales “se hacen cargo de su historia para constituir el secreto del presente” (Monterde, 2007: 467). Basándome también en A. Assmann y sus estudios en el área de la “memoria”, trataré de determinar en qué medida se podría consagrar el *Molino* como testimonio de un discurso intelectual fundacional y como vínculo entre memoria e identidad, es decir como parte integrante del patrimonio cultural material de la Capital y, a la vez, del patrimonio inmaterial de Argentina.

Palabras Clave: Cultura de Café en Buenos Aires - Lugares de memoria - Patrimonio cultural inmaterial - Tertulias literarias - Imaginario urbano

Como muchos ya deben saber, la Confitería del Molino se encuentra al lado del Congreso de la Nación, ha sido inaugurada en el año 1917, con motivo de celebrar el Centenario de la Independencia (Conde, 2000: 69),¹ y fue cerrada en 1997. Después, el edificio ha sido declarado Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. En la ponencia, me voy a concentrar en el carácter de patrimonio inmaterial del lugar. Basándome en los estudios del autor catalán Antoni Martí Monterde, quién ha realizado un análisis exhaustivo en lo que respecta a la relación entre cultura de café y literatura, me interesa mostrar el valor patrimonial del Molino reflejado en diferentes “ideas literarias” del lugar.

La historia del Molino, principalmente es la historia de un Café. Al discutir el rol que el Molino como café ocupa dentro de la literatura, voy a destacar primero la importancia de la literatura dentro del café. A lo largo del siglo XVIII y en el marco de la ilustración, cuando en Francia los “philosophes” convirtieron el Café en punto de reunión y discusión de sus ideas, este adquiere un rol fundamental para el intercambio intelectual. Más adelante en España, con el cambio de dinastía y la llegada de los Borbones al trono, las reuniones intelectuales ingresan a los cafés de ese país, donde se desarrolla la costumbre de la tertulia literaria como índole intelectual de la cultura de Café. En esas reuniones habituales, se discutían y

¹ El salón de la Confitería ya se inauguró el 9 de julio de 1916, Centenario de la declaración de Independencia de la Argentina (Gutiérrez Viñuales 2000: 40).

compartían ideas literarias, filosóficas, políticas y estéticas. Además, la mayoría de los Cafés proveyó acceso libre a muchos periódicos, incluso internacionales. Para Gómez de la Serna “el Café es la vida interior de la ciudad como ciudad; es el parlamento desintegrado, la comprobación de la vida en mil ángulos de la urbe” (1960: 94). Como lugar intersticial entre lo público y lo privado, el Café cuenta con una libertad de expresión, que especialmente en tiempos políticos de censura, no siempre se encontraba en las instituciones educacionales. Por tales razones, las tertulias ocupaban un lugar significativo a nivel de formación intelectual. Hablando de literatura española, cabe destacar algunos cafés literarios que adquirieron importancia dentro de la literatura española, como por ejemplo el famoso Café Gijón de Madrid. Cuenta con diferentes retratos literarios, de Francisco Umbral (1980) o de Bárcena Pontones (2004) que recuerdan su vida de bohemia. En el mismo sentido, los testimonios personales de Gómez de la Serna en cuanto al Café Pombo, donde había fundado la famosa tertulia “La Sagrada Cripta del Café Pombo”, contribuyen a la permanencia del lugar en un sentido poético para que forme parte de una memoria colectiva del Café.

En el mismo sentido podemos afirmar que el Café es el lugar, donde la ciudad se piensa a sí misma, lo que la literatura convierte en espacio. (Monterde, 2007: 456). Este espacio quiero describir como un “lugar de memoria”, para el cual la literatura funciona como marco medial. Según Assmann, refiriéndose a la teoría del símbolo (Symboltheorie) de Goethe, el poder simbólico de un lugar de memoria, que funciona como trasmisor entre pasado y presente, no se encuentra solamente en las edificaciones. (1999: 299). Por eso me interesa plantear una alternativa a ciertas reconstrucciones artificiales, que Monterde califica como “el plagio de la copia de la imitación de la replica de un café que nunca existió (2007: 460)”, donde se pretende “conservar” los lugares de memoria. Recorro entonces al concepto “ideas literarias del café” las cuales “se hacen cargo de su historia para constituir el secreto del presente” (Monterde, 2007: 467).

Antes de ilustrar las “ideas literarias” del Molino, voy a trazar brevemente las características arquitectónicas del edificio, y su vínculo con las construcciones de identidad argentina, que forman parte del patrimonio inmaterial. La arquitectura del edificio, construido en el estilo Art Nouveau, aparentemente forma parte del patrimonio material. En lo siguiente voy a mostrar como alude a su vez a una parte inmaterial del patrimonio. La función histórica de un edificio anterior, un molino harinero cuyas aspas giraban por esta zona, se cita estilísticamente a través de un aspa de molino artificial que decora la llamativa cúpula de la confitería y que además le dio su nombre. Como consecuencia de este elemento arquitectónico, el edificio suele ser identificado en el habla porteña como “El Molino”, forma que contribuye a su carácter simbólico dentro del espacio urbano porteño. Poco antes de la construcción de la Plaza Congreso, en el siglo XIX, las manzanas al sur de la plaza, todavía

formaban parte del “puro suburbio con cercos vivos y baldíos” (Scenna, 1977: 116). Aunque esa parte rural desapareció con el cambio de siglo, la imagen del molino da cuenta de la juventud de la nueva metrópolis que en este momento todavía fue rodeada de una cultura criolla rural, y que seguía existiendo como mito de los intelectuales. (Sarlo, 1995: 14). En este sentido, el Molino como símbolo forma un vínculo con las construcciones de identidad argentina, recordando sutilmente la fronteriza dicotomía fundacional entre “ciudad” y “campo”.

Teniendo en cuenta la fuerte afición de los porteños a la cultura francesa, el Molino también se incorpora en la isotopía de los “Moulins parisiens” del principio del siglo XX y su vínculo con los Cabarets, que encuentra su encarnación más emblemática en el “Moulin Rouge”. Además, la historia del edificio se presenta como un *bricolage* de imágenes culturales europeas: el estilo arquitectónico ecléctico del Art Nouveau -que se origina en diferentes países europeos-, el dueño Cayetano Brenna y el arquitecto Francisco Gianotti, que vinieron de Italia. También los materiales de construcción como mármoles, cerámica, cristalerías, manijones de bronce, puertas y ventanas, han sido importados de Europa. Son elementos que expresan la abundancia propia de la Belle Epoque, el sentimiento de vida, las aspiraciones y visiones de futuro del Buenos Aires de la época del Centenario. Aluden también al origen de la mayor parte de los inmigrantes, que venían de Italia. Además, por la fusión de los tres inmuebles existentes en la esquina de Rivadavia y Callao en una única construcción, el edificio era el resultado de una operación compleja de reciclaje (Gutiérrez Viñuales, 2000: 40). En estos sentidos, la historia arquitectónica del edificio refleja la historia de la ciudad de Buenos Aires que Sarlo describe como una

[...] traducción de Europa, pero no de una sola idea de Europa, sino de muchas lenguas y muchos textos urbanos en conflicto, refractada por el dato de inevitable de su ubicación en América. Hay tanta imitación como bricolage y reciclaje, de segunda y tercera mano. (2001: 29).

Las características arquitectónicas, juntas con su ubicación geográfica, al lado del Congreso, contribuyen al valor singular del lugar dentro del espacio urbano porteño, que también se ve reflejado en la presentación siguiente de los diferentes ejemplos literarios que lo citan.

Escogí un poema de Gironde, un texto periodístico-literario de Arlt y un cuento de Borges y Bioy Casares, que ponen en relieve el rol que el Molino ocupa dentro del mapa literario de Buenos Aires. Subrayan el vínculo que forma con la dicotomía entre lo céntrico y lo periférico y con la política nacional. Al hablar del carácter patrimonial, me parece que éste se ve reflejado en los textos que escogí también por sus autores, que tienen un valor central

dentro del canon literario y forman parte de la “memoria funcional” (Assmann, 1999: 130) que da identidad a Buenos Aires dentro de las Letras.

“Exvoto” de Oliverio Girondo

En sus “Veinte poemas para ser leídos en el tranvía”, Girondo graba la superficie de la ciudad que se “desarticula en (...) signos taquigráficos” como en una postal o una “instantánea kodak” (Sarlo, 1995: 19). De esta manera también cita al Molino en el poema vanguardista *Exvoto*: “Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino” (1999: 15).²

El poema, fundamentalmente, tiene como tópico la sensualidad reprimida de las chicas del arrabal. Al mismo tiempo se comparan con el Molino, un lugar céntrico de buen gusto de la clase alta. El concepto de anhelo, visualizado a través del deseo por una vida céntrica, –que el Molino representa de forma ejemplar–, sirven para visualizar los anhelos reprimidos de las chicas del arrabal. En este sentido se encuentra un enlace de la Confitería del Molino con la dicotomía entre “centro” y “periferia”.

Además, el Café forma parte de la superficie grabada en signos taquigráficos del espacio urbano. Rápida y concisa, como la escritura taquigráfica, al lector le llega la imagen del Molino como lugar característico porteño. Muestra que Girondo tiene que contar con el conocimiento del Molino alrededor de sus lectores para que esa imagen pueda funcionar en

² Oliverio Girondo (Octubre 1920)

Exvoto

A las chicas de Flores

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.

Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda.

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas, y de noche, al remolque de sus mamás -empavesadas como fragatas- van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes, se enciendan y se apaguen como luciérnagas.

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda.

el mismo instante de su lectura. También apela al sentido gustativo, quiere decir que no se supone solamente el conocimiento de la imagen arquitectónica del edificio o su ubicación geográfica dentro de la ciudad, sino también el conocimiento interior del Café y de sus productos. En el mejor caso el lector conocería personalmente el sabor de las almendras azucaradas que convierten los ojos de las chicas en miradas tiernas. Sino, Girondo al menos juega con la fama del lugar, que es famoso por el exquisito sabor de sus productos dulces. Podemos ilustrar esto con un ejemplo popular: el Confitero Brenna inventó un postre especial para Carlos Gardel, el “Lenguisamo”, que también incluye almendras.

“Dónde quemaban las papas” de Roberto Arlt

El segundo ejemplo, el Aguafuerte “Dónde quemaban las papas” de Roberto Arlt (2008:141), publicado el 7 de septiembre de 1930 en “El Mundo”, también da cuenta del amplio conocimiento del lugar que se presupone y, muestra en qué sentido el Molino está vinculado con una parte importante de la historia argentina, el golpe de Estado del 6 de septiembre del 1930.

Primero, el Molino sirve como símbolo de orientación, capaz de determinar una posición exacta dentro del espacio urbano: “Frente al Congreso, es decir, frente al Molino, estaba el compañero y escritor Enrique González Tuñón con su esposa, la poetisa Carnelli” (2008: 142). Solamente puede cumplir con tal función, si Arlt puede contar con el conocimiento del lector del lugar y su capacidad de localizarlo. También salta a la vista la relación del lugar con los poetas. No se puede decir con claridad si Tuñón, el poeta *flaneur* porteño, acaba de salir del Molino, pero el nombramiento de él en la misma frase y su cercanía física lleva a una conclusión semejante.

También subraya el típico rol que ocupa el Café dentro la metrópolis: “al levantar la cabeza vi un caballo, que pertenecía a una pieza de artillería, tirado en la calle a unos metros del refugio que hay en Callao y Rivadavia” (2008: 142). Aquí el escritor no nombra al Molino de forma directa, pero ya que fue el único local en la esquina de Callao y Rivadavia y por la característica refugiadora del café dentro de la intemperie metropolitana, se puede concluir que se trata del Molino.

Más allá de eso, ilumina el vínculo que el pensamiento desarrollado dentro del Café forma con la política porteña y nacional, y hasta qué punto lo influyó. Se asume, según Scenna, que la “única resistencia armada que encontró la revolución en su camino” (1977: 117) partió del Molino. Un testigo presencial, Sarobe, afirma: “Esta infantería abrió de inmediato un violento fuego de fusiles ametralladoras contra los lugares donde se suponía

emboscado el ataque. Tales eran, al parecer, las ventanas del costado norte del palacio del Congreso y otras de la confitería del Molino” (1957: 163).

Pero, oficialmente no ha sido comprobado que los tiros salieron del Molino. Por eso, Arlt tampoco lo afirma concretamente, sino alude al hecho con varias oraciones, aunque termina cada frase negando su certeza: “De pronto observé que lo que rebotaba a nuestros pies no eran balas, sino esquirlas de cemento, y entonces me incorporé. De los altos de la confitería del Molino salían pequeñas nubecitas de polvo o humo. No sé.” (2008: 143). Así ocupa el lugar del observador periodista que cuenta lo que vio. O: “ ¿Quién tira? ¿De dónde salen los proyectiles que han derribado al caballo? No se sabe.” (2008: 144). No lo proclama como opinión suya, sino, a través de un militar hace resaltar que los tiros vinieron del Molino: “Estoy en la salida del subterráneo que da al Molino. Un cadete me dice: '¡Asesinos! ¡Están tirando de arriba!'” (2008: 144).

El texto de Roberto Arlt atestigua que la influencia del Café en la política -y viceversa- es efectiva. Por un lado se desarrollaba un importante pensamiento intelectual dentro del Café, que forma parte del patrimonio cultural inmaterial, y que influyó la política nacional. El café funcionaba como “Parlamento suplente” (Scenna 1977: 116) por las reuniones de legisladores y simpatizantes y en “sus mesas se debatía buena parte de lo que después se votaría en el recinto.” (Clarín 2007). Al mismo tiempo, la cercanía del Congreso influye la historia de la Confitería y del edificio. Mientras que los resistentes supuestamente tiroteaban desde el Molino, en represalia las tropas de Uriburu tiraban disparos hacia el Molino. El edificio se incendió y se mantuvo clausurado durante un año. Este golpe militar entonces, que temporalmente finalizó el progreso económico, político y cultural del país, coincide con la primera clausura del Molino. De todos modos fue reconstruido y reabierto en 1931.

“Más allá del bien y del mal” de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (Bustos Domecq)

Si el primer ejemplo acentúa el conocimiento amplio con que cuenta el Molino y su vínculo con la dicotomía entre lo céntrico y lo periférico, y el segundo ejemplo vuelve sobre la popularidad del lugar y su vínculo con la política, el tercer ejemplo, el cuento “Más allá del bien y del mal”, incluye todos esos tres conceptos. Se publicó en el año 1977 en el libro de cuentos satíricos “Nuevos cuentos de Bustos Domecq”; la acción transcurre en el año 1924.

El protagonista del cuento, Félix Ubalde, ha sido mandado como cónsul argentino a Francia, pero no se encuentra en París, sino en una pequeña ciudad de provincia con

balneario termal, Aix-les-Bains. Desde ahí manda cartas a su amigo Avelino Alessandri a Buenos Aires que concluye mandando saludos a “toda la barra de la Confitería del Molino”; 7 dice:

“Sin un compatriota con quien relincharme, no hay modo de matar el tiempo. Dónde topar con un fulano capaz de jugar un truco de dos, aunque para el truco de dos a mí no me agarran? Es inútil. El abismo no tarda en profundizarse, no hay lo que vulgarmente se llama un tema de conversación y el diálogo decae. El extranjero es un egoísta, que no le interesa más que lo suyo. La gente aquí no te habla sino de los Lagrange, que están al llegar. Te lo digo francamente: a mí qué me importan? Un abrazo a toda la barra de la Confitería del Molino. Tuyo, Felix Ubalde, el Indio de siempre” (1977: 41).

Al día siguiente le escribe a su amigo: “Promételes a los muchachos que el Indio Ubalde no pierde la esperanza de reintegrarse a la barra querida” (1977: 41). O, otro ejemplo: “Durante el almuerzo menudearon las bromas y, al calor de la cordialidad, les confié que mañana era el día de mi santo. ¿Brindaron por mi salud en el Molino?” (1977: 52).

Por otro lado deja constancia que sus amigos se encuentran en el lugar frecuentemente. Por el cargo de cónsul del protagonista y la cercanía del Molino al Congreso, es de suponer, que la mencionada “barra” incluye a sus correligionarios políticos.

Bustos Domecq invierte el sentido de Café que propuso Gómez de la Serna, la idea de “parlamento desintegrado” (Gómez de la Serna, 1960: 94). Aquí el Molino parece un reflejo del Congreso mismo, configurándose como un falso congreso. Es decir de personas que están más atentas a frivolidades que a sus tareas que corresponden al gobierno. Finalmente pone en duda la importancia que ocupa el Café como lugar de un verdadero intercambio intelectual.

En cuanto a la situación política es probable que aquí se trate de una parodia al sociotipo de una nueva clase política que hizo del Molino su casa, representante del radicalismo, un movimiento que en sus orígenes contó con una importante vocación popular. En este sentido también desempeña un papel la elección del lugar Aix-Les Bains, porque el balneario termal, en su época, ha sido recurrido frecuentemente por argentinos débiles de salud y pertenecientes a la clase alta. Es ahí, donde el cónsul sucumbe frente a los deleites de la aristocracia francesa, de manera efectiva, muriendo envenenado por ellos, en una misión que definitivamente no tiene ningún objetivo.

Antes de morir, el cónsul incluye al Molino en sus últimas palabras: “Pienso en ustedes, pienso en la barra del Molino, pienso en los domingos de fútbol y...” (1977: 53).

Hace resaltar que, al lado de sus amigos y el fútbol, el Molino configura dentro de las cosas que recuerda y echa de menos de su lugar de origen, de Buenos Aires. De forma exagerada se expone al Molino como símbolo porteño.

Además, el Molino cumple con la función de aludir a un lugar céntrico dentro de Buenos Aires, centro cultural y político de Argentina, que se contrasta evidentemente con el lugar periférico Aix-Les-Bains, fuera del centro político y cultural de Francia, París.

De manera visual, la ubicación geográfica del Molino apoya las descripciones del protagonista de lo porteño, que asume calidades de un lugar céntrico. Califica, por ejemplo, el edificio de termas de Francia como “un duplicado reducido de la Estación Constitución” (1977: 38) en Buenos Aires, o, desprecia las montañas francesas en comparación con la cordillera de los Andes:

“Para ubicarte un poco intentaré un brochazo, a grandes rasgos, de la localidad. Ite haciendo a la idea de un largo valle entre dos filas de montañas que, si las comparas con nuestra cordillera de los Andes, no son gran cosa que digamos (...). En cuanto al edificio de las [(...) termas], el observador más obtuso remarca que constituyen un duplicado reducido de la Estación Constitución, menos imponente, eso sí.” (1977: 38).

Evidentemente, las calificaciones de centralidad y periferia se revelan como saturación paródica debida a la jactancia del cónsul. No acuerdan al tono nostálgico verdadero, que se encuentra por ejemplo en el tango “Anclao en París”. Por eso la aparente inversión de polos opuestos de la dicotomía entre lo céntrico y lo periférico, se anula en el mismo instante en que se plantea. En vez de meramente invertir la dicotomía se desarma, eliminando cualquier tipo de centralidad. (Kohan, 1997: 5).

A modo de conclusión

Los ejemplos literarios muestran hasta qué punto el Molino se reconoce como un elemento importante de la ciudad y su cultura, formando parte de su mapa literario. Pensando en los grupos literarios de Boedo y Florida, que también solían reunirse en sus propios cafés, y a los cuales pertenecieron Borges y Arlt, el Molino ha quedado retratado dentro de obras literarias que pertenecen a ambos, desde visiones incluso opuestas dentro del campo de la literatura. El Molino no ha sido únicamente un lugar de la clase alta, como tampoco exclusivamente un lugar de discusiones políticas o tertulias literarias. Ocupa un

lugar céntrico dentro del espacio urbano de Buenos Aires del cual absorbe influencias tan distintas como su población misma.

En su doble función de “genetivus objectivus” y “genetivus subjectivus” (Assmann, 1999: 298), la “memoria del lugar” vive en la población y al mismo tiempo se manifiesta dentro del lugar mismo como portador de esa memoria. En otras palabras, el “lugar de memoria” ha sido influido por la gente y por los acontecimientos que se encuentran a su alrededor, tal como este espacio los influyó a ellos.

Esta doble influencia, es parte de mi experiencia vital, viviendo dos años dentro del edificio del Molino. Junto con otros estudiantes y artistas usábamos el espacio como lugar de vivienda, que a su vez en muchas ocasiones para nosotros se convertía en fuente de inspiración y lugar de realización de diferentes eventos culturales que llevábamos al cabo ahí. En este sentido, esa capa de historia reciente del lugar determina mis propios recuerdos y el valor de memoria que el Molino ocupa para mí. Por eso espero, que en algún momento, la existencia imaginaria que el lugar tiene por sus ideas literarias y por los recuerdos personales de cada uno, pudiera convertirse de nuevo en existencia física. Una reapertura del lugar para un público amplio, que no sigue meramente aspiraciones comerciales, podría posibilitar el intercambio intelectual y cultural para así seguir generando imaginarios dentro de sus espacios. Más allá de conservarlo, el patrimonio se podría cultivar.

Bibliografía

Arlt, Roberto (2008). *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada.

Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck Verlag.

Bárcena Pontones, José (2004), *Aquellos bohemios del Café Gijón*. Madrid: Ed. Huerga Fierro.

Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1977). *Nuevos Cuentos de Bustoy Domecq*. Buenos Aires: Ediciones Librería de La Ciudad.

Conde, Gloria y Guillermo Cristofani (2000). “La Nueva Confitería del Molino. 130 años de una Empresa y su Edificio (1868-1998)”. *Francisco Gianotti. Del Art Nouveau al Racionalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Cedobal, 67-74.

Girondo, Oliverio (1999). *Obra Completa*, Ed. crítica: Raúl Antelo (coord.). Madrid: ALLCA XX.

Gómez de la Serna, Ramón (1960). *Pombo : biografía del célebre café y de otros cafés*. Barcelona: Ed. Juventud.

- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2000). "La revista *Áurea*. Americanismo en una época de transformaciones". *Francisco Gianotti. Del Art Nouveau al Racionalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Cedobal, 47-54.
- Kohan, Martin (1997). "En las afueras de París. Sobre dos relatos del Vizconde de Lascano Tegui y de Honorio Bustos Domecq", *Orbis Tertius 1997, II (5)*: 6 páginas.
- Monterde, Antoni Martí (2007). *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*. Barcelona: Anagrama.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- (2001). *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ed. Argentinos.
- Sarobe, José María (1957). *Memorias sobre la revolución del 6 de septiembre de 1930*. Buenos Aires: Gure.
- Scenna, Miguel Ángel (1977). "Los Cafés. Una Institución". *Crónicas de Buenos Aires (I)- Buenos Aires: Todo es Historia*: 95-135.
- Sánchez, Nora (2007). "Otra vez está frenada una ley para salvar la Confitería del Molino", *Clarín*, 22.06.2007.
- Umbral, Francisco (1980). *La noche que llegué al café Gijón*. Madrid: Unilibro.

Datos de la autora

Verena Thissen (27) nació en Essen, Alemania, y vive en Hamburgo y Buenos Aires. Estudió "Ciencias Regionales de Latinoamérica" en la Universität zu Köln, Alemania. De 2008-2010 trabajó en el Goethe-Institut Buenos Aires, organizando el proyecto regional "El arte de la independencia: Ecos contemporáneos" que se presentó en Latinoamérica y Europa a través de la muestra itinerante "Menos tiempo que lugar". En este momento está terminando su carrera de grado, escribiendo una tesis sobre "La Confitería del Molino", el valor simbólico del Café dentro del imaginario urbano de Buenos Aires y sus "ideas literarias" como parte del patrimonio inmaterial bajo la dirección de Christian Wentzlaff-Eggebert. Vino a Argentina con el apoyo del DAAD y de Raquel Macciuci, para rescatar la "memoria oral del lugar", investigar la vinculación del edificio y su historia con las construcciones de identidad argentina en Buenos Aires y realizar entrevistas con sus principales actores.

Comunicaciones

Expreso, luego existo: lenguaje y constitución del individuo en las obras *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías y *Budapeste* de Chico Buarque

Mônica Gomes da Silva
Universidade Federal Fluminense

Resumen

El estudio en tela establece algunas consideraciones acerca de las obras *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) del escritor español Javier Marías (Madrid, 1951) y *Budapeste* (2003) del escritor brasileño Francisco Buarque de Holanda (Rio de Janeiro, 1944) en lo que atañe el estatuto del lenguaje como constitución del individuo y, en última instancia, su lugar de existencia primordial. A partir de las profesiones de sus protagonistas, ambos son *negros*, las obras se convierten en novelas de aventura por el lenguaje al discutir la soledad y la paradoja generadas por el agotamiento discursivo de la actualidad. Los innumerables paralelos entre las obras, así como la posición de los autores en el escenario literario de sus respectivos países, son analizados con el objeto de resaltar el recuerdo como un deber de justicia, un recurso contra el sistemático olvido a que parecen condenados los hombres de la contemporaneidad acuciados por una fragmentación temporal que transforma la vida en fugaces instantes sucesivos, sin pasado o perspectiva de futuro.

Palabras-clave: *Budapeste* - Buarque de Holanda - Javier Marías - *Mañana en la batalla piensa en mí* - lenguaje.

*Entre palavras
e combinações de palavras
circulamos, vivemos,
morremos e palavra somos...*
Carlos Drummond de Andrade.

A partir de una perspectiva comparatista, se busca evaluar las similitudes existentes entre las obras *Mañana en la batalla piensa en mí*¹ (1994) del escritor español Javier Marías y *Budapeste* (2003) del escritor brasileño Francisco Buarque de Holanda,² resaltándose el rol del lenguaje como expresión y existencia vital. Así, tras una breve discusión inicial sobre la recepción de las obras por la crítica, el análisis se vuelve para el estudio de dos aspectos: la condición de los personajes principales, que funciona más do que un simple ítem del enredo, y los campos semánticos construidos en ambas las novelas como espacio de existencia de los personajes y resistencia a la disolución decurrente del pasaje del tiempo y la brevedad de las relaciones contemporáneas.

El marco teórico inicial para la discusión de las novelas seleccionadas es formado por la singular posición que los autores ocupan en el panorama literario de sus países. Es interesante recorrer las distintas apreciaciones críticas para concluir que los artistas no son

¹ A fin de no sobrecargar el texto, el nombre de la obra será resumido por *MBPM*.

² El escritor también será citado a través de su nombre artístico, Chico Buarque.

unanimidades, justamente, por la elección de una tesitura narrativa que privilegia el lenguaje en detrimento del enredo. Tal afirmación no es una discusión secundaria, sino que indica una clave de lectura forjada en medio a las alteraciones del paradigma de evaluación del literario. Superando las exageraciones de una escuela estructuralista, cuya predilección por los análisis inmanentes, fue abandonada, permanecen los resquicios de una vertiente social, en la cual predomina la concepción de literatura como testimonio. El comprometimiento posee un peso significativo en países atingidos por terribles dictaduras militares y las narrativas reticentes, o consideradas como tales, a la realidad social pasan por expresión de nefelibatas.

En lo que atañe a la obra de Javier Marías, es polémica la presencia de un espacio autobiográfico que, muchas veces, es percibido como una trasposición de la vida del escritor. Merece restricción por parte de la crítica, la limitación del ambiente social de sus personajes, todos de clase media alta, inconsistentes y lejos de una representación fidedigna. La reiteración de esos espacios y personajes incurriría en el riesgo de las obras se volvieran música de una nota, que no tendrían, al fin, mucho que contar, aunque impecablemente bien escritas.

En relación al espacio autobiográfico, la teoría literaria francesa, hoy, postula la amplitud de esa vertiente de novelas, no siendo posible limitarla apenas a la reproducción, más o menos ficcional, de la vida de un individuo. La memoria, los recursos para rescatarla y dar estatuto literario son considerados complejos y variados. Dialogando con esas negativas, Javier Marías sale en defensa de la literatura como invención, instancia creativa y creadora del ser humano, sin que esto implique en licencia para la mentira y la evasión. Es el reino del posible:

Parece cierto que el hombre —quizá aún más la mujer— tiene necesidad de algunas dosis de ficción, esto es, necesita lo imaginario además de lo acaecido y real. No me atrevería a emplear expresiones que encuentro trilladas o cursis, como lo sería asegurar que el ser humano necesita “soñar” o “evadirse” (un verbo muy mal visto este último en los años setenta, dicho sea de paso). Prefiero decir más bien que necesita conocer lo posible además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y lo que pudo ser además de lo que fue. (Marías, 2005: 416).

El anhelo en trascender la limitación causada por el olvido surge, en especial, en la citación shakesperiana que funciona como un conjuro contra la lanza que corta el hilo tan frágil de la vida, mote del romance: “Mañana en la batalla piensa en mí”. Por tanto, la

dimensión de la vida humana se da, no en una bandera hastiada ostensivamente con infladas ideas o teorías sociales, sino en una delicada trama textual que encanta y permite al lector acceder a otra dimensión, lo que no significa alienación de la realidad. Sorprendentemente, esta es la primera novela de Javier Marías que rescata memorias de la Guerra Civil y sus efectos devastadores sobre Madrid. El entrecruzamiento temporal amplía el campo de vivencia del personaje principal, promoviendo una simultaneidad en que el ayer convive con el presente (re)significándolo. No solo la historia de vida del protagonista alcanza nueva dimensión crítica, como también los pequeños y grandes males de la capital española son discutidos.

En relación a la recepción de la obra de Francisco Buarque de Holanda, igualmente ocurrió una condenación, por parte de la crítica literaria brasileña, al carácter “descomprometido” de su literatura. Al contrario de las canciones y obras teatrales producidos en los momentos más tenebrosos de la censura militar brasileña, sus novelas serían anodinas, apartados de la realidad social brasileña, desecho del brillo de sus composiciones tan agudas, un ejercicio literario menor. El intento de adhesión a los nuevos estatutos narrativos fragmentarios generó obras tediosas y con errores crasos. Al contrario de Javier Marías, cuya producción autocrítica es inmensa y a través de ella debate los comentarios apreciativos de sus obras, Chico Buarque aparentemente se exime de entrar en este circuito. Sin embargo, en la obra, podemos leer una parodia a las recepciones que sus libros recibieron:

Desculpou-se por aquela sua obra de estréia que, malgrado o caloroso acolhimento, estava longe de satisfazer suas ambições literárias. Relendo-a com o distanciamento devido, encontrara um punhado de tolices, exageros, redundâncias, escassa imaginação no desenho das personagens femininas, em suma, deficiências que superaria em seu segundo volume de memórias, já em gestação. (Buarque, 2003: 92-93).

Por otro lado, afirmar que la novela buarqueana sea apenas una amalgama de palabras bien relacionadas, con todo dotadas de vacuidad crítica no abarca las discusiones propuestas por el texto. La pérdida de sentido y la aceleración de la sociedad aparecen y entretejen la narrativa de un país marcado por el simulacro y con sus graves problemas sociales banalizados. Se afirmaría que Chico Buarque encontró una nueva expresión para el “brejo da alma nacional” delante de la globalización y tránsito de personas. Hay la dificultad, en los pareceres críticos, en disociar el compositor del novelista; como si el éxito de uno fuera el respaldo/ impedimento del reconocimiento del otro.

Cabe destacar que las discusiones abordadas son pertenecientes a una parte de la crítica; lo que no impidió que Javier Marías recibiera innúmeros premios literarios y Chico Buarque, el *Premio Jabuti*. Ellas son recompuestas para que se pueda presentar el problema del estatuto narrativo que tiene en el lenguaje su punto focal. Sin embargo, más allá de la recepción polémica de las obras, sobresalen las convergencias temáticas y el trabajo literario de ellas decurrentes. Se pasa, entonces, al primer punto de contacto de las obras, la condición de sus protagonistas.

1.1. Existencias a sombra

“Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra”
(Buarque, 2003: 16).

La predominancia de la función metalingüística de las novelas es sostenida tanto por la profesión de los protagonistas, cuanto por sus formaciones académicas. Víctor Francés de *MBTM* es formado en Filología Inglesa y José Costa de *Budapeste* es “bacharel” en Letras con post-grado. El campo semántico del lenguaje, por tanto, es sumamente explorado visto que los personajes poseen el don de la palabra. Aunque talentosos, trabajan a sombra de los demás, dándoles las expresiones que no son capaces de producir. Las novelas discuten la soledad y la paradoja generadas por la pérdida de sentido de las obras encomendadas. A pesar de que los escritores fantasmas poseyeran la conciencia de que no escriben textos de dimensión artística, de fama efímera e incluso de carácter dudoso, incomoda saber que parte de sus personalidades sean puestas en circulación sin el debido crédito. Es como si se repartieran infinitamente sin el retorno propiciado por la aprobación por aquel que narra una historia. José Costa entra, por primera vez, con esos problemas cuando participa de una insólita conferencia de *ghost writer*.

Mas já na segunda jornada, à medida que entrávamos pela noite, as questões de interesse comum iam dando lugar a depoimentos pessoais, constrangedores. Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas do anonimato. [...] Na terceira noite eu estava mesmo decidido a abandonar a sala quando o microfone caiu na minha mão e os circunstantes cruzaram os braços a me observar. Eu era o calouro, eu era talvez um elemento estranho, eu andara ouvindo confissões comprometedoras, eu não tinha saída, meu silêncio seria um acinte. [...] Em seguida expliquei o contexto de um ou outro trabalho, fiz alusão a

personalidades que me deviam favores, daí a pouco estava a desembuchar fragmentos embaralhados de todos os artigos que me vinham à cabeça. Já era uma compulsão, eu fervia, falava, falava, teria falado até o amanhecer se não desligassem a aparelhagem de som. Ao ver a sala vazia e o elevador lotado, subi de um fôlego sete lances de escada; eu estava leve, eu estava magro, lá em cima me veio a sensação de ter ficado oco. A náusea que senti ao entrar no quarto me acompanharia ainda longo tempo, o bolor dos corredores me impregnou as narinas; durante meses, toda vez que refestelasse no sofá da agência, ressentiria o cheiro do carpete alaranjado do hotel em Melbourne. (Buarque, 2003: 20-21).

José Costa va hasta el Congreso en un intento de afirmación delante Vanda, su mujer, que no comprendía la vanidad de un escritor cuyas obras no eran, aparentemente, éxitos editoriales. Después de la conferencia se rompe el orgullo y de “um tipo de ciúme ao contrário” que el personaje sentía. La jactancia en ser un “criador secreto” cede lugar al abatimiento y a la progresiva desilusión con su trabajo. Su confianza es demolida cuando Álvaro, su socio, decide contratar otros escritores para copiarle el estilo. Aturdido, descubre que la única forma de identidad le es quitada:

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo. A um aprendiz, eu não me negaria a emprestar meus apetrechos, vale dizer meus livros, minha experiência e alguma técnica, mas o Álvaro tinha a pretensão de lhe transmitir o que era mais que propriedade minha. (Buarque, 2003: 22).

Se identifica, en *Budapeste*, la crítica a la automatización y la pérdida de características presentes en innúmeros discursos divulgados por la media, tan iguales a sí mismos. José Costa agudiza su crisis de identificación al contraponer su producción estereotipada de discursos políticos al intento artístico en superar la masificación y la automatización del mundo a través de la construcción de una insólita autobiografía literaria, el libro *Ginógrafo*. Los “exercícios de estilo” significaron, en un primer momento, el lucro de la empresa de discurso por encomienda, después, se trasformaron en enunciados vacíos.

Era difícil, para Costa, ver que los pronunciamientos cuidadosamente escritos fueran alterados de acuerdo con la voluntad del populismo del momento:

Discursos de campanha remuneravam bem, mas me deixavam insatisfeito, infeliz mesmo. Muitas vezes o orador atropelava as passagens que eu mais prezava, não hesitando em saltar parágrafos inteiros caso a agenda estivesse cheia ou o sol forte. E intrometia de supetão uns arrebatamentos da cabeça dele, que os populares aplaudiam, depois largava a papelada no palanque para o vento levar. (Buarque, 2003: 16).

La situación se torna insustentable cuando la autobiografía literaria alcanza el grado de *best-seller* y José Costa no puede disfrutar de la fama editorial, ni contar a la propia esposa que era el autor verdadero del *Ginógrafo*. Abalado, sigue para Hungría, atraído por la “única língua do mundo, que segundo as más línguas, o diabo respeita” (p. 6) y, de forma paradójal, encuentra el reconocimiento que no consigue en Brasil. El húngaro permite una nueva faz a su oficio:

Até comecei a me divertir, a achar graça na inusitada feição de minha própria escrita. As frases eram minhas, mas não eram frases. As palavras eram as minhas, mas com outro peso. Eu escrevia como se andasse em minha casa, porém dentro d’água. Era como se meu texto em prosa tomasse forma de poesia. (Buarque, 2003: 133).

Víctor Francés tiene su situación de anonimato intensificada, es el *negro* del *negro* de éxito, el escritor en el ostracismo Ruibérriz de Torre, que vive de las encomiendas de políticos y celebridades: “Así, él es lo que se llama un *negro* en el lenguaje literario — en otras lenguas un escritor fantasma —, y yo he oficiado por tanto de negro del negro, doble fantasma si pensamos en las otras lenguas, doble fantasma y doble negro, doble nadie.” (Marías, 2005: 124).

Son creados distanciamientos y fantasmagorías con esa cuasi ausencia del personaje en medio a las personas. Así como en *Budapeste*, *MBPM* posee el deslizarse silencioso del protagonista, la ausencia del derecho a expresar una opinión, con la constante amenaza de castigo caso desee manifestarse más explícitamente. Es el signo de la profesión, responsable por la penumbra sobre su existencia y una intensa deambulación del personaje en ambientes soturnos, reflejo de la oscuridad que debe mantener sobre su

identidad. El encuentro fatídico con Marta Téllez promueve, al inverso de lo que podría suponer, un giro sobre su condición de anonimato y ausencia entre las personas:

Es cansado moverse en la sombra y espiar sin ser visto o procurando no ser descubierto, como es cansado guardar un secreto o tener un misterio, qué fatiga la clandestinidad y la permanente conciencia de que no todos nuestros allegados pueden saber lo mismo [...] (Marías, 2005: 257).

MBPM trae el cuestionamiento del vacío representado por los discursos de encomienda y las armadillas de su propagación por los medios de comunicación. Se comenta la situación del *negro* que, delante del aparente éxito de sus palabras, se vuelve vanidoso y acredita ejercer el poder en los bastidores de los palcos políticos y culturales. La misma pretensión, que hace José Costa entrar en una crisis honda, para Víctor, es el inicio de la derrota de tantos otros *negros* talentosos. Por otro lado, aquellos que escenifican los discursos los cambian en baratijas o se creen los verdaderos dueños de palabras que sirven apenas para expresar su vanidad delante de congéneres:

Así, sé bien que en el mundo de la televisión y el cine y en el de los discursos y peroratas casi nadie escribe lo que se supone que escribe, sólo que —es lo más grave, aunque no tan raro si bien se piensa— los usurpadores, una vez que han leído en público los parlamentos y han oído los corteses o cicateros plausos, o bien han visto pasar por la televisión las escenas y diálogos que han firmado y no imaginado, acaban por convencerse de que las palabras prestadas o más bien compradas salieron en verdad de sus plumas o sus cabezas: realmente las asumen [...] y son capaces de defenderlas a capa y espada, lo cual no deja de ser simpático y halagador por su parte, desde el punto de vista del negro. (Marías, 2005: 125).

Aparentemente conformado con su situación de escritor invisible, se describe como perteneciente a la clase de “gente cultivada y más bien anónima, con conocimiento de la sintaxis, buen léxico, y capacidad de simulación; o capacidad para quitarnos de en medio cuando hace falta. No muy ambiciosos y sin demasiada suerte.” (Marías, 2005: 127). Para luego apuntar una vuelta sobre la discusión de la soledad y el anonimato: “Aunque la suerte cambia” (idem). Ruibérriz recibe la encomienda para escribir un discurso para el Rey de España y pide para que Víctor va a la entrevista por él. En este encuentro, sobresale que la despersonalización también ocurre en la extrema exposición, el rey lamenta no poseer una voz personal, un estilo que lo caracterice y lo defina. Tanto que su nombre nunca es

pronunciado, apenas epítetos como El Solitario, El Llanero, Only the Lonely e Only you. La entrevista es considerada un momento paródico del libro, marca de la ironía del estilo narrativo de Javier Marías, un mixto de humor y amargura:

Bueno, a lo que iba: no tengo nada en contra de toda esa farsa, que sin dudas es necesaria; así ha sido siempre y más ha de serlo ahora, en estos tiempos en que los personajes más públicos tenemos encima perpetuamente el ojo y el oído del mundo multiplicados por mil cámaras y micrófonos, manifiestos y ocultos, un verdadero agobio, yo no sé cómo no nos suicidamos todos. (Marías, 2005: 161).

El intenso asedio de la imprenta, la grande responsabilidad por las decisiones que afectan la vida de millones de personas —hay una remisión al personaje de Shakespeare, Lady Macbeth, El Solitario dice tener las manos sucias de sangre, aunque busque siempre decidir para el bien de los ciudadanos— y la angustia de no poder dibujar su autorretrato para la Historia, son el contenido de esta larga entrevista. Así como Víctor, el Rey busca, un día poder narrar la propia vida. Mientras el primero quiere traer a lumen las regiones de sombra de su existencia anónima, el segundo le gustaría remover las luces que ofuscan su cargo, al resaltar que es mucho más do que su representación social:

Y eso es lo incongruente: que con tanta vigilancia y estudio no se me conozca de veras y mi personalidad sea difusa; y como todo es farsa, no veo por qué no podríamos dirigir nosotros un poco más esa farsa y hacerla más a nuestro gusto, de manera que presentemos unos atributos más claros y reconocibles para las generaciones presentes y más memorables para las futuras [...] y aún no tengo ni idea de cómo soy percibido, no sé cuál es mi imagen fuerte, la predominante, lo cual, no nos engañemos, esa es la que al final más cuenta, también en vida, también en vida. (Marías, 2005: 162).

Si el Rey no consigue formular sus anhelos como un mensaje para la posteridad, Víctor, a través de la narrativa, rescata y entiende los impases de los momentos de niebla (*hautiding*) de su existencia. Para el escritor fantasma, tomar las riendas del relato significa expresar a sí mismo, ya que los hechos aparecen de forma distinta (*tergiversados*) cuantos sean sus narradores. Tanto para el protagonista de *MBPM*, cuanto el de *Budapeste*, las palabras son el medio posible de habitar y explicar el mundo. En el punto siguiente, se evalúan los mecanismos textuales que posibilitan la constitución de sus personalidades a través del relato.

1.2. Existencia por el lenguaje

El que cuenta suele saber explicar bien las cosas y sabe explicarse, contar es lo mismo que convencer o hacerse entender o hacer ver y así todo puede ser comprendido, hasta lo más infame (Marías, 2005: 314).

La presencia del discurso mediático —su repetición continua y vacía— no aparece apenas como tema de crítica y análisis. Los procedimientos tecnológicos auxilian la creación de una tesitura textual peculiar en ambas obras. Son constantes las remisiones a los medios de comunicación responsables por emitir los discursos y escenas blancos de reflexiones de los protagonistas. La televisión, el cine, el teléfono y el contestador automático son los elementos que ayudan a configurar esta nueva forma de narrar. La Internet aún no ejerce un rol relevante, visto que el arco temporal de las novelas es anterior o se reporta al incipiente inicio de la expansión de la red mundial. De toda forma, los medios de comunicación son más que deflagradores de recuerdos, en *MBPM* poseen función similar a la *madeleine proustiana*, sino que contribuyen para la formación de un flujo narrativo continuo y fragmentario al mismo tiempo. ¿Cómo pueden coexistir aspectos, aparentemente, contradictorios? Sin querer forzar la nota, es posible hacer una analogía con las características de la emisión discursiva de los vehículos de comunicación.

Las narrativas son continuas, pues llevan el lector por caudalosos y sucesivos párrafos en un ritmo vertiginoso, en los cuales conviven hechos y reminiscencias de diferentes períodos. Contribuye para esta simultaneidad, la reiteración de frases, eslabones de una cadena textual que amplían, consecutivamente, los sentidos de las palabras y expresiones usadas. Si para José Costa oír el idioma húngaro es “como pretender cortar un río a faca” (Buarque, 2003: 8), el flujo narrativo de las novelas también se presenta de difícil separación, acorde al discurso mediático.

En *MBPM*, el inicio de la narrativa trae la repetición de un índice sobre el aspecto inusitado y al mismo tiempo ridículo de la muerte. El primero y extenso párrafo enumera la “desgracia inevitablemente risible” (Marías, 2005: 12) de ciertas muertes para evocar la fragilidad de la existencia humana:

Una indigestión de marisco, un cigarrillo encendido al entrar en el sueño que prende las sábanas, o aún peor, la lana de una manta; un resbalón en la ducha —la nuca— y el pestillo echado del cuarto de baño, un rayo que parte un árbol

que al caer aplasta o siega la cabeza de un transeúnte, quizá un extranjero;[...]
Cómo me alegro de esa muerte, cómo la lamento, cómo la celebro. (Marías,
2005: 11-12)

La descripción también funcionará como signo de la atmósfera de irrealidad en la cual el protagonista se queda inmerso al buscar una forma de contar los últimos momentos de Marta Téllez para su familia. Al fin, en el encuentro con el viudo de Marta, Víctor, por su vez, será el confidente de otra historia tan insólita cuanto su desdichado encuentro amoroso. En este caso, el índice señalado en el principio de la narrativa cambia de estatuto, deja de ser el preámbulo explicativo de la muerte de Marta Téllez para transformarse en la reflexión del protagonista sobre el desfecho sorprendente de la charla con Eduardo Deán:

La muerte ridícula, la muerte improbable de quien está en la ciudad solamente de paso, como a quien le aplasta o siega la cabeza el árbol que troncha un rayo en una gran avenida durante la tormenta, a veces ocurre y nos limitamos a leer sobre ello en los periódicos entre risas. (Marías, 2005: 407)

Entretanto, la cita de mayor impacto es aquella que da título a la obra. Al principio de la narrativa, ella figura como verso evocativo, signo de resistencia contra el desvanecimiento a que están condenados aquellos que se mueren. En otros pasajes, aparece como expresión de la pesada responsabilidad de relatar los últimos momentos de una persona, captar la esencia de una vida, iluminarla en sus pasos finales:

Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo. Mañana en la batalla piensa en mí, cuando fue mortal, y caiga herrumbrosa tu lanza. Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrenta batalla. Mañana en la batalla piensa en mí, desespera y muere. (Marías, 2005: 214).

La reiteración es un recurso importante para la construcción del relato y es constituido por una gran cadena intertextual, en la cual se destaca mucho las narrativas cinematográficas. Javier Marías, en una nota explicativa al fin de *MBPM*, fornece los nombres de las obras cinematográficas citadas y destaca su importancia para el relato de Víctor. Las películas transmitidas por la televisión —“el mundo entero en blanco y negro de madrugada” (Marías, 2005: 75)—, en las dos noches de *haunting* del protagonista, establecen un diálogo con las situaciones narradas, provocando desdoblamiento en el intento del protagonista en salvaguardar los fragmentos de ese período nebuloso.

El primero, de Orson Welles, *Campanadas a medianoche*, es vehiculado en la última noche de Marta Téllez. El tema de la película, es decir, la muerte del rey Enrique IV y la ascensión del sucesor, servirá como un enigmático eslabón en la conversa de Víctor con “El Solitario”. De este modo, las escenas amplían la reflexión del “Único” sobre la soledad e imposibilidad en expresar su personalidad en un mundo de discursos estereotipados. Sin embargo, la reflexión hecha por Víctor sobre la difícil tarea en constituir un legado o, por lo menos, dejar un recuerdo de la propia existencia —“Adiós risas y adiós agravios. No os veréis más, ni veréis a vosotros. Y adiós ardor, adiós recuerdos” (Marías, 2005: 175)— se transforma en la cita que encierra la obra, cuando Víctor, a través del relato, conserva los momentos finales de Marta. El título de la segunda película, *Remember the night (Recuerda la noche)*, funciona como clave de lectura, señalando la función de rescate propuesta por el protagonista, según el autor: “Es justamente lo que el narrador Víctor Francés se viene a decir a sí mismo —y a los lectores— a lo largo de la novela entera.” (Marías, 2005: 423).

En *Budapeste*, el lector se depara, también, con caudalosos párrafos cuyo ritmo es marcado por la iteración de frases que amplían el sentido de la narrativa, más allá de conferir esfericidad al relato. En el inicio de la narrativa, cuando el escritor fantasma relata su difícil aprendizaje del húngaro y pronuncia una frase agramatical —“Estou aí chegando quase” (Buarque, 2003: 5)— que aparece como marca de la inhabilidad de “quem se aventura por língua estrangeira”; constituye, después, el signo de la adquisición lenta, fragmentaria de una nueva lengua.

Pero, son las palabras finales de la autobiografía el *Ginógrafo*, “e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa.” (Buarque, 2003: 40) que unen la historia inventada pelo *ghost writer*, la de un alemán que aprende la lengua portuguesa escribiendo en cuerpos femeninos, a su propia aprendizaje del húngaro a través del cuerpo de Kriska. La frase encierra la narrativa y consolida el amor por la nueva lengua aprendida, por su profesora y valida los tres relatos concomitantes: el del *best-seller*, la vida de José Costa en Rio de Janeiro e su transformación en Zsoze Kósta en Budapest.

Por otro lado, la fragmentación de las obras gana contorno por medio de una estética del *zapping*. El incesante vaivén entre canales proporcionan al espectador aburrido un verdadero caleidoscopio digital de imágenes heterogéneas y sin nexos; sin embargo, la literatura aprovecha ese pasear electrónico para elaborar un texto contra la banalización. Es cierto que existe, en las obras, un ritmo solapado por el giro de las situaciones y de los personajes, como en el pasaje de un canal a otro, lo que confiere dinamismo y un ritmo acelerado a las narrativas. No obstante, esa aparente dispersión es contrapuesta al rescate de la memoria e identidad como el eslabón que une los hombres y transforma la narrativa en un flujo que arrebatara al lector. De este modo, los protagonistas salen de la sombra y conquistan una existencia autónoma por el lenguaje.

En *Budapeste*, este recurso aparece, por ejemplo, en el capítulo segundo, después del primer contacto de José Costa con el idioma húngaro. La cesura de discursos dispares aparece como las grabaciones de un contestador automático:

Eu tinha tomado vinho, barbitúricos, o avião se atrasara em Frankfurt, houve escala em São Paulo, malas se extraviaram, fuso horário, jet lag, fiz uma ducha, comi duas bananas, fui pela praia devagar, rente à ciclovia, meninas pedalando, meninas de patins, sol de outono, parei o carro em Ipanema. O quiosque estava tranqüilo, pedi um coco e dobrei os braços no balcão, recostei a cabeça nos braços, as pessoas cruzando pelas minhas costas: você viu a cara dele, o escroto ainda fica pálido... ela afastou a calcinha e veio aquele furúnculo... só equipamento de primeiro mundo, cheio de frisas... depois iam falar que era para um crioulo... aí eu disse para ele que estava menstruada... mas ia dar uma grana considerável... o vice-presidente me contou no telefone... para mim de repente é isso mesmo... (Buarque, 2003: 14).

El mismo recurso une los recuerdos del escritor fantasma al regresar a Budapest. Las primeras palabras aprendidas en húngaro y la relación con Kriska son enumeradas como un mensaje rápido dejado en un contestador automático, predominantemente con sustantivos:

E me lembrei de Kriska na soleira, a me receber pela primeira vez: Zsoze Kósta... Zsoze Kósta... Em pensamento respondi: aí estou chegando quase, bela, branca, cigarros Fecske, mesa café, patins, bicicleta, janela, peteca, alegria, um, dois, três, nove, dez, e caí em mim; aprender o idioma húngaro fora brinquedo, difícil seria mesmo apagá-lo da mente. E estremeci de imaginar que, em breve, longe de Kriska e de sua terra, todas as palavras húngaras me serviriam tanto quanto essas moedas que sobram nos bolsos de torna viagem. (Buarque, 2003: 147-148).

En *MBPM*, el procedimiento narrativo y el campo semántico por él compuesto permiten crear una atmósfera de encantamiento para expresar el absurdo de la muerte de la amante del protagonista y el temible olvido de sus gestos, gustos y opiniones. Víctor Francés juega con el sentido etimológico del verbo *to haunt*, esto es, el encantamiento que se manifiesta como una niebla espesa, confiriendo el tono de irrealidad de los hechos insólitos que habitan la narración:

Y a la vez ignoraba de qué modo podría perpetuarse, ya no habría nada más por su parte, con los muertos no hay más trato. Hay un verbo inglés, *to haunt*, hay un verbo francés, *hanter*, muy emparentados y más bien intraducibles, que denominan lo que los fantasmas hacen con los lugares y las personas que frecuentan o acechan o revisitan; también según el contexto, el primero puede significar *encantar*; en el sentido féerico de la palabra, en el sentido de *encantamiento*, la etimología es incierta, pero al parecer ambos proceden de otros verbos del anglosajón y el francés antiguo que significaban *morar*, *habitar*, *alojarse* permanentemente (los diccionarios siempre distraen, como los mapas). Tal vez el vínculo se limitara a eso, a una especie de encantamiento o *haunting*, que si bien se mira no es otra cosa que la condenación del recuerdo, de que los hechos y las personas recurran y se aparezcan indefinidamente y no cesen del todo ni pasen del todo ni nos abandonen del todo nunca, y a partir de un momento moren o habiten en nuestra cabeza, en la vigilia o el sueño, se quedan allí alojados a falta de lugares más confortables, debatiéndose contra su disolución y queriendo encarnarse en lo único que les resta para conservar la vigencia y el trato, la repetición o reverberación infinita de lo que una vez hicieron o de lo que tuvo lugar un día: infinita, pero cada vez más cansada y tenue. Yo me había convertido en el hilo. (Buarque, 2003: 91).

Existe la presencia del sentido actual de este vocablo. El escritor fantasma y, después, el marido de Marta, Eduardo Deán, son asombrados por la necesidad de narrar los últimos momentos extraños de sus amantes. Las muertas pasan, metafóricamente, a habitar la mente de los personajes. Si en *Budapeste* la rememoración funciona como el encuentro con una nueva identidad, el narrador de *MBPM* se declara el guardián de la región inconsútil entre los vivos y los muertos, la recordación es la posibilidad de que, en la batalla cotidiana, los sobrevivientes hagan perdurar el recuerdo de los que sucumbieron, porque “Es intolerable que las personas que conocemos se conviertan en pasado” (ídem, p. 170). El relato es el espacio de existencia esencial y final de la vida humana.

Consideraciones finales

Mañana en la batalla piensa en mí y *Budapeste* se constituyen en novelas de afirmación de individuos cuya profesión los condena al anonimato perpetuo. Los escritores fantasmas José Costa e Víctor Francés consiguen, a través del relato, reflexionar sobre las dificultades de la profesión y los problemas de un mercado volátil de textos que, al fin,

suscitan poca reflexión. Las obras son tan efímeras cuanto los *flashs* que ofuscan los ocupantes de puestos de poder y prestigio.

El lenguaje se vuelve, por tanto, el elemento esencial, tanto por la condición de los personajes, trabajadores de la palabra, pero también por los recursos empleados en las obras. La trama textual es tejida por recurrencias de expresiones y frases que redimensionan la acción narrada, ayudando a componer una escrita ritmada, vertiginosa y sorprendente.

La segunda semejanza en el estatuto narrativo de *MBPM* y *Budapeste* se refiere al carácter fragmentario de la narrativa, con vaivenes en el enredo. Con todo a no linealidad del relato se debe, también, al entrecruzamiento de la composición textual con los recursos de los medios de comunicación. De este modo, las discontinuidades de las conversas telefónicas, los soliloquios de los contestadores automáticos, la programación incesante y variada de la televisión surgen como acciones cotidianas de los personajes, pero también marcan un nuevo estatuto narrativo que se contrapone al vacío de los discursos propagados por los medios de comunicación, así como busca reatar el hilo partido de las relaciones humanas transmitidas por estos vehículos.

Bibliografía

Buarque, Chico. (2003) *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras.

Fernandes, Rinaldo (director); et al. (2004) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*, Rio de Janeiro, Garamond - Fundação Biblioteca Nacional.

Marías, Javier. (2005) *Mañana en la batalla piensa en mí*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina.

Navarro Gil, Sandra. (2007) "La literatura según Javier Marías". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 35. Disponible en: <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero 35/jmarias.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2035/jmarias.html)>.

Requena Hidalgo, Cora. (2003) "El narrador de las novela de Javier Marías". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 24. Disponible en: <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero 24/jmarias.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2024/jmarias.html)>.

Datos de la autora

Mônica Gomes da Silva es becaria de investigación de la Universidade Federal Fluminense. Pertenece al área de Literatura Comparada, dentro de la que desarrolla su tesis *A cidade de São*

Volver al índice

Paulo através un itinerário epistolar bajo la orientación de la Profesora Doctora Matildes Demetrio dos Santos. Se destaca el trabajo de Maestría, *A São Paulo inventada por Álvares de Azevedo*.

Comunicaciones

Poética de la nadería: cruces y tensiones

Damián Leandro Sarro
Universidad Nacional de Rosario

Resumen

En el presente trabajo nos hemos propuesto analizar dos textos novelísticos que han producido una clara ruptura de la escritura literaria de la primera mitad del siglo XX en el ámbito hispanoamericano: nos referimos a *Nada* de Carmen Laforet y a *La última niebla* de María Luisa Bombal. Para ello nos sustentaremos desde la perspectiva impresionista para asir el desenvolvimiento de las protagonistas, que a partir de las tramas narrativas nos ilustrarán los rasgos significativos de la condición humana, principalmente el devenir de la mujer en contextos adversos, perspectiva que podríamos denominar como “una poética de la nadería”.

Palabras clave: Laforet - Bombal - impresionismo - mujer - novela

1-

En el presente trabajo abordaremos una de las novelas más controvertidas de la literatura española de la posguerra civil, que ha despertado innumerables debates que giraron desde su temática y su concreción narrativa hasta el rol de la mujer en un contexto adverso y en parte oprimido en el aspecto socioeconómico: *Nada* (1944) de Carmen Laforet. Creemos enriquecer nuestro abordaje con una mirada crítica desde la perspectiva impresionista para lograr asir el desenvolvimiento de Andrea, la protagonista que va experimentando los desafíos hacia su madurez en un contexto hostil y en donde sus manifestaciones y vivencias le servirán para su crecimiento personal, al mismo tiempo que sus rasgos significativos nos marcarán la condición humana (y femenina) de la España de la posguerra civil.

Consideramos pertinente confrontar esta novela de Laforet, y especialmente a su protagonista con otra novela más distante del ámbito canónico hispanoamericano: *La última niebla* (Buenos Aires, 1934) de la chilena María Luisa Bombal. En ambas protagonistas se sustentan planos narrativos simétricos, equiparables desde el abordaje impresionista, gracias a lo cual podemos afirmar que constituyen dos claros exponentes de lo que llamaríamos *una poética de la nadería*.

2-

Veamos en primer lugar la concepción que podemos manejar del impresionismo para así trasladarlo hacia las novelas y hacia la proyección de sus respectivas protagonistas. Remitiéndonos al término debemos enfocar nuestro análisis al ámbito pictórico de la segunda mitad del siglo XIX, diciendo que el mismo nace a partir la obra de Claude Monet, "Impressions" (París, 1874) que despertó gran polémica por la subjetividad exployada en aquella obra de arte: lo que está en juego es priorizar únicamente la impresión, la percepción sensible e inmediata sin correcciones ni adecuaciones que encajen con los parámetros canónicos considerados a la sazón, "el impresionismo quiere dar sólo lo que se alcanza a percibir de un vistazo: impresionismo, arte de primera impresión" (Amado Alonso-Raimundo Lida, 1956: 113); es decir ahora en el arte sólo prevalece la impresión sin importar lo que ella ocasione en el resultado final de la obra, abría aquí una tendencia *anti-intelectual* al menospreciar la concepción racional del arte, imponiendo por ende un resultado subjetivado desde la percepción sensorial de la realidad palpable, los sentidos emergen como agentes que permiten la llegada de lo exterior a nuestra sensibilidad al mismo tiempo que logran exteriorizar esas impresiones en un resultado artístico, único, personal e irrepetible. En esta imagen de las impresiones sensoriales habría una especie de espontaneidad del arte, impidiendo así las explicaciones intelectualizadas. En la escritura impresionista lo importante no será la representación de las cosas tal como promulgara el realismo literario, sino la representación que ocasionan las sensaciones de esas cosas en el escritor y/o en el protagonista de la escritura, el objeto de la representación escrituraria no será la realidad misma, sino la realidad mediata.

En la realización escrituraria puede representarse las impresiones ya sea por la aparición continua o discontinua de situaciones o escenas inesperadas y de alto impacto emocional y descriptivo; los personajes impresionistas pueden llegar a expresar hostilidad a instituciones de la vida social occidental, como ser la idea de propiedad, Estado, religión, moral tradicional y en consecuencia puede percibirse una tendencia a los impulsos hedonistas, enmarcados en un gran anhelo de libertad sin sujeciones tradicionales. Los personajes impresionistas afinados en sus sensibilidades serán propensos a ciertas tendencias introspectivas, lo que le permitirá *auto-corrregirse* y *auto-criticarse* en pos de un mejoramiento como sujetos íntegros.

3-

Nada representa puntos de reflexión dentro de la literatura española y del contexto hispanoamericano: por un lado constituye la primera obra literaria en ganar el Premio Nadal y por otro lado y conforma una renovación en la literatura española pos Guerra Civil; un aspecto innovador es el rol protagónico de la mujer tanto como personaje, narradora y

autora, mujer que pasa a centralizar las miradas críticas tanto de la academia como de los lectores habituados a un mundo dominado por el hombre, Bárbara Mujica testifica: “Laforet era la primera mujer novelista significativa desde Pardo Bazán” (2002: 378); con *Nada* se solidifica un terreno para la crítica social y política de la España acallada por Franco; ahora la psicología humana, los vínculos íntimos de las relaciones sociales, las perversiones, el vaciamiento humano de los sujetos y sus contextos brutales diagraman una fértil materia literaria. *Nada* viene a constituir un “documento, no tanto de un alma, como de toda esa generación, que abrió sus ojos a un horror del que era inocente y que, sin embargo, debía marcarla a hierro y fuego” (Ayala, 1947: 130).

Las primeras impresiones de Andrea están condicionadas por el impacto que recibe al conocer a sus familiares, y la casa y su contexto es lo que le marcará un modo forzado de entender la realidad que le esperaba en Barcelona; la famosa *casa de la calle Aribau* ejercerá a lo largo de la novela una influencia superlativa en Andrea como así también en sus moradores habituales, llega a adquirir tal relevancia que puede considerarse a esta casa como un protagonista central en la historia, constituyendo una especie de *microcosmos*; entendamos la casa donde viven los familiares y Andrea como una réplica disminuida de la realidad social a la sazón; es tal el rol de la casa que el mismo pariente de Andrea, Román le declara “no necesitarás nada cuando las cosas de la casa te agarren los sentidos” (Laforet, 1952: 95), y Foster afirma que “el mundo de la casa es casi una unidad hermética (...) La casa de la calle de Aribau desempaña un papel sumamente significativo en la estructura de la novela” (1966: 46-47). Vemos así que el contexto de la casa, de su distribución espacial, de sus componentes materiales, habitacionales, la distribución de ambientes y hasta su misma ubicación adquiere un rol destacado en la novela, constituye un eje fundamental para la concreción de la historia, hasta “el mismo aire de la casa influye en el ánimo de la muchacha” (Foster, 1966: 48), es decir que la mayoría de las impresiones que Andrea plasma en la historia son desarrolladas en el contexto de la casa donde habita, la maduración *un tanto acelerada* de la protagonista desde que llega a Barcelona hasta que se marcha a Madrid conjuntamente con sus vivencias se dan gracias a la permanencia y a la pertenencia a esta casa, “se ve todo en términos de la casa, porque es ésta el punto de partida para lo que le sucede a la muchacha” (Foster, 1966: 50). La inquietud que llega a tener la protagonista se alimenta por las impresiones que recibe de la casa, desde su desgastada estructura edilicia hasta los efectos de la luz en su interior, impresiones que configuran un ambiente que soslaya lo onírico en varias escenas, roza lo psíquico de forma sorprendente y que se manifiesta en las actitudes, comportamientos y declaraciones de Andrea; en esta línea de razonamiento Foster, al igual que la joven de la novela, también se pregunta “porqué es el mundo de la casa tan distinto y tan anormal” (1980: 386-387).

En la casa viven varias personas, de variada edad y con objetivos y personalidades diferentes, donde en medio del bullicio rutinario sobresale la incomunicación y el desorden, conjuntamente con el maltrato de ciertos sujetos hacia otros.

Una de las primeras manifestaciones de Andrea respecto a sus sentimientos en la casa se halla en sus declaraciones al escuchar música con Román “Y a mí llegaban en oleadas, primera ingenuos recuerdos, sueños, luchas (...) el sentimiento de mi desaparición total hecha belleza, angustiosa armonía sin luz” (Laforet, 1952: 42). Notemos el grado de lirismo implícito que subyace en la cita, es decir que la escritura de Laforet en *Nada* se caracteriza por el fuerte realismo frontal, crudo y sin sutilezas al tiempo que en ciertos pasajes o descripciones hallamos una poetización de la prosa, principalmente cuando refiere a sus estados anímicos, las expresiones de sus sentimientos y las angustias experimentadas.

La casa de la calle Aribau es en un principio el único universo factible de Andrea debido naturalmente a su reciente llegada a Barcelona y al desconocimiento de la ciudad y su gente; fuera de la casa se le presenta *la nada urbana* que le despierta cierta curiosidad conjuntamente con ciertos temores. Incluso estando en la casa y luego de un profunda pesadilla, Andrea declara cierta complacencia hacia su estadía en la casa de sus tíos, luego de una leve fiebre dice estar con una “sensación de bienestar (...) tuve la impresión de que al tirar la manta hacia los pies quitaba también de sobre mí aquel ambiente opresivo que me anulaba desde mi llegada a la casa” (Laforet, 1952: 59).

Las impresiones de la protagonista pronto se verán radicalmente modificadas cuando comience a experimentar sus salidas hacia la realidad exterior, el cursado en la universidad y el consiguiente contacto con sujetos de su misma edad y formación hará que Andrea pueda percibir el microcosmos de la casa desde otra perspectiva y al mismo tiempo madurar como persona. Observemos que en la escena donde Andrea se halla con su abuela y con su tía Angustias ya declara “me encontraba algo así como en prisión correccional, pues Angustias me había cazado en el momento en que yo me disponía a escaparme a la calle andando de puntillas” (Laforet, 1952: 67); no es casual la construcción de esta frase, donde términos como *prisión correccional*, *cazando* y *escaparme* poseen una carga valorativa que revela el cambio de sensaciones y de ánimo de la joven hacia la casa y sus moradores. Andrea comienza a inquietarse por la forma y el estilo de vida de la casa de la calle Aribau, su sorpresa es continua “por el aspecto de tragedia que tomaban los sucesos más nimios, a pesar de que aquellos seres llevaban cada uno su peso” (Laforet, 1956: 70). Andrea posee ahora un marco de referencia con qué comparar el ambiente donde se aloja, ya que la universidad y sus compañeros, conjuntamente con la cotidianeidad de las calles de Barcelona la impregnan de vivencias y conocimientos que la hacen madurar paulatinamente.

Tal como indica el título de la novela, *nada* es lo que los une a los habitantes de la casa de la calle Aribau más que un parentesco forzado y muchas veces repudiado; y esto es lo que comienza a comprender Andrea desde sus problemáticas relaciones con Román, los planteamiento de Gloria hasta el rechazo y la repulsión que le ocasiona Angustias, esta tía que llega a sofocarla con sus reproches e indicaciones coercitivas.

De la tumultuosa relación entre Andrea y Angustias podemos trasladar la situación a los conflictos generacionales ocasionados luego de la Guerra Civil española, donde Laforet hábilmente pretende ilustrarnos entre aquellos sectores conservadores y tradicionalistas de las costumbres ortodoxas españolas, principalmente desde el ámbito moral y religioso y los sectores representados por las jóvenes generaciones que pretender *modernizar* o flexibilizar la vida cultural del país, y donde Laforet es un claro exponente de ello, más aún siendo una joven escritora y desde su rol como mujer traerá su voz de renovación y cambio dentro del contexto cultural y literario de España; desde y por el acallamiento producido por la dictadura franquista la voz de Laforet (y de Andrea) constituye de intento de rompimiento de la barrera y la censura cultural impuesta desde los organismos del gobierno, y esta misma dicotomía entre sobrina y tía representa la imagen literaria de lo que sucedía en la realidad social española con los enfrentamientos generacionales existentes. Por otro lado, tanto las expresiones, las actitudes y las experiencias de Angustias representa todo lo opuesto a lo que viene a aportar Andrea a la casa, y en extensión la misma Carmen Laforet a la narrativa española del siglo XX; el mismo Román declara que Angustias “es un trozo viviente del pasado que estorba la marcha de las cosas (...) que nos molesta a todos” (Laforet, 1952: 111), y cuando la tía anuncia que se marcha de la casa la exaltación de Andrea se percibe en sus palabras: “Ahora, de pronto, me iba a encontrar sin enemigo” (Laforet, 1952: 112).

De una casa habitada por varias personas y con características muy desperejadas, la joven protagonista pronto entiende su soledad, donde las murmuraciones, gritos y voces lanzadas arbitrariamente eran el común de los días y paradójicamente la incomunicación era un rasgo permanente en la casa. “Por primera vez sentía el anhelo real de compañía humana. Por primera vez sentía en la palma de mis manos el ansia de otra mano que me tranquilizara” (Laforet, 1952: 95), detengámonos en esta exclamación interior que Andrea realiza y observemos el grado de desesperación de la joven por aquel microcosmos que la agobiaba, que la hundía paulatinamente en un mundo desolado y esquizofrénico que lo único que anhela es el calor humano de una compañía que le tienda una mano, un ser a su lado que rompiera con su soledad en medio de aquellos sujetos en cierta medida enfermos y resignados socialmente.

En esa misma escena Andrea posee una impresión tan honda que le produce escalofrío por el sonido ya que se trataba del sonido del teléfono donde la llamaba su amiga Ena, a la sazón su única razón de fuerzas para resistir en la casa de sus tíos, Ena se

constituye así en el sostén que la joven tendrá para resistir sus experiencias y para tender un puente hacia su maduración como persona, Andrea afirma que “No hay otra persona a quien yo quiera más” (Laforet, 1952: 195). Tan fuerte llega a ser los vínculos con su amiga Ena que en ciertos momentos se tensan, se distancian y se reencuentran, más aún con la aparición de la madre que aquella. Y será el mismo padre de su amiga quien le posibilite, ya al final de la novela, su salida de Barcelona hacia Madrid con nuevos y prometedores horizontes.

Es interesante la escena siguiente en la habitación de Angustias, donde permanece sentada con retraimiento y Andrea observa el cuarto deteniéndose en el rol de la luz como mediadora para la contemplación de la habitación, aquí tendríamos un claro exponente de la descripción de la habitación a partir de las impresiones que recibe la joven por medio de sus sentidos, principalmente la vista; hay aquí un uso descriptivo de la luz y la realidad está mediatizada por ella: “Como si la luz que nimbaba sus cabellos entrecanos y abultaba sus labios gruesos fuera aún la misma luz” (Laforet, 1952: 103).

Ya en la segunda parte de la novela, Andrea expresa varios rasgos de su maduración como persona social, y este mismo crecimiento puede percibirse en aumento de forma proporcionalmente inversa a su alejamiento del entorno de la casa de la calle Aribau, es decir de sus parientes. Unas de las primeras manifestaciones de Andrea como joven social inmersa en el mundillo universitario y del grupo de amigos constituido en torno a Ena son: “Por primera vez me sentía suelta y libre en la ciudad, sin miedo al fantasma del tiempo” (Laforet, 1952: 117).

Andrea es superada por la inmensa libertad de que dispone ahora que comienza a madurar, que Angustias no la rodea más y que ha afianzado sus vínculos tanto con la ciudad misma como con su amiga Ena y la madre de ésta, que comienzo a tener un papel importante en las actitudes y razonamientos de Andrea, “la madre de Ena (...) daba la impresión de ser reservada, aunque contribuía sonriendo al ambiente agradable que se había formado” (Laforet, 1952: 125); es de destacar el contraste que Laforet pretende mostrar entre una familia y la otra, o sea por un lado la exposición de la familia burguesa española, estandarizada en sus costumbres y hábitos y representada por la familia y Ena y por otro lado la brutalidad, el sarcasmo y los maltratos e incomprensiones de la familia de Andrea.

Si tuviéramos que graficar el momento por el cual atraviesa Andrea en la segunda parte de la novela, y donde el centro de sus impresiones han girado de manera explícita hacia otros contextos sociales, como ser el ámbito universitario, las calles de Barcelona, la familia de Ena y el círculo de sus amigos, tendríamos que formular la siguiente ecuación: *amistades + libertad = felicidad de Andrea*. El goce de la libertad de desenvolvimiento de la joven protagonista se aprecia en las descripciones e impresiones que posee de los lugares

donde concurre y de los seres que la acompañan, siendo un claro ejemplo la escena donde visita la playa junto a Ena y su pareja Jaime, personaje marcado por el contexto histórico de entonces, “la guerra partió por la mitad sus estudios” (Laforet, 1952: 197); las construcciones sintácticas y el uso de giros poéticos que describen y detallan los lugares son el reflejo del estado de ánimo de Andrea, contrastando con las descripciones que realizaba de la casa de sus parientes en la calle Aribau, aquí las impresiones de la joven se trasladan al lenguaje de forma directa, incrementándose por la belleza y la armonía del paisaje marítimo y de playa en donde disfrutaban plenamente de la naturaleza, alejándose de las opresiones vividas con sus parientes: “Ena y yo corríamos descalzas por la orilla del agua (...) ¡Qué días incomparables! (Laforet, 1952: 142). Al mismo tiempo Andrea declara alegremente cómo el haber conocido a su amiga Ena le ha cambiado las impresiones de la realidad y del mundo que le rodea: “A mí -que venía del campo- me hizo ella ver un nuevo sentido de la Naturaleza en el que ni siquiera había pensado (Laforet, 1952: 143).

Respecto a la influencia negativa de sus parientes, no es casualidad que el vínculo afectuoso y solidario entre Andrea y Ena se vea alterado al introducirse Román en el medio de ambas, “entonces fue cuando tuve la sensación de que una raya, fina como un cabello, partía mi vida y como a un vaso la quebraba” (Laforet, 1952: 152). Esta situación nos sirve para ilustrarnos el nivel de maduración que había adquirido la protagonista, ya que frente a este episodio y en donde su mejor (y única) amiga se había distanciado seriamente, ella declara la resignación ante el hecho, o sea una paciencia madura frente a la adversidad y el enfrentamiento, podemos leer al respecto: “desde entonces tuve ya que pasarme sin Ena (...). La vida volvía a ser solitaria para mí. Como era algo que parecía no tener remedio, lo tomé con resignación.” (Laforet, 1952: 154).

Con el distanciamiento de Ena las impresiones de Andrea se ven trastocadas, con lo cual su entorno parece modificarse, y es tal la consecuencia de este estado de ánimo que ahora Andrea percibe de forma muy distinta su entorno, “a mí me parecía triste Barcelona mirándola desde la ventana del estudio de mis amigos, en el atardecer” (Laforet, 1952: 207), reflexionemos sobre expresión con tono algo melancólico con las exclamaciones exultantes vertidas en la playa como hemos mencionado *ut supra*; es decir que desde su percepción las cosas comienzan a cambiar negativamente, “ahora me consideraba amargamente defraudada. Ena me huía continuamente” (Laforet, 1952: 203); sus días se le hacen más largos y tediosos y una vez más la resignación subyace en su conciencia: “me aterraba pensar en cómo los elementos de mi vida aparecían y se disolvían para siempre apenas empezaba a considerarlos como inmutables” (Laforet, 1952: 156).

Como toda joven que experimenta nuevas vivencias y situaciones que dejan huellas en su memoria y sujetos que le otorgan cierta integridad a sus días, Andrea manifiesta cambios profundos en su estado de ánimo que se exteriorizan desde la complacencia y la

alegría puestas en los momentos de la playa que hemos referido como en sus visitas a sus compañeros de la bohemia, aunque páginas más adelante nos hallamos con una joven sumida en melancolía y con pocas perspectivas de futuro, una protagonista que trata de vivir su presente sin importarle las ambiciones que su vida puede depararle u otorgarle.

En el Apartado XVIII presenciamos el relato de uno de los tantos sueños que posee Andrea y por ende la secuencia narrativa configura una especie de retrospectiva de la protagonista sobre sus recuerdos y aparecen, siguiendo la lógica del sueño, relatos o episodios irrelevantes que no ayudan al avance de la trama narrativa, por lo que podríamos denominar como el *relato de la nada*, ya que el afán de relatar momentos insignificantes que retrasan la evolución de la historia es explicitado de forma contundente. Y como este pasaje de la novela, existen muchos otros donde el afán narrativo de Andrea, o sea de Laforet y materializado por las secuencias del recuerdo, constituyen un retraimiento de la trama narrativa, es decir una *poetización de la nada*, donde el eje de la narratividad es la nada.

El giro radical que toma la historia, luego de la partida de su amiga Ena hacia Madrid es el suicidio de su tío Román, episodio que desencadena una serie de reflexiones y acelera el final de la historia; sobre la casa de sus parientes y su contexto dice que “todo era tan espantoso que rebasaba mi capacidad de tragedia” (Laforet, 1952: 289) declara Andrea, “yo empecé a perder el sentido del tiempo (...) Días y noches parecían iguales” (Laforet, 1952: 291). La misma casa se iba quedando sin de aquellos seres vacíos de humanidad y sólo un terrible sentimiento es el que percibe la joven, “yo empecé a sentir la presencia de la muerte en la casa” (Laforet, 1952: 301), y en este profundo estado de desazón e incertidumbre casi existencial, llega para Andrea una luz de esperanza al recibir una carta de Ena desde Madrid, ante lo cual exultante dice: “Iba a cambiar el rumbo de mi vida” (Laforet, 1952: 305) ya que la misiva de su amiga “me había abierto, y esta vez de una manera real, los horizontes de la salvación” (Laforet, 1952: 307), y con estas frases se anticipa todo el desenlace que la joven protagonizará a partir de este episodio, el abandono de Barcelona con su viaje hacia Madrid le proporciona un abanico de expectativas quizá equiparable al mismo que poseyó con el arribo en Barcelona tiempo atrás, y que si bien los dos sucesos están prologados por el hecho del viaje, del desplazamiento espacial que le otorga cierta incertidumbre pero a la vez adrenalina al hecho mismo, ahora Andrea se hallaba más madura en su personalidad y sin la inocencia de joven provinciana, ya que su estancia en la gran urbe catalana y los padecimientos de la casa de la calle Aribau habían producido cambios en su idiosincrasia, evolucionando por ende en su desenvolvimiento social.

4-

María Luisa Bombal nos presenta una protagonista sin nombre que experimenta una serie de situaciones que rozan los límites entre la realidad y la fantasía, escenas donde todo lector desprevenido dudará sobre cuál ámbito donde se desarrolla la historia: si dentro del contexto de la realidad de los personajes o bien en la esfera de la imaginación onírica; la crítica dice que hay “vacilación entre la ilusión y la realidad, tema predilecto de la literatura española” (Seator, 1965: 39), como así también que existe en la narrativa de Bombal “la disolución de las fronteras entre la realidad y la fantasía, el ensueño y cotidianidad” (Méndez Rodenas, 1994: 935), aunque entendamos que el relato de Bombal no implica necesariamente una ruptura entre el plano de la realidad y el plano de la fantasía, sino que contrariamente establece “una continuidad entre lo vivido psíquicamente en ambos planos” (Méndez Rodenas, 1994: 937).

La última niebla expone una escritura que fluye a través de las líneas, o sea a través de una *prosa poetizada*, y con un grado de adjetivaciones tan sutil que conmueve al lector, al punto que se la categoriza como de un “subjetivismo lírico” (Méndez Rodenas, 1994: 935). Asimismo se advierte que la temática bombaliana acentúa una ruptura con la tradición literaria chilena, Bombal se aleja de la corriente regionalista-criollista vigente en Chile (primeras décadas del siglo XX); dice Sosnowski: “La última niebla no sigue una narración lógica lineal. La narradora ha dado sólo los momentos de crisis” (1973: 365).

Su manejo del tiempo narrativo y la descripción de los personajes (la mujer) rompen todos los parámetros establecidos canónicamente en la literatura de su tiempo: el cuerpo femenino dejará de ser representado desde la óptica de la masculinidad para adquirir una nueva esquematización ligada a la transgresión de la realidad, este cuerpo femenino dejará de ser receptáculo exclusivo para el placer masculino, transformándose en objeto de autoerotismo o bien de un claro onanismo femenino, “el cuerpo de la mujer deja de ser objeto de seducción, para convertirse en sitio engendrador de sensaciones que remiten a una autoidentidad” (Guerra, 2000: 22) y en esta línea el placer erótico de la mujer será recuperado para aclamarlo vigorosamente y en un plano de exposición y descripción inaudito a la sazón. Lo que Bombal nos marca con esta novela es el deseo de advenimiento del sujeto-femenino con toda su carga emotiva y sensual, libre de todo prejuicio moral y/o social; es la denuncia por la liberación de la femineidad de los rótulos masculinos y sus restricciones: esto también debe inscribirse dentro del proceso vanguardista que acarrea su novelística; “la protagonista crea su sueño de amor cobra conciencia de que nunca será amada ni deseada por su esposo, y por temor a que su cuerpo ‘se marchite’ en esos largos años vacíos de pasión” (Méndez Rodenas, 1994: 939).

La particularidad bombaliana reside en el marco de su escritura, donde se despliega estilísticamente un proceso de ambigüedad espacial que nutre toda la novela, el tejido textual de *La última niebla* explicita la presencia de dos espacios autónomos pero

estrechamente ligados entre sí, el horizonte de la realidad y el horizonte de la irrealidad o bien lo que podría establecerse como el de las experiencias oníricas.

De esta forma se asiste a una ruptura con el realismo literario que se desarrolla a principios del siglo XX y en donde ahora la importancia de la narración no estará dada por el desarrollo de la temática o de la trama propiamente dicha, sino que la balanza perceptiva se inclinará sobre una densa atmósfera poetizada, un clima natural bañado de un lirismo que fluye desde el desenvolvimiento de los personajes hasta la misma prosa que los sustenta, y el efecto estético es tal que sorpresivamente podemos pasar desde el plano cotidiano real al plano onírico sin grandes sobresaltos. Este proceso de ambigüedad al que se aludió nos remite a los fundamentos del surrealismo, en el *Segundo manifiesto* (André Breton), se lee: “la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable (...) dejan de ser percibidos contradictoriamente”. (Raymond, 1960: 250).

En este sentido es interesante lo que establece la profesora Gloria Videla de Rivero sobre la escritura surrealista “que desata la imaginación, que utiliza el material de los sueños, de los estados crepusculares, de duerme-vela, mediúnicos, delirantes. El lenguaje resultante es el de la imagen alógica” (Videla Rivero, 1990: 96-97). Desde esta perspectiva se podría afirmar que la obra de Bombal pertenece plenamente a una escritura surrealista, otros autores califican su obra dentro del *realismo psicológico* (Franco, 2002), y hasta el mismo Borges se refirió a la obra de Bombal diciendo que “no corresponde a ninguna escuela determinada y que suele, afortunadamente, carecer de color local.” (Bombal, 2000: 51).

Podemos analizar aquí una ruptura bombaliana ya que no estamos ante una escritura automática, donde el proceso onírico surrealista libera a la narración de las ataduras lógicas y racionales de expresión, no hay un desenfreno escriturario subordinado al inconsciente, sino que las ambigüedades de la trama responden a la misma historia que narra, y los pasajes de la realidad a la irrealidad están sostenidos por el proceso onírico; en el plano de la escritura hay un *continuum poetizado*, un hilo conductor que hábilmente nos conduce como lectores de la vigilia al sueño, pero mantiene una clara coherencia tanto escrituraria como del sentido de la trama.

Realizando un recorrido lineal por la novela de Bombal y enfocando desde nuestra perspectiva impresionista, podemos afirmar que desde el comienzo la protagonista experimenta tres momentos que la producen particular sensación que se traducen en tres sentimientos que repercuten en su comportamiento: en primer lugar la perplejidad y el asombro por el trato que recibe de Daniel, su flamante y frío esposo; en segundo lugar posee la impresión de la mirada hostil de Daniel que la observa como si fuera una extraña, “hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza” (Bombal, 2000: 55) y en tercer lugar hay una sensación de resignación ante los comentarios de su

esposo manifestando total indiferencia ante el cuerpo de su esposa y la falta de pasión que le expresa, dice él: “no necesito ni siquiera desnudarte. De ti conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis” (Bombal, 1994: 56). Todo esto configura un ambiente de extrañeza y hostilidad que se proyectará en toda la novela.

De la misma forma que la casa de la calle Aribau adquiere un rol predominante en la novela de Laforet, e influye de manera considerable en el comportamiento de Andrea, en la novela de Bombal es la niebla la que ocupa ese lugar destacado, cuyo desempeño narrativo acontece en el momentos decisivos de la trama, principalmente en el ámbito onírico la niebla adquiere un valor protagónico que se iguala al de la muchacha; hay como una percepción de complicidad y acompañamiento en los episodios que sobresaltan a la mujer, y desde la perspectiva impresionista la niebla marca a la narradora los senderos de la trama. En el sueño la niebla se apodera de ella, se le adhiere al cuerpo, penetra en la casa y adquiere un poder significativo en su entorno, incluso al viajar a la ciudad la niebla los sigue. Ahí, y luego de la cena con su suegra donde beben vino que “nos entibia las venas; su calor nos va trepando por la garganta hasta las sienes” (Bombal, 2000: 65), la mujer la acuesta con Daniel y acontece la escena donde, tal como se dijo anteriormente, el plano de la realidad efectúa un *continuum* hacia el de la fantasía, un desplazamiento tal sutil que en la lectura rápida quizá pueda pasar inadvertido, sus deseos irrealizables en la realidad cotidiana de su entorno se hacen realizables en la irrealidad de sus sueños: así la ecuación sería algo como *realidad con deseos irrealizables e irrealidad con deseos realizable*. La mujer rozando la desesperación por la concreción de sus anhelos se transforma en el *locus del deseo*. Y en este contexto el proceso onírico adquiere una significación de enormes resonancias, no sólo para la trama narrativa sino para el desenvolvimiento del personaje y la coherencia de sus actos. Gastón Bachelard en un interesante ensayo filosófico plantea respecto al sueño que “es una cosmogonía de un día. El soñador vuelve a empezar el mundo todas las noches (...) sabe dar a su ensoñación todos los poderes de la soledad, devuelve a aquélla su función cosmogónica” (Bachelard, 1958: 245), y efectivamente la protagonista adquiere todo su poder de invocación para los sentidos, su esplendor como persona y sus concreciones tanto apasionadas como de vinculaciones con su amante en el contexto de la *niebla* y sus procesos oníricos. En este marco onírico la niebla se presenta como eje articulador entre los planos en los que deambula la protagonista, es un puente y llave que nos comunica con la otra dimensión de su historia. Una vez más Bombal rompe los esquemas en un claro proceso de anticipación vanguardista.

Con este anticipo bombaliano dentro del campo de la literatura latinoamericana también se debe mencionar el uso de los procesos oníricos como herramientas narrativas; en concreto el sueño como recurrencia y apoyatura esencial para la coherencia (y en algunos casos para la no-coherencia) de la novela, afectando no sólo la caracterización de

los personajes, sino también sus movimientos y acciones y la misma cohesión de la novela. Respecto al carácter de pionera que Bombal adquiere con la utilización del sueño, Jean Franco afirma que “El sueño, que en las novelas de María Luisa Bombal entra en pugna con la vida real, no tardará en plantearse como generador de los mundos ficticios de los grandes autores del *boom*.” (2002: 218). Seymour Menton también rescata de Bombal su anticipación en la perspectiva surrealista de su obra, refiriendo que ella “antecede por unos diez años el establecimiento de una ‘moda’ surrealista, cuyo tema predilecto es la penetración en el alma femenina” (1964: 146).

En esa escena ella reflexiona sobre la rutina y su futuro junto a Daniel, esposo indiferente y frío que no la acompaña en sus sentimientos más íntimos, “Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebatte todo derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite” (Bombal, 2000: 66); tal vez sea una manera de *auto-justificar* su impulso de huida de la casa, pero no de un alejamiento físico o corporal, sino desde la pulsión de sus deseos más íntimos, ya que ella misma declara “No me siento capaz de huir. De huir, ¿cómo, adónde? La muerte me parece una aventura más accesible que la huida” (Bombal, 2000: 66). Nuevamente en este episodio la oscuridad y la niebla ambientan el lugar, aunque luego la irrupción de la luz blanca del farol le brinda la impresión de la bruma que deforma los contornos, poetizando la escena.

Si tal como se detalló *up supra* el impresionismo permite la representación de la realidad mediata, es decir a través de las sensaciones de los personajes, en la obra de Bombal observamos exponentes de tal afirmación en las descripciones del paisaje y en ciertas tonalidades de los colores, y lo que es más destacable es el valor estético de su escritura, ya que en los pasajes donde se anuncian impresiones sensoriales de la narradora, la prosa se poetiza de forma sorprendente y asistimos a una escritura lírica de gran belleza; frases como “y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro” (Bombal, 2000: 61), o bien “Ya empieza a incendiarse el poniente. Tras los vidrios de cada ventana parece brillar una hoguera” (Bombal, 2000: 63).

Por último y en nuestro afán comparativo entre ambas estructuras narrativas, las novelas de Laforet y de Bombal poseen varios puntos de contactos plausibles de complementar:

- La soledad del personaje: en ambas novelas las protagonistas constituyen sujetos reacios hacia las masas sociales, en *Nada* Andrea logra adecuarse relativamente al grupo de compañeros universitarios, pero nunca manifiesta una conformidad completa, respecto a su amiga Ena logra consolidar la relación luego de un distanciamiento marcado por claros ejemplos de celos; en *La última niebla* la

protagonista manifiesta sus ansias de escape hacia el bosque, alejarse de su entorno social que muchas veces la ahoga. En ambas narraciones el uso del *monólogo interior* delinea situaciones simétricas donde la mujer reflexiona sobre sus situaciones y momentos que constituyen puntos inflexivos de las novelas.

- El rol de la casa: este lugar adquiere un significado pleno que influye en los comportamientos de las protagonistas; si bien en Laforet la casa de sus parientes configura un claro microcosmos con sus propias reglas internas, en Bombal no podríamos denominarla del mismo modo, aunque la casa posee valores que muchas veces rechaza la protagonista, motivando su repulsión en forma reiterada. Ambas mujeres se ven sofocadas por lo que les representa la casa y sus moradores, huyen hacia la realidad exterior, una hacia la ciudad y otra hacia el bosque, la primera internándose en el devenir urbano, perdiéndose entre calles y monumentos representativos, la segunda buscando la tranquilidad entre la niebla del bosque, donde la naturaleza le permite la concreción de sus deseos reprimidos, en definitiva es el escape hacia el mundo onírico.
- Evolución de las protagonistas: se manifiestan desde un período de *iniciación* hacia una especie de *maduración*, tanto en lo físico como en el desarrollo interior de su personalidad; en Laforet es la recién hospedada que se enfrenta tanto a la traumática convivencia de la casa de sus parientes como a la gran ciudad con todo su desenfreno y vicisitudes, en este sentido el desenvolvimiento de Andrea puede aprehenderse desde el rito de iniciación con la estructura mítica del héroe, con una primera parte donde la joven lucha por alcanzar su libertad, una segunda parte donde se permite el goce de esa libertad obtenida, aunque sin experimentar constantes pruebas de resistencia y obstáculos y una tercera parte donde existe la afirmación de un yo maduro y que reconoce sus limitaciones (Villegas, 1978: 178). En Bombal es la recién casada quien enfrenta todo el nuevo universo que le representa su vida insatisfecha y la búsqueda de la concreción de sus deseos profundos, siempre con la preocupación sobre el estado físico de su cuerpo y las huellas que el tiempo va dejando impregnadas en el mismo.
- Decadencia moral de la familia: en Laforet ya se ha expuesto la degradación de la familia de la casa de la calle Aribau, seres despojados de toda humanidad, vacíos de futuro y con situaciones de desagrado moral; en Bombal el enfoque se centra en su marido y las humillaciones de las cuales su esposa es objeto, una unión que se perfila estéril sentimentalmente y donde la mujer viene a reemplazar el lugar que dejó la primera esposa de Daniel, vista como marioneta sin sentimientos ni pulsiones, y donde sólo constituye un elemento necesario para la *unión perfecta* ante

la sociedad, es decir ante su entorno aunque en la intimidad es un vínculo vacío de relaciones y de amor conyugal.

- Los conflictos de la protagonista: ambas mujeres nos revelan explícitamente los rincones más profundos y a la vez más conflictivos y sombríos del alma humana, en sus introspecciones y en sus vinculaciones con el otro, estas mujeres sacan a la luz las pasiones, sentimientos e impulsos más recónditos de la personalidad femenina, desde lo social y sus temores hacia lo desconocido, pasando por las experiencias familiares, de amistades y de ambiciones personales, hasta los deseos carnales, el sexo y el autoerotismo explicitado.

Así hemos podido abordar comparativamente dos grandes obras de la literatura hispanoamericana muchas veces omitidas o no valoradas desde la crítica literaria pertinente. Que nuestro somero y humilde aporte y nuestros posibles errores abran la posibilidad de nuevos trabajos que ratifiquen o rectifiquen nuestro abordaje, la invitación queda hecha...

Bibliografía

- Alonso, Amado y Raimundo Lida (1956). *El impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires Departamento Editorial.
- Anderson Imbert, Enrique (1966). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ayala, Francisco (1947). "Testimonio de la nada". *Realidad. Revista de ideas* vol. 1 n° 1: 129-132.
- Bachelard, Gastón (1958). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bombal, María Luisa (2000). *Obras Completas*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.
- Espinosa, Patricia (2005). "El última niebla de María Luisa Bombal: excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino". *Acta Literaria* n° 31: 9-21.
- Ferrer, Olga P. (1956). "La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo". *Revista Hispánica Moderna* año XXII n° 3-4: 297-303.
- Foster, David W. (1966). "'Nada' de Carmen Laforet". *Revista Hispánica Moderna* año XXXII n° 1-2: 45-55.
- (1980). "Nada". Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo 8 *La época contemporánea 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 386-391.

- Franco, Jean (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Ariel.
- Guerra, Lucía (2000). "Introducción". Bombal, María Luisa, *Obras Completas*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 7-49.
- Johnson, Roberta (2006). "La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro". *Arbor* año CLXXXII n° 720: 517-525.
- Laforet, Carmen (1952). *Nada*. Barcelona: Destino.
- Llurba, Ana María (2002). "El mundo mágico de María Luisa Bombal". *Gramma*, noviembre 2002: 6-13.
- Méndez Rodena, Adriana (1994). "El lenguaje de los sueños en La última niebla: la metáfora del Eros". *Revista Iberoamericana* vol. LX n° 168-169: 935-943.
- Menton, Seymour (1964). *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mujica, Bárbara (2002). *Milenio. Mil años de literatura española*. Nueva York: John Wiley & Son Inc.
- Promis, José (1994). "Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX". *Revista Iberoamericana* vol. LX n° 168-169: 925-933.
- Raymond, Marcel (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sérullaz, Maurice (1968). *El impresionismo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Seator, Lynette (1965). "La creación del ensueño en La última niebla". *Armas y Letras. Revista de la Universidad de Nuevo León* año 8 n° 4: 38-45.
- Sosnowski, Saul (1973). "El agua, motivo primordial en La última niebla". *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 277-278: 365-374.
- Videla de Rivero, Gloria (1990). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Tomo I. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.
- Villegas, Juan (1978). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.

Datos del autor

Damián Leandro Sarro nació en Sargento Cabral (Santa Fe) en 1979. Es Profesor en Letras (Universidad Nacional de Rosario). Becado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación (P.N.B.U.) 1999 – 2001. Ha presentado trabajos de crítica literaria en congresos dictados en la U.N.R. y en la U.N.L. Ha publicado trabajos de investigación en el Centro de Estudios Comparativos: revista *Tramos y Tramas I y II* (U.N.R.), en la revista *Espéculo* (Universidad Complutense de Madrid), en la revista *Cartaphilus* (Universidad de Murcia), en la revista *Signa* (U.N.E.D. – España) y en la revista *El anillo invisible* (editorial Eneida, Madrid). Ha ganado el tercer premio del *Bienal Premio Federal Año 2011* categoría "Letras ensayo breve" del Consejo Federal de Inversiones (CFI),

Volver al índice

próximamente a publicarse. Actualmente realiza los estudios correspondientes a la Licenciatura en Letras (U.N.R.).

Comunicaciones

Las poéticas de Mercé Rodoreda y Franz Kafka: emblemas de *lo extraño*

Natalia Soledad Castaño
Universidad Nacional del Comahue

Resumen

La poética de Mercé Rodoreda (1909-1983) ha permitido pensar y reflexionar acerca de las nuevas posibilidades que admite la literatura, en cuanto a la creación de climas que, mediante artificios narrativos, invitan al lector a un juego simbólico y metafórico. En él, la narradora involucra esencialmente elementos de la naturaleza, como los animales y las plantas que, a su vez, son resignificados y reiterados dentro de sus obras. Estas operaciones literarias tienen una estrecha relación con la narrativa de Franz Kafka (1883-1924) en la cual, ambos componentes: lo simbólico y lo metafórico, generan una atmósfera indeterminada a partir de la aparición de "lo extraño". Esta introducción del elemento extraño es la responsable directa de la creación del clima que sobrevuela las narraciones de muchos de los cuentos de Rodoreda. Ejemplo de ello son: *La sala de muñecas*, *El río y la barca*, *Mi Cristina*, *La salamandra*, *El elefante*, entre los cuales se incorporan temas como; la metamorfosis, lo siniestro, lo onírico, asociados a los problemas del existencialismo.

Franz Kafka en varios de sus relatos construye mundos desestabilizadores y perturbadores que, mediante la configuración de una poética única, trasladan al lector al espacio lo diferente, a través de la presencia de elementos simbólicos, tal como sucede con los cuentos de Rodoreda. Dichos elementos se ligan a las reflexiones sobre la existencia humana en el devenir del mundo y de la sociedad moderna. Este vínculo entre ambos autores sólo será demostrable en la medida en que podamos inscribir los modos de recepción en una lógica diferente.

Palabras clave: arquetipo - influencia - recepción - poéticas - extraño

Los análisis críticos de literatura comparada generalmente se encuentran enmarcados en una lógica causal, en la que autores o textos a comparar denotan elementos en común que se vuelven explicables sólo por el influjo de unos sobre otros, en un espacio y tiempo determinados. Ahora bien, existe un enfoque que se revela a esta forma determinista de estudiar la literatura. Por ejemplo, aunque resulte imposible comprobar que Mercé Rodoreda (1908-1983) haya leído la obra de Franz Kafka (1883-1924), el hecho es que tenemos la posibilidad de arriesgarnos a afirmar, parafraseando a Borges, que *cada escritor crea a sus precursores*. Siguiendo este razonamiento podríamos suponer que Rodoreda, con su obra, ha influenciado a Kafka. Dicha afirmación se sustenta en el acto de poder percibir la presencia de este último en los textos de la primera, lo cual es posible sólo si la obra de Kafka ha constituido una lectura previa. Borges, en su ensayo titulado *Kafka y sus precursores* lo explica de la siguiente manera. Cito:

Si no me equivoco las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en

grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir no existiría (Jorge Luis Borges, 1951: 165-166)

Para desarrollar esta hipótesis resulta necesaria una explicación que recurra a los conceptos de *arquetipo e imagen arquetípica* que Carl Jung (1875-1961) ha apuntado en su libro *El arquetipo y el inconciente colectivo*. Los arquetipos, según Jung, son aquellas estructuras que están en el inconciente colectivo y que actúan como un principio organizador sobre el cual se asienta nuestra manera de percibir el mundo. Son las representaciones simbólicas que poseemos desde el nacimiento y que, a su vez, son comunes a las distintas culturas. Como ejemplo de inconciente colectivo Jung propone pensar las coincidencias en las expresiones artísticas, dado que en sus estudios pudo comprobar que existen experiencias creativas compartidas por artistas de todo el mundo en tiempos y lugares diferentes. Como podemos observar, en este punto confluyen las tesis de Jung y de Borges. En ambos, la expresión artística no está sujeta a los parámetros causales sino cercanos a la idea de una circularidad témporo-espacial aleatoria.

En este caso, Kafka resulta ser el arquetipo en tanto es uno de los autores de mayor prestigio dentro del canon literario universal. Ello implica que opera en el nivel simbólico del inconciente colectivo de sus lectores de una determinada manera. Ese arquetipo es resignificado en la imagen arquetípica que nos hemos formado cada uno de él. Dicha imagen surge y se enriquece en contacto con el arquetipo. De esta manera es más compleja que el mismo y más subjetiva, ya que es el resultado que cada lector ha creado para sí mismo en contacto con el arquetipo. Este planteo cuasi matemático, presente en el ensayo borgeano, habilita la paradoja: si un escritor crea a sus predecesores se está poniendo en tensión la lógica espacio-temporal ¿Cómo alguien posterior puede crear en su obra a alguien anterior? Podemos responder a dicho cuestionamiento sólo si nos despojamos de los parámetros causales para admitir la casualidad. Ello implica que, como agentes de las imágenes arquetípicas pasemos por alto la sucesión lineal del tiempo. A esto se suma el siguiente hecho: si cada ser humano es capaz de construir una imagen arquetípica, la misma puede re significarse y por ende complejizarse en su extensión en tiempo y espacio infinitamente. Sería así en la medida que supongamos que la raza humana se extenderá al infinito. Al considerar esta paradoja, la lectura de Rodoreda estaría modificando nuestra imagen arquetípica de Kafka, afinando nuestra lectura del mismo. A su vez, Kafka mejorará o enriquecerá la lectura de Rodoreda.

Desde este enfoque intentaré mostrar cómo *lo extraño* reside en la posibilidad de que Rodoreda, con su obra, esté fundando la poética kafkiana.

Habría que aclarar aquí que no se trata de un estudio sobre el género fantástico en particular sino del análisis de una selección de relatos de ambos autores, a fin de visualizar

las singularidades en los procedimientos narrativos que acercan virtualmente ambas poéticas.

Los dos autores poseen una serie de temas que frecuentan sus distintas narraciones: la angustia, la enajenación, la soledad, la cosificación, la alienación de los sujetos. A estos se puede agregar la creación de un mundo simbólico y alegórico, del que participan seres y animales metamorfoseados que ponen de relieve las complejidades humanas y el impacto económico y social de la modernidad.

Para comenzar, me referiré al cuento *La sala de las muñecas* en el cual, dejando de lado las intertextualidades que éste presenta con el texto de Villalonga, me referiré exclusivamente a la manifestación de la atmósfera kafkiana, en este caso signada por la sugestión de *lo siniestro*, tanto del personaje, el joven Bearn, como también de la descripción de la sala de muñecas. Este pasaje de lo cotidiano a lo misterioso se logra por medio de un narrador en primera persona que nos introduce lentamente en el mundo del joven Bearn, lleno de fantasías y secretos. Cito:

Quisiera poder explicar las cosas que vi aquella noche, y más que las cosas en sí, la especie de presencia que había detrás de las cosas: relumbres que se apagaban así que volvías los ojos hacia ellos, inicios de susurros que desaparecían apenas prestabas oído. (Mercé Rodoreda, 1982: 61)

El narrador comienza a configurar una atmósfera que será aun más densa a medida que avance el relato, cuando el delirio del joven Bearn por sus muñecas provoque la metamorfosis con ellas hacia el final del cuento.

En la narración, el encierro que sufren el protagonista y Bearn como castigo su madre, obliga a un desenlace ambiguo. No sabemos si el joven Bearn ha sido asesinado por las muñecas o si se ha suicidado, como parece indicar el hierro de la plancha que aparece clavado en el pecho.

En cualquier caso, el joven es una víctima de los deseos maternos, hecho que lo conduce a la muerte. Aquí lo simbólico cumple un rol fundamental para comenzar a desentrañar los sentidos del cuento. El joven Bearn, en el final se ha convertido en una muñeca; se ha mimetizado al estar en contacto permanente y obsesivo con ellas, es decir, se ha cosificado. Cito:

Tenía los ojos abiertos, vidriosos, como los de una muñeca (...) Cerca de la ventana, de pie aunque un poco inclinada estaba la muñeca de los pies clavados (...) Con la corriente de aire, cayó de espaldas, recta, de cara al techo, y el

vidriado de sus ojos era idéntico al de los ojos del Sr. Bearn. (Mercé Rodoreda, 1982: 69).

Previo a este momento y durante el sueño interrumpido del protagonista, se insinúa que durante la noche las muñecas han adquirido vida. Aparentemente han matado al Sr. Bearn, quien ahora yace como una de ellas. Así, el joven que ha sido moldeado por su madre como un muñeco, encuentra su muerte en la simbiosis con el objeto.

Si trasladamos esta idea a los razonamientos de Gregorio Samsa en *La metamorfosis*, observamos que en uno y otro cuento-las transformaciones en objeto y animal respectivamente- responden a nuevos paradigmas narrativos que dan cuenta de la enajenación que experimenta el sujeto moderno. Cómo poner en palabras una realidad superadora. Nada más acertado que la recurrencia al símbolo. Este procedimiento se corresponde con la cuentística moderna, entre cuyos precursores está justamente Franz Kafka con *La metamorfosis*. Lancelotti¹ describe el nuevo tipo de narración simbólica de la siguiente manera:

El tránsito hacia el símbolo ocurre naturalmente y es en cierto modo un escape por presión desmesurada de la circunstancia. La indefensión del hombre se parece lo bastante a la propia de los seres inanimados o privados de espíritu para justificar en la cosa o en el animal el recurso de una proyección tentadora. (Lancelotti, 1965:19)

Aún más representativo de esta idea y más cercano a Kafka resulta el cuento *Mi Cristina*, en el cual desde el comienzo se plantea la siguiente situación: en apariencia, el personaje principal va en busca de algo que unos hombres le niegan. Entonces lo rechazan y le piden que regrese al día siguiente y así sucesivamente. Esta puesta en situación inicial nos remite a la parábola de Zenón (490-425a.C)² presente en varios relatos de Kafka. Por nombrar algunos, *Ante la ley*, *El castillo*, *En la colonia penitenciaria*. En ellos, al igual que en el cuento de Rodoreda, a partir de una escena se resume un universo representacional que muestra al sujeto en una permanente espera. En principio intuimos que el personaje es

¹ Lancelotti, apoya esta idea en la descripción de la alegoría como el recurso indispensable para transmitir los efectos de la modernidad.

² Esta parábola ejemplifica el concepto de de “magnitudes continuas” en la carrera que emprenden Aquiles y la tortuga. En la misma se llega a la conclusión de que el movimiento no existe. Esta tesis es rebatida posteriormente por el matemático James Gregory (1638-1675).

discriminado por el resto de los hombres, hecho que queda claro, al igual que en muchos de los relatos de Kafka por la importancia que adquiere lo gestual.

Y me miran, y en las comisuras de los labios les veo un principio de risa. Vuelve, me dicen, vuelve. Pero cuando vuelvo se mosquean, ven mañana, aún no sabemos nada, ven pasado mañana. Y uno de ellos el de bigote, estira una mano con los dos primeros dedos bien juntos y hace como si le diese vuelta a una llave, y me dice, clavándome una mala mirada: si no vienes a buscar los papeles, ya lo sabes (Mercé Rodoreda, 1982).

La imagen del hombre acomodando su bigote es la determinante de la escena, ya que actúa como gesto que sintetiza la situación general, esto es, el vínculo entre el protagonista y los hombres, dejando en claro la inferioridad de este último, aunque todavía no sepamos con certeza el por qué. W. Benjamin³ se refiere a esta cualidad en la narrativa de Franz Kafka de la siguiente manera.

Como en el Greco, Kafka abre con cada gesto el cielo, pero también como en el Greco-que era el santo patrono de los expresionistas- el elemento decisivo, el centro de la cuestión sigue siendo en él el gesto. (1934:103)

Inmediatamente después, nos enteramos que el protagonista ha sufrido un hecho inusual, el de haber vivido varios años dentro de una ballena, resignificando el mito de Jonás.⁴ Todo el tiempo transcurrido dentro del vientre de la ballena hace que el protagonista se transforme en un hombre de nácar. Este último hecho se encadena hacia el final con la introducción del cuento y explica por qué lo miraban como a un ser diferente. Por lo tanto, la metamorfosis del personaje, se encuentra en consonancia con el extrañamiento que se produce en el lector desde el comienzo del relato. Pero las semejanzas con Kafka radican no sólo en dicha transformación sino en el trato del protagonista con los otros, con el resto de sus semejantes. El narrador de *Mi Cristina* nos aclara que el personaje está angustiado. Cito: “y yo llevo dentro una pena que me mata pero nadie lo sabe”... (125)

El protagonista aquí, como en mito bíblico de Jonás, está condenado a una espera y soledad eternas. Podríamos interpretar de ese modo cómo la narradora ha intentado figurar el estado de aislamiento en el que se encuentra el sujeto moderno.

³ En este ensayo Benjamín, Walter analiza la poética de Kafka dejando de lado las interpretaciones psicoanalíticas y teológicas para centrarse en un análisis concreto de la narrativa del autor.

⁴

Por otro lado, también se puede hacer alusión a la presencia del componente mítico y religioso como el que en este caso admite el desarrollo del hecho fantástico y permite resemantizar el pasado literario.

Otro de los cuentos de Rodoreda que ejemplifica lo expresado anteriormente es *Parecía de seda*.⁵ En él, la protagonista mantiene extensas conversaciones con una lápida. Tal es así que frecuenta el cementerio para hablar con uno los muertos. Cierta día aparece la figura de un ángel negro. Una vez en contacto con él, decide quedarse bajo su ala para siempre. Nuevamente, lo extraño reside, al igual que en Kafka, en que lo fantástico se manifiesta a través del elemento simbólico. Este clima está pregnado de una atmósfera onírica, como muchos de los relatos de Mercè Rodoreda. La ambigüedad sueño- realidad, como un estado intermedio que sobrevuela el relato es también un rasgo kafkiano observable en su narrativa en general.

Una de las narraciones representativas de este hecho es *Sueño* (F.K). En él, el personaje también visita un cementerio y entabla un diálogo con un artista. Después de observarlo, el protagonista se angustia y cae en la tumba hasta que repentinamente se despierta. Siendo consecuentes con el planteo inicial podríamos decir: aquí también se encuentra la marca rodorediana. En ambos relatos, el encuentro con la muerte, además de admitir el hecho fantástico, da cuenta del estado de angustia de los personajes frente a la soledad y a la muerte.

Por otra parte, la recurrencia de uno y otro narrador a las parábolas religiosas de tema contemporáneo es manifiesta. Sus narraciones cargadas de mitos y símbolos admiten la presencia de alegorías que sirven para generar lo fantástico y brindan al lector la posibilidad de descubrir una realidad humana. En este sentido el cuento, como lo ha expresado E. A Poe, “es el género que busca acercarse a la verdad”,⁶ el cuento moderno se aleja de sus formas tradicionales para explotar su capacidad alegórica conformando un nuevo género que se abre a la paradoja y a lo absurdo.

En la mayoría de las narraciones de ambos autores se hace referencia a la soledad del sujeto frente a distintas experiencias. Esta concepción nihilista del ser humano que permanece solo en una infinita espera, se puede observar en: *El elefante*, *La lluvia*, *La gallina* de Mercè Rodoreda. En estos cuentos los sujetos se enfrentan a momentos en los que se deja al descubierto la sensación de abandono y desolación de sus protagonistas, ya sea frente al amor de un amante, de una madre, de un hijo o de la muerte misma. Sólo les queda la posibilidad de enfrentar la realidad.

La autora catalana, tal como lo ha hecho Kafka en su obra, presenta animales que funcionan como humanos y viceversa. Aunque ya se puso como ejemplo el cuento *Mi*

⁵ Idem 4.

⁶ En la misma línea, Ricardo Piglia propone una teoría que piensa al cuento como aquel género que permite la búsqueda y nos conduce hacia una verdad secreta.

Cristina, también en *La gallina* y en el *Río y la barca*, tienen lugar las metamorfosis. En el primero, la soledad del padre del protagonista hace que, al morir su esposa, traslade sus sentimientos más profundos a una gallina. En el *Río y la barca* el protagonista se convierte en pez, simbolizando un estado de salvación inconciente. En este último el símbolo del pez es el que colabora en la interpretación final del cuento. La vuelta a un estado primigenio. Cito:

Grandes autores han utilizado la imagen del pez como una forma para reflexionar sobre la naturaleza humana desde un punto de vista simbólico. Algunos como Mercè Rodoreda en el cuento “El Río y la barca” han presentado la transformación del hombre en pez como una forma de regreso a la inocencia del seno materno y una huida de la angustia humana. (Bordons Glòria y Díaz Plaja, 2011: 6)

En ambos casos los animales funcionan como centros sobre los que se pueden proyectar los sujetos, siempre por medio de la creación de un mundo simbólico que opera como una puerta entornada y nos conduce al misterio humano. De esta manera Rodoreda refuerza su capacidad alegórica en la utilización de animales. Influencia comprobable también en la poética kafkiana.

El recorrido realizado por la narrativa de Mercè Rodoreda permite demostrar cómo la autora ha recreado a Kafka, lo ha resignificado. Por esto se podría decir: “ha surgido un nuevo Kafka”, quien como arquetipo resemantizado modificó nuestra imagen arquetípica previa. Todo esto escapa, como podrá verse a esta altura, a la lógica unidireccional que hablaría del influjo de uno sobre otro. Jugamos, ponemos la paradoja borgeana en praxis que nos insinúa que es imposible separar las ideas en tiempo y espacio. De este modo, alguien posterior en tiempo y espacio puede crear a alguien anterior, porque ya existe en nuestro universo de ideas como arquetipo. El arte como expresión humana pone en evidencia el inconciente colectivo y el desmoronamiento de las explicaciones deterministas. Es por ello que somos la tercera persona, algo así como un panóptico al que poco interesa el orden de los factores.

Si bien esta ponencia constituye sólo el esbozo de una hipótesis, admite la incorporación de una dinámica del intelecto que da lugar a un modo nuevo de pensar el problema de *la recepción literaria*. Al poner de relieve la paradoja, Borges introduce el planteo de las excepciones de una manera magistral. El autor no sólo discute con la tradición crítica. Cito: “En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habrá que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad” (166), es decir, que el precursor no es el anterior en un sentido unívoco y lineal sino quien nos remite

a una u otra lectura de una forma arbitraria en espacio y tiempo. Ello implica, como se ha indicado en un principio, una dinámica constante de arquetipos, imágenes arquetípicas. No podemos determinar esta casualidad en la que nuestras concepciones respecto de un arquetipo están modificando simultáneamente pasado y futuro. También es cierto que dicho interrogante puede resolverse desde la multiplicidad de factores que se ponen en acción en el momento de la interpretación lectora, en el que uno de los momentos claves es el de establecer relaciones con los textos ya leídos.

Debido a que no podemos deshacernos de las representaciones mentales que nos han otorgado las lecturas previas y la universalidad insoslayable de la literatura de Kafka, es que vale la pena adentrarnos en una relación tiempo-espacio que nos permita, tal vez, desarrollar planos de lectura que no habíamos logrado advertir.

Bibliografía

- Altisent, Marta. *Intertextualidad y fetichismo en un relato de Mercè Rodoreda*. University of California. Centro Virtual Cervantes.
- Arnau Carmen (2002). *Mercè Rodoreda, Una poética de la memoria*. Institut d'Estudis Catalans.
- Benjamín, Walter (2001). "En el décimo aniversario de Kafka". *Illuminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus.
- Bordons, Glòria y Díaz Plaja Ana (2011) *Peces un tema universal como pasarela entre diversas literaturas*. Universitat de Barcelona.
- Borges, J.L. (1998). "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- Ferrater Mora, José (1964). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jung Carl (1991). *El arquetipo y el inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Lancelotti, Mario (1965). *De Poe a Kafka, Para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Kafka, Franz (1970). *Relatos completos I y II*. Buenos Aires: Losada.
- Ciplisjauskaitė, Birutė (1994). *La novela femenina contemporánea (1970- 1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Colombia: Anthropos.
- Sagrada Biblia* (1966). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos
- Rodoreda Mercè (1981). *Viajes y flores*. Madrid: Edhasa.
- (1982). *Mi Cristina y otros cuentos*. Madrid: Alianza.
- Poe E. A. (1842). "Cuentos contados otra vez de Nathaniel Hawthorne". *Graham's Magazine*.

Volver al índice

Piglia, Ricardo (1999). "Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: análisis de las dos historias". En *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.

Datos de la autora

Natalia Soledad Castaño es Profesora Ayudante adscripta de Literatura Española I y II en la Universidad Nacional del Comahue-Neuquén.



Comunicaciones

Ciudades imaginadas en Fernando Arrabal y Milton Hatoum

Stéphanie Soares Girão¹
Universidade Federal do Amazonas

Resumen

Este artículo propone una lectura comparativa de la obra teatral "Fando y Lis", del dramaturgo español Fernando Arrabal, y el romance brasileño "Los Huérfanos de El Dorado" (*Órfãos do Eldorado*), del amazónico Milton Hatoum, a través del espacio imaginado por los personajes, las ciudades "Tar" y la "Ciudad Encantada" (*Cidade Encantada*). En el texto teatral de Fernando Arrabal, los personajes Fando y Lis pasan su vida caminando hacia "Tar" (espacio imaginado), que siempre se describe como un lugar que todos intentan alcanzar. En "Los Huérfanos de El Dorado", Arminto pasa la vida buscando a una mujer que se fue a la "Ciudad Encantada" (también un lugar imaginado). Este trabajo sostiene que "Tar" y "Ciudad Encantada" tiene algo en común: los personajes creen que ellas existen, pues son parte de la creación de los personajes. Gaston Bachelard en "La poética del espacio" trata de la inmensidad íntima, de la dialéctica del exterior y del interior de los personajes. Es a través de este prisma teórico que se hará el análisis comparativo de las dos obras, de los dos espacios imaginados.

Palabras clave: Fernando Arrabal - Milton Hatoum - teatro del absurdo - literatura amazónica - lugar

Este artículo es parte de una investigación en curso en la Universidad Federal de Amazonas, titulado "La tercera orilla: el *lugar imaginado* en Huérfanos de Eldorado", el tema presentado en esta investigación implican, de hecho, tres obras: los huérfanos de Eldorado de Milton Hatoum, el cuento La tercera Orilla, de Guimarães Rosa y la pieza Fando y Lis, del dramaturgo Fernando Arrabal. Estas tres obras tienen un tema recurrente, el tema de lugares imaginados.

Primeramente es importante definir el concepto y así las diferencias de espacio y lugar, portanto tomamos las definiciones de Michel de Certeau, en el libro "La Invención del cotidiano". Para el autor,

un lugar es un orden (sea cual sea) según el cual se distribuyen elementos en las relaciones de coexistencia. [...] los elementos considerados se encuentran unos al lado de los otros, [...]. Un lugar es, por lo tanto, una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. (Certeau, 1998:201).

Así, el lugar se define a partir de la estabilidad encontrada por los elementos que se disponen y por la movilidad en que se encuentran. Otra definición citada por Certeau es del

espacio, en que este “es un cruce de muebles. Es de cierta manera animado por el conjunto de los movimientos que ahí se desdoblán. [...] En suma, el espacio es un lugar practicado” (Certeau, 1998:202), o sea, en el espacio hay movimiento, acción. De esta manera, considerando que en las ciudades imaginarias (Tar y Ciudad Encantada) no hay acción, o sea, representación de los personajes, estas ciudades de ahora en adelante serán llamadas de *lugares imaginados*.

Lo que permite este análisis entre los diferentes estilos literarios es el examen temático de Daniel Bergez, que proponen un análisis literario a partir de un mismo tema, pues este “fornece entonces un elemento común de significación o inspiración, que permite comparar, a partir de un mismo ‘índice’, obras de autores diferentes” (Bergez, 2006: 99) y del análisis de la fortuna crítica de Gaston Bachelard.

Miltom Hatoum es un novelista amazónico que en los últimos años ha llegado a la fama en el universo literario por la forma que trabaja el tema de la memoria y el tema del Amazonas en su relato. Fernando Arrabal es el dramaturgo español, representante del Teatro del Absurdo, que alcanzó su punto máximo en los años 50, con las piezas Pic-nic y El triciclo.

Los estudios relacionados al espacio en la literatura tienen inúmeros autores, pero un lugar específico no tiene característica específica: el *lugar imaginado*. Es un lugar que los personajes imaginan como un lugar diferente, generalmente una ciudad donde la vida es mejor. Este lugar no tiene situación geográfica definida, pero está inserido en la realidad de los personajes. Vale resaltar que este tipo de espacio es muy parecido con aquellos descritos en la literatura fantástica y maravillosa, pero diferente de estos, este espacio se encuentra dentro de narrativas cuya realidad es próxima al mundo real. A partir del presupuesto de que esos lugares son imaginados por los personajes podemos tomar como punto de partida el análisis sobre el concepto de espacio para Bachelard.

En la novela de Hatoum, Los Huérfanos de El Dorado, hay una ciudad conocida como la Ciudad Encantada, una referencia al mito del El Dorado, pero que, de acuerdo con Sylvia Talarolli, autora del artículo “Reflejos de El Dorado” de 2009, el mito amazónico es “re contextualizado, se transfigura, ganando una significación que al mismo tiempo reitera y desafía las leyendas originales”. Quien desafía la idea del mito es el propio personaje Arminto, pues este no tiene la misma herencia cultural de la población local. Es en este lugar que la población local cree que Dinaura, la mujer desaparecida, esté viviendo. Durante la narrativa Arminto oscila entre creer y no creer en la Ciudad Encantada, creer y no creer que Dinaura esté viviendo allá, por eso, la Ciudad Encantada pasa a ser imaginada por Arminto, a partir de sus pensamientos sobre la ciudad.

Lo mismo ocurre en el texto teatral de Fernando Arrabal, *Fando y Lis*, donde los personajes pasan la vida a camino de Tar. El espacio de la narrativa en esta obra no está muy explícito, pero la ciudad Tar (un *lugar imaginado*) es siempre descrita como un lugar en que todos están intentando llegar. Aquí la ciudad Tar y la ciudad Encantada tiene algo en común: debido a la creencia en ellas, las acciones de los personajes son influenciadas. En la primera (Tar), no solamente Fando y Lis, pero también Namur, Mitaro y Toso, hombres que surgen en el medio de la narrativa para confirmar la “existencia” de esta ciudad. Lo que la identifica como espacio imaginado es el hecho de ella no existir geográficamente en nuestro mundo real, pero está en el universo interior de los personajes. En la segunda (Ciudad Encantada), son también los personajes que identifican esa ciudad dentro de su interior, nadie volvió de allá, pero todos saben cómo se llega, dónde queda y cómo es.

El crítico literario brasileño Osiris Borges Filho define algunas funciones que el espacio ejerce en la narrativa, entre ellas la de que el espacio proporciona la acción que el personaje desarrollará. En este sentido, Borges Filho habla del espacio narrativo en el que se desarrolla la acción de los personajes. A partir de este fundamento básico de toponálise, queda claro que la Ciudad Encantada y Tar no se establecen como un espacio *de la* narrativa, pero como un espacio, o mejor, un lugar *en la* narrativa, pues estas ciudades no son el espacio en que se desarrolla la acción, como dice, aunque esté presente en la narrativa e inflencie las acciones de los personajes.

A partir de la lectura de *La poética del espacio*, de Gaston Bachelard, en los capítulos “La inmensidad Íntima” y “La dialéctica del exterior y del interior”, el autor desarrolla la relación entre el poeta y la obra artística, sin embargo, para la lectura de este artículo esta relación entre el poeta y obra artística es direccionada para los personajes y los lugares imaginados. Para él “la inmensidad es una categoría filosófica del devaneo, [...] él huye del objeto próximo y inmediatamente está lejos, además, en el espacio del más allá. Como el inmenso no es un objeto, una fenomenología del inmenso nos remetería sin rodeos a nuestra conciencia imaginativa” (Bachelard, 2008:189-190).

A partir de ese presupuesto, se puede decir que los espacios imaginados hacen parte de la conciencia imaginativa de los personajes, la Ciudad Encantada es la conciencia imaginativa de Arminto, como en la frase “[...] cuando miro el Amazonas, la memoria dispara [...]” (Hatoum, 2008: 14), y Tar haría parte de la conciencia imaginativa de Fando, Lis y de los otros personajes, como cuando Fando habla a Lis en el primer acto: “ ¿Quiere que yo le cuente historias bonitas, como la del hombre que conducía una mujer paralítica, a camino de Tar, en un carrito? (Arrabal, 2010:4).

Por lo tanto, Tar y Ciudad Encantada son parte del mismo universo, el universo imaginario de los personajes, y las influencias de este lugar imaginado sobre ellos encuentran convergencias, pues en Fando y Lis, incluso después de la muerte de Lis, Fando y los demás personajes continúan su camino hacia Tar (lo que indica que Tar no es el lugar de la muerte, pues Fando no proporciona ninguna indicación de que Lis haya alcanzado Tar), y en los Huérfanos de Eldorado, mismo que Arminto haya encontrado el paradero de Dinaura, prefiere seguir imaginando que ella está en la Ciudad Encantada.

Para concluir este artículo, es importante recordar que el período que Fernando Arrabal escribió sus obras es una época de la posguerra, en que los valores, las creencias, las ideas eran completamente destruidos, y sin duda su obra (y también las de otros autores de este periodo, los representantes del llamado Teatro del Absurdo) reciben los fragmentos de la posguerra. Por otro lado, el período en que Milton Hatoum, escribe, sus temas y su narrativa, es completamente diferente del periodo vivido y representado por Arrabal, sin embargo, la fuerte presencia de estos lugares imaginados plantea otras cuestiones acerca de la recurrencia de este elemento en la prosa narrativa, y que también encuentra su lugar en la poesía.

Bibliografía

Bachelard, Gaston (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

Bergez, Daniel (2006). *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes.

Certeau, Michel (1998). *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

Filho, O. Borges (2005). "Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: Introdução à uma topoanálise". Borges Filho, O. (org.). *Língua, literatura e ensino*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 85-130.

Hatoum, Milton (2008). *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras.

Monreal, Francisco Torres (1985). *Fernando Arrabal: Fando y Lis. Guernica. La Bicicleta del condenado*, Madrid, Alianza.

Telarolli, Silvia (2009). "Reflexos do Eldorado". México, Disponible en: <http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/criticas-artigos/reflexos-do-eldorado-de-sylvia-telarolli>

Datos de la autora

Stéphanie Soares Girão es Profesora de Lengua y Literatura Francesa en la Universidad Federal de Amazonas, actúa principalmente en la enseñanza del teatro direccionado a clases de lenguas extranjeras. Estudiante en la Maestría en Letras, con área de investigación en Estudios literarios.

Comunicaciones

El pez por la bota muere. Provocaciones de lo real en *La historia de Ronald...*, de Rodrigo García

Luis Emilio Abraham
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Nacido en la Argentina, pero radicado en España a fines de los ochenta, Rodrigo García se ha convertido a lo largo de estas últimas décadas en uno de los principales animadores del teatro emergente español y en uno de los rostros más visibles de la escena española fuera de la Península. Su práctica de la escritura y de la dirección (de la escritura al servicio de la dirección y de la materialidad de la escena) es resultado de los modelos de producción más legitimados en los últimos tiempos, una vez ganada la batalla contra la concepción literaria del teatro. Sus obras suponen una puesta al día de los anticonvencionalismos y las provocaciones de la Posvanguardia. Luego de una presentación de los principios fundamentales de la poética de Rodrigo García, mi trabajo se centrará en *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* con el fin de indagar, fundamentalmente, los procedimientos que tienden a instaurar lo real en medio de la representación escénica. De ellos, derivan una serie de planteos conceptuales y de tensiones entre lo representativo y lo performativo, las acciones simbólicas y las acciones reales, el espectáculo y la fiesta, que contribuyen a repensar la autonomía del arte.

Palabras clave: Rodrigo García - teatro español contemporáneo - teatro posdramático - conceptualismo - autonomía del arte

Es posible que el título de esta ponencia haya surgido de un error. Yo vi *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's*, de Rodrigo García, hace unos diez años en la Cuarta Pared de Madrid,¹ y recordaba una escena que me parecía lo bastante significativa como para otorgarle cierta centralidad dentro de la obra, una parte que me parecía capaz de representar el todo. Según mi vaga memoria, Juan Oriente era obligado por Juan Navarro a sostener con los brazos extendidos una de esas peceras de vidrio casi esféricas que son tan usuales en las casas. (No sé si en las casas. Al menos en las casas tal como aparecen en la televisión). Allí dentro respiraba un pez doméstico. Oriente simulaba un enorme esfuerzo para mantenerse en pie. O le costaba de verdad a causa del trabajo físico al que lo venía sometiendo la obra. Juan Navarro era en esa secuencia una de las tantas personificaciones del torturador propuestas por el espectáculo. Golpeaba a su compañero de vez en cuando para forzarlo a incorporarse. Después tomaba una manguera y comenzaba a extraer el agua

¹ *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's* se estrenó en 2002 en el Festival Citemor (Montemor O Velho, Portugal) con la siguiente ficha técnica: autor, dirección y espacio: Rodrigo García; interpretación: Rubén Ametllé, Juan Oriente, Juan Navarro, con la colaboración de Candela, Nieves, Yago y La Banda; música: Panasonic, Juan Navarro; vestuario: Mireia Andreu. Para esta ponencia, me he basado en la función que vi en La Cuarta Pared de Madrid y en un registro en DVD de una representación de la obra en el Teatro Central de Sevilla, según se infiere de lo que dicen los actores. Mientras leía mi comunicación, proyecté a la manera de un fondo fragmentos de ese video con imágenes de la obra, pero sin audio.

del recipiente. Se limpiaba las botas con el sustento del pez. Dejaba al pez agonizante para quitar de sus botas los desechos de comida que —esto también es un dato fundamental de la obra— iban saturando el escenario. Al final, volvía a llenar la pecera cuando no sabíamos si el pez había muerto o no. Cuando ya nos preguntábamos si ese animal era el mismo que torturarían noche tras noche. O si hacer el espectáculo se pagaba con una vida distinta cada vez. Un pez muerto por función para hablar de cosas importantes desde la escena. Se llevaban al pez, muerto o medio muerto, justo cuando no podíamos dejar de pensar en los mecanismos del teatro.

Años después, me hago con este video de una puesta en escena de *Ronald* en un teatro sevillano y veo que Juan Navarro lava en realidad sus zapatillas. No sé si las botas son un error de mi memoria. La función que vi contenía otros detalles que no aparecen en la filmación: un *rottweiler*, por ejemplo, se metía en escena para comer carne molida desde el cuerpo de uno de los actores. El modo de trabajo de Rodrigo García y su grupo, La Carnicería Teatro, implica en ocasiones la mutación de la obra durante el lapso de tiempo en que la están representando. De modo que no sé si había tal bota o no. Igualmente, no me ha parecido nada mal conservar el título. Haya existido esa bota en la función madrileña que yo vi o haya sido una trampa de mi memoria, una irrupción en mi memoria de la imagen prototípica del torturador, la bota sádica del torturador, la sustitución que contiene el título (bota por boca) no es ajena al marco de sugerencias de la obra y bien podría haber sido motivada por ella. Las funciones orgánicas (oralidad, analidad, genitalidad) aparecen tematizadas en los diálogos y exhibidas por la *performance*. La referencia a la boca y a sus usos es uno de los ejes que ligan los variados momentos del espectáculo no solo a través de lo que dicen los actores sino también a través de un procedimiento que va transformando el espacio a lo largo de la obra: el constante despilfarro de comida sobre el escenario. *La historia de Ronald* es, entre otras cosas, una reflexión sobre los cuerpos en la sociedad actual: el cuerpo sometido y el cuerpo que somete, el cuerpo en el centro del imperio económico y el cuerpo que padece en los márgenes, los “cuerpos que importan” y los cuerpos que no.

Más allá de la anécdota del título, la escena del pez resulta paradigmática del tipo de funcionamiento teatral que intento pensar en este trabajo y que consigue su efectividad y su sentido a base de provocar lo puramente real en medio de la representación escénica. De esa clase de acontecimientos, derivan una serie de planteos conceptuales y de tensiones entre lo representativo y lo performativo, las acciones simbólicas y las acciones reales, el arte y la vida política, lo estético y lo ético, que obligan a plantearse la autonomía del arte y la legitimidad misma del teatro.

Para explicarlos basta recurrir a la vieja catarsis, es decir, al complejo de efectos que la tragedia lograría causar en el espectador: “mediante compasión y temor lleva a cabo la

purgación de tales afecciones” (Aristóteles, *Poética*: 49b-28). La catarsis es un efecto emocional complejo que tiene dos causas. Un complejo efecto emocional porque el espectador siente compasión y temor a la vez que se libera de la verdadera compasión y del verdadero temor. Hay dos causas porque una debe encargarse de provocar esas pasiones, y la otra de hacer vivir la compasión y el temor de un modo distinto al que experimentaríamos si no existiera el atenuante de la ficción. Vibramos con temor y compasión en otro plano atencional y afectivo. Por eso afirma Badiou que para Aristóteles “el teatro capta al sujeto en una operación de identificación y de transferencia por la cual él proyecta y depone sus pasiones” (2005: 119). En cambio, ante la agonía del pez, el público siente compasión y temor justamente porque falta el costado ilusionista del fenómeno. Se trata de un procedimiento anticatártico que surge de apartarse de la ficción. Esa resistencia a lo ficcional, ese plantear la obra en un terreno alejado del tradicional teatro dramático, es una constante en la poética de Rodrigo García y de muchos otros que comparten con él ese sector del campo que se proclama “alternativo” y que se adjudica la tarea de emprender una vez más la siempre esperada renovación del teatro español.

Rodrigo García nació en Buenos Aires en 1964 de un matrimonio de inmigrantes españoles que atendían un pequeño negocio familiar. Él se ocupaba de vender la carne y ella de las verduras. De manera que Rodrigo no sabe por qué se interesó por el teatro. Pero lo cierto es que en Buenos Aires, entre 1980 y 1985, veía todo lo que podía (Antonio Castro, 2010: s/p). Eso incluye por supuesto el fenómeno de Teatro Abierto y los primeros pasos de las “vanguardias” de la posdictadura. En 1986, emigró a España y pronto comenzó a probar suerte en el campo teatral. Escribió sus piezas iniciáticas a la manera “tradicional” del dramaturgo y, como muchos otros creadores emergentes entre mediados de los ochenta y los noventa, obtuvo el primer espaldarazo a través del Premio Marqués de Bradomín. Recibió el accésit con *Macbeth imágenes* (1987) y *Reloj* (1988) (Oliva, 2002: 331). En 1989, empezó a hacerse cargo sistemáticamente de montar sus piezas con La Carnicería Teatro, un grupo fundado por él mismo, haciendo uso de los mismos recursos artesanales de realización que había conocido en el teatro emergente de Buenos Aires. En las salas alternativas de Madrid, se conocieron, por ejemplo, *Acera derecha* (1989), *Prometeo* (1992) y *Notas de cocina* (1995). Este primer momento de su trayectoria se caracteriza por el énfasis en la experimentación formal y la búsqueda de nuevos lenguajes (Rodrigo García en Leonard y Gabriele, 2000: 39). El gesto prioritario parece ser la oposición al teatro conservador de Madrid. Para ello, como declara él mismo en sus entrevistas (Leonard y Gabriele, 2000: 46; Castro, 2010: s/p) y como destacan algunos críticos (Sánchez, 2006: s/p; Cornago, 2008: 87), entabla un diálogo con el paisaje contemporáneo de las artes, sobre todo el de las artes visuales (instalaciones, videocreación, *performance*), que dejaría huellas imborrables en su forma de entender el trabajo sobre un escenario. En algunos de

esos espectáculos, se observan también un uso del cuerpo y de la comida que se extramará en producciones posteriores hasta “lo abyecto” (Sánchez, 2006: s/p).

En su carrera como director, Rodrigo García arranca montando los textos que había escrito previamente a la puesta en escena y con independencia del proceso de ensayo, pero luego comienza a involucrarse en los modos de producción más legitimados por la vanguardia del campo una vez ganada la batalla contra el teatro literario. Emprende entonces la escritura al pie del escenario o en colaboración con el grupo de actores. Al mismo tiempo, a medida que transcurren los noventa, sus espectáculos se intensifican desde el punto de vista corporal y se hacen más directos. En obras como *Conocer gente, comer mierda* (1999), *Haberos quedado en casa, capullos* (2000) y *Aftersun* (2001), el grado de entrega física de los actores aumenta en paralelo al grado de compromiso social (Cornago, 2008: 88). El teatrista muestra una cara más abierta en su comunicación con el público y, por ello mismo, se vuelve más revulsivo respecto de los hábitos de la sociedad de consumo hacia la que dirige la violencia crítica de sus espectáculos. Paradójicamente, con ellos Rodrigo García alcanza mayor notoriedad en la misma Europa que cuestiona con irritación. Ingresa en el teatro público europeo y en el circuito de festivales internacionales. Tal es el caso de *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *Accidens. Matar para comer* (2005), *Aproximación a la idea de desconfianza* (2006) y, por supuesto, *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's*, de la que volveremos a ocuparnos inmediatamente. Con dramaturgia y dirección de Rodrigo García y con actuaciones de Juan Navarro, Juan Lorient y Rubén Ametllé, *La historia de Ronald* se estrenó en el año 2002 en el Festival Citemor de Montemor O Velho, Portugal.

Del recorrido que hemos hecho hasta el momento, es importante retener tres aspectos que resultarán fundamentales para reencontrarnos con la obra. El primero es una cuestión axial, si las hay, para el desarrollo del teatro del siglo XX: la conocida polémica entre una posición textocéntrica y un modelo escenocéntrico del teatro, en términos de De Marinis (1997: 37, 151, 218). Se trata de un asunto espinoso, lleno de malentendidos y simplificaciones, que ha resultado estructurante de las prácticas y de las teorías teatrales, pero que podremos abordar solo de pasada, únicamente por la mención de las huellas que ha dejado en el caso concreto que nos ocupa. El segundo, muy relacionado con el anterior, es la resistencia a entrar en los cauces de la ficción o, en otras palabras, a seguir los modelos del teatro dramático. Esta inclinación, que hunde sus raíces en las experiencias más radicales de las vanguardias históricas y de la posvanguardia de los sesenta, tiene continuidad en la escena actual en lo que suele llamarse, siguiendo a Hans-Thies Lehmann (1999), “teatro posdramático”. Óscar Cornago (2003: 2656-2660) acude justamente a ese calificativo para referirse al núcleo común que, a pesar de las diferencias, compartirían las poéticas más renovadoras de las últimas décadas de teatro español. El tercer aspecto está

vinculado con la apropiación de estrategias y modos de producción de sentido de las vanguardias visuales. En el análisis de algunos procedimientos de *La historia de Ronald* encontraremos rastros de las tensiones entre instituciones estéticas, vida y política que caracterizan al arte contemporáneo. Podrán respirarse también, aunque no haya tiempo de remitir demasiado a ellos, los desarrollos teóricos que pensadores como Pierre Bourdieu (2005) y Jacques Rancière (2005) han elaborado sobre esas tensiones y paradojas que afectan al arte desde los inicios del conceptualismo.

A pesar de que la condición escénica del teatro es una opinión dominante en el ámbito de las prácticas y a pesar de que la autonomía del teatro respecto de la literatura es hoy en día un hecho en el ámbito de los estudios académicos, siguen abundando todavía los gestos escenocéntricos propios de la época en que esa independencia era un proyecto por concretar. Rodrigo García no es ajeno a ellos. En esa dirección apunta, por ejemplo, el título que pone a la colección de obras donde se incluye *La historia de Ronald*. La nombra *Cenizas escogidas* y en el prólogo trata a esas piezas como “despojos”: “Metidos en un libro estos textos se sienten extraños. Ellos vivieron y ardieron en el teatro. Ahora ocupan un volumen como si de un saco lleno de cenizas se tratase” (Rodrigo García, 2009: 9). A los mismos presupuestos obedece también el modo en que organiza la mayoría de los textos. En general, no hay acotaciones ni indicación alguna de cómo ocurría eso sobre un escenario. Como si quisiera afirmar enfáticamente la autonomía absoluta entre la literatura y el teatro, sobre el papel, las obras han perdido las señas de dramaticidad. En *La historia de Ronald*, ni siquiera hay acotaciones nominativas que permitan identificar quién pronunciaría esos textos frente al gran ojo del público.

El espectáculo de *Ronald* estaba integrado por unos pocos textos de Rodrigo García, tres para ser más preciso, y por textos de los actores. Pero en el libro, Rodrigo García solo ha recogido sus escritos. Sin indicaciones de reparto y casi sin acotaciones (hay solo una indicación que dice “Vídeo” en el lugar en que efectivamente se proyectaba un video sobre la pared del fondo mientras los actores decían sus monólogos), los tres fragmentos, para nada dramáticos y completamente autónomos si no fuera por la afinidad temática, por el registro de oralidad vulgar y por la eruptiva denuncia que reparten como si fuera una baraja, se ubican uno tras otro precedidos de títulos a la manera de una pequeña colección de “cuentos” o de “ensayos”. Nueve páginas que no registran para nada lo que ocurría en el espectáculo.

Uno de esos textos se titula “El Gallo Claudio” y consiste en el relato de un hombre que se remonta a los días de su infancia y recuerda, entre otras cosas, su afición por ese dibujo animado. A continuación, sostendrá una serie de argumentos sobre la violencia del mundo a partir del análisis de “El Gallo Claudio”. Igual que al protagonista del dibujo, el motor que mueve al mundo es la ira por la ira:

Selección natural: alguien nace para pegar y alguien nace para recibir, joder.

Es ley de vida.

(...)

¿Para qué tuvimos Auschwitz?

¿Para nada?

¿Para qué tuvimos las Islas Malvinas?

(...)

Tuvimos Malvinas, tuvimos Afganistán, tuvimos Auschwitz para aprender de una puñetera vez que alguien tiene que poner la otra mejilla, porque si nadie pone la otra mejilla, esto no avanza, joder (García, 2009: 401).

Sólo que el dibujo animado se monta sobre una falsa ilusión que no funciona en el mundo real. Todas las mañanas el gallo le propina al perro una tremenda paliza con su bate de béisbol sin ninguna razón más que la ira. Todas las mañanas esto ocurre como si fuera la primera vez. Como por arte de magia, el perro no conserva las heridas y simplemente olvida. En nuestro mundo, en cambio, las cosas no suceden así: “el torturado cada mañana sale de su celda un poco más mermado, física y psicológicamente” (401), reflexiona el narrador, y se prepara para apuntar su ácida crítica hacia el imperialismo de los Estados Unidos, que exportan “por un lado dolor real y, por otro, técnicas de olvido en forma de dibujo animado” (402).

En el espectáculo, como he dicho, los tres textos de Rodrigo García conviven con producciones de los actores. Sobre el escenario, son narraciones en primera persona en las que Juan Lorient, Juan Navarro o Rubén Ametllé relatan de cara al público, por ejemplo, algún trance de felicidad en el Mc Donald's, el día en que comprendieron cuán importante sería en sus vidas el Mc Donald's, el consuelo en medio de una dolorosa circuncisión gracias a la promesa de ir después al Mc Donald's, el hallazgo en una ciudad siniestra de un lugar seguro en el interior del Mc Donald's. Esos y otros momentos de relato oral alternan sin interrupción alguna con secuencias de pura acción física en las que pueden reconocerse los signos de la *performance* o de la danza-teatro. Los cuerpos, incómodos y contorsionados, representan escenas de turbación o de franca tortura. Los objetos que manipulan los actores para desarrollar sus acciones son fundamentalmente kilos y kilos de comida. Leche, vino, huevos, naranjas, carne molida, harina, enormes jamones, vísceras, van colmando el escenario hasta convertirlo en basural. Frente a la artificiosidad que domina en estas secuencias físicas, las narraciones orales se acercan lo más posible a lo cotidiano. Los actores no componen personajes. Las historias que cuentan son presumiblemente

imaginarias, pero lo disimulan muy bien con un pacto autobiográfico. No hay tampoco continuidad de una fábula, ni espacio-tiempo de la ficción. La comunicación de los actores con el público se desarrolla desde la inmediatez del presente escénico y desde la conciencia material del verdadero escenario, que simplemente está ahí, sin ceder a la convención de ficcionalidad propia del drama.

Si se atiende a la cantidad de actores sobre escena, pueden identificarse tres partes en la obra. En la primera y la última, solo vemos a Juan Lorient, Juan Navarro y Rubén Ametllé. En la parte central, el espacio se puebla de otras presencias. Juan Navarro hace pasar al frente a su mujer Nieves y a sus dos hijos, que estaban entre el público. Ellos toman asiento en escena y comen papitas fritas. Simplemente ven y escuchan cómo continúa la obra. De tanto en tanto solo hacen algún comentario. También ingresa en escena una banda y toca música en vivo.

En la tercera parte de la obra, los tres actores vuelven a estar solos. Siguen las acciones físicas, siguen las historias. En un momento, comienza la fiesta. Hay música latinoamericana y cae comida del techo. Los actores se mezclan con el público y reparten unas cuerdas que luego atarán a la escena. Hay que moverla, arengan a la gente. Y todos tiran de las sogas para juntar escenario y sala, retomando de esa manera el tópico utópico del fin del espectáculo. Hacia el final de la obra, se proyecta un video. Los tres están disfrazados de Ronald. Mientras unas voces en *off* recitan en la sala nombres de escritores famosos y de artistas, los payasos del video se disponen a hacerse unas hamburguesas. Pero lo que asan al fuego es un libro. Lo ponen en pan y lo condimentan.

Reconocemos en la obra las señas con que las prácticas artísticas han venido repitiendo su contemporaneidad. *La historia de Ronald* pretende convertir en algo poroso la frontera que separa el arte y la vida. Allí radica buena parte de su potencial político. Rancière (2005) diría que el arte se politiza retomando la función estética que ha sido manipulada por la política. Lo estético es la distribución del mundo sensible. La dimensión estética de la política ha sido la gestión de lo sensible en orden a producir una serie de divisiones: la sala y la escena, los espectadores y los actores, las acciones simbólicas y las acciones reales, la “apariencia sincera”² de la ficción y lo real. Desde las vanguardias históricas, el arte se ha preguntado cómo intervenir esas jerarquías, y en *La historia de Ronald* observamos algunos de esos gestos. En esa dirección apuntan las técnicas de actuación no-actuada y los monólogos pretendidamente autobiográficos que hacen los actores cuando dicen yo Navarro, yo Lorient, yo Ametllé. A eso apuntan también la aparición de la familia real de uno de ellos para hacer casi nada sobre la escena, la invitación al público a juntar la sala con el escenario, la transformación de la comida real en

² Esa manera tan sugerente de aludir al concepto de ficción es de Schiller (1952: 139). Yo ya he recaído en ella en un trabajo anterior (Abraham, 2008: 114).

desperdicio y el acontecimiento anticatártico del pez. Pero en su intento de hacer inoperante las fronteras que lo separan de la vida, en sus pretensiones de desfundar la autonomía que funda su posibilidad de existencia, el arte genera una “contradicción originaria continuamente en marcha”, dice Rancière (2005: 29). Esas paradojas forman parte de su modo de provocar sentido y son la base de su abigarrado conceptualismo. La obra de Rodrigo García no es ajena a esta ley.

¿Cómo funciona un *ready-made*? Demanda en el intérprete dos procesos complementarios de atribución de sentido. Por un lado, la significación del objeto extraño que es introducido en el marco institucional proviene del marco. El marco es el que semantiza al objeto y le otorga capital simbólico apenas se activan los conocimientos que el consumidor tiene de la institución arte. Por otro lado, ese mismo movimiento interpretativo implica poner en juego un concepto implícito sobre el marco. El objeto semantiza al marco y puede cuestionarlo hasta el punto de proponer su disolución.

Algo parecido sucede en *La historia de Ronald*. Sólo que suma a esas paradojas una tensión riesgosa entre lo estético y lo ético. El relato del Gallo Claudio y muchos otros detalles del espectáculo enuncian que la vida es un juego perverso. Si el teatro deja de hacer ficción para fundirse con la vida, si se deja de mantenerlo aparte para pensarlo como una parte, ¿qué queda para el teatro sino compartir esa misma crueldad? La obra se ocupa muy bien de explicitar esa semantización de la institución teatro con un punto de vista tan escéptico como el que expresa sobre la vida en la era del hiper-consumo. En un momento del espectáculo, se proyecta el siguiente texto sobre la pared del fondo mientras a uno de los actores le oprime la cabeza un envoltorio de papeles de diario:

¿Te acuerdas del Fluxus, del Hapening [sic]? ¿Te acuerdas de la tortura en Argentina? ¿Te acuerdas de alguna paliza de tus padres? ¿Te acuerdas del día en que quisiste morir? ¿Te acuerdas de alguna noticia en la prensa? ¿Sobre qué? ¿El genoma humano? ¿Otra guerra? El tipo que tiene la cabeza envuelta con periódicos, está fingiendo... O sea: que no hay que hacer un mundo de todo esto. Hace que se asfixia. Y cobra su sueldo. (...). ¿Te acuerdas de Jorge Rafael Videla, de Suárez Mason? ¿Te acuerdas de Grotowski, de Bob Wilson, de Pina Bausch? ¿Te acuerdas de algún grabado de Goya ahora? Todos cobraron, piénsatelo. Todos. Yo no me creo nada. ¿Te acuerdas del teatro? ¿Qué sentido tiene? ¿Y qué sentido tiene, en general, todo esto? Cobrar.

El actor finge que se asfixia, pero el pez no. El pez sufre la tortura noche tras noche y cada vez esta se repite como si fuera la única vez. La obra transforma en acción real lo

mismo que dice con lenguaje cuando analiza la ficción del Gallo Claudio. La escena del pez, o el despilfarro de una enorme cantidad de comida que bien podría servir para lo que debería servir, convierten al teatro en un acto dudosamente ético. El marco es semantizado como una institución de explotación y consumo por la introducción de un objeto extraño, una acción real que ingresa en un terreno de acciones simbólicas. Pero a la vez, el marco semantiza el objeto, el acto, más bien, de torturar al pez. La asfixia del animal y el desperdicio de alimentos serían un gasto que se traduciría en pura pérdida si no fuera por el teatro, que les otorga un sentido y un valor simbólico. ¿Un daño real para salvar al teatro, para salvar al teatro en su función de mostrarle al mundo sus males, y para que pueda seguir diciendo lo que ya no es capaz de decir por la “vía agotada” de la ficción?

Bibliografía

- Abraham, Luis Emilio (2008). *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro*. Madrid: CSIC.
- Aristóteles (1974). *Poética*, Edición trilingüe por Valentin García Yebra Madrid: Gredos.
- Badiou, Alain (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, Pierre (2005) [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Castro, Antonio (2010). “Arte nuevo de hacer teatro. Entrevista con Rodrigo García”. *Letras libres*, en línea:
<http://letraslibres.com/revista/artes-y-medios/arte-nuevo-de-hacer-teatro-entrevista-con-rodrigo-garcia-0>.
- Cornago, Óscar (2003). “Poéticas del teatro desde 1940”. En Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid: Gredos, vol. II, 2641-2664.
- (2008). “En retrospectiva. Rodrigo García, palabra y cuerpo”. *Primer Acto* 322: 86-91.
- De Marinis, Marco (1997) [1988]. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires: Galerna.
- García, Rodrigo (2009). *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*. Segovia: La uña rota.
- Lehmann, Hans-Thies (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Leonard, Candyce y John P. Gabriele (2000). *Teatro de la España democrata: Los noventa*. Madrid: Fundamentos.
- Oliva, César (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani / Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Sánchez, José A. (2006). "Rorigo García y La Carnicería Teatro". *Archivo Virtual de las Artes Escénicas*, en línea: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18>.

Schiller, J. C. Friedrich (1952) [1795]. *La educación estética del hombre*. Buenos Aires / México: Espasa Calpe.

Datos del autor

Luis Emilio Abraham (Mendoza, Argentina, 1974) es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo y Magíster en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Actualmente se encuentra terminando su Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Cuyo, con tesis sobre teatro contemporáneo de Buenos Aires, específicamente sobre la obra de Rafael Spregelburd y el problema de la representación estética en la marco del campo teatral argentino (1960-2010). Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de Cuyo y en el Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes (San Luis). Ha sido miembro estable del cuerpo de profesores que imparten la Maestría en Literatura Argentina Contemporánea de la Universidad Nacional de Cuyo, para la cual ha dictado cursos acerca de dramaturgia latinoamericana reciente. Como investigador, se ha dedicado principalmente a la teoría teatral y al estudio de la escena argentina contemporánea. Es autor de un libro sobre teoría del teatro (*Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*. Anejos de Revista de Literatura, N° 75, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008) y de muchos artículos y capítulos de libros sobre teatro argentino, teatro español y problemas actuales de teoría y práctica teatral. Entre ellos, cabe destacar "Preguntas sobre la intensidad (con acento en el campo teatral argentino)" (en Gustavo Zonana -dir., ed.- *Poéticas de autor en la literatura argentina II*. Buenos Aires, Corregidor, 325-404). Ha trabajado con el grupo de investigadores que llevan a cabo el *Archivo Virtual de las Artes Escénicas* (www.artesescenicas.uclm.es, Universidad de Castilla-La Mancha). Integra equipos de investigación nacionales e internacionales, como las sucesivas etapas de *La literatura como modo de conocimiento*, dirigidas por la Prof. Mariana Genoud de Fourcade y la Dra. Gladys Granata de Egües (Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo) y *Análisis de la dramaturgia actual en español: Cuba, México, Argentina, España*, dirigido por el Dr. José Luis García Barrientos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. En el marco de dicho proyecto, se desempeña como coordinador del volumen sobre dramaturgia argentina actual (en preparación).

Comunicaciones

***La maleta de los nervios*, de Antonio Álamo: exploración de la teatralidad en una comedia coral¹**

María Victoria Martínez

Escuela de Letras. FFyH. Universidad Nacional de Córdoba.

Departamento de Lengua y Literatura. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Resumen

La maleta de los nervios, de Antonio Álamo, pone en escena algunos elementos del carnaval -las chirigotas gaditanas, de desenfadado humor popular-, sacadas de su contexto original. El autor realizó un taller de dramaturgia con las integrantes de la agrupación “La Chirigota de Las Niñas”, y creó una “partitura escénica” en la que incorporó personajes y acción dramática a la estructura de improvisación original. Incluyó también algunas coplas de una de las actrices convocadas, en cuya “altísima calidad autoral” –según Álamo–, se trasluce la mejor poesía satírica tradicional, desde el Arcipreste a Quevedo.

Surgió así una pieza en la que tres amas de casa muestran en escena su equipaje vital, saturado de ansiedades e insatisfacción. Emplean para ello un lenguaje que no rehúye lo obsceno, lo escatológico o lo irreverente, y tratan temas de la calle y de todos los días: la ausencia de proyectos vitales, el consumo de drogas como refugio, las pequeñas mezquindades en las relaciones personales, la falta de criterios firmes en la educación de los hijos, la pobreza, el desempleo, la reacción ante la inmigración. En nuestro trabajo, a partir del texto proporcionado por el autor, ahondaremos en el análisis de la pluralidad de elementos puestos en juego en la creación dramática.

Palabras clave: Antonio Alamo - teatro - posmodernidad - chirigota - carnaval

Según sostiene Wilfried Floek (2004), el actual teatro español está marcado por rasgos típicamente postmodernos: diversidad estética, fragmentación de la acción dramática, deconstrucción de personajes, aplicación de técnicas intertextuales y metateatrales, incorporación de elementos de la estética del cine y del videoclip, necesidad de la participación del espectador en la construcción de sentido, concentración temática en la realidad cotidiana de las grandes urbes; son problemáticas frecuentes en escena la violencia, el recurso a las drogas, la soledad angustiosa del individuo en el espacio social.

Francisca Vilches de Frutos (2005), por su parte, observa el triunfo, durante las últimas temporadas teatrales en los escenarios españoles, de “espectáculos comprometidos con la indagación sobre la identidad humana”, en “un telón de fondo internacional de desorientación generalizada.”

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación titulado “Poéticas emergentes en la literatura española actual”, dirigido por la Dra. Mabel Brizuela en la UNC; proyecto que actualmente se halla en su segunda etapa (2010-2011), y cuenta con el aval académico y un subsidio económico de la Secyt de la FFyH UNC. Participa además del Programa de Incentivos a docentes investigadores.

Así, *La maleta de los nervios*, de Antonio Álamo –estrenada en Madrid en el mes de octubre de 2009, dirigida por el autor–,² incorpora en la escena, con extrema libertad, diversas formas de expresión artística. Su trabajo ratifica la hibridez genérica y estética señalada por la crítica, pues en él se incorporan elementos del carnaval –las chirigotas gaditanas, de desenfadado humor popular–, sacadas de su contexto original. La obra, surgida de una intencionada exploración teatral de la expresión carnavalesca de la chirigota, se organiza a partir de un formato y una estructura no convencionales. Álamo construye una comedia coral cantada y hablada, en la que predomina la polifonía de unas voces femeninas que se buscan a sí mismas en escena, y se expresan con el ritmo lingüístico y gestual del habla gaditana.

Según explica el dramaturgo, "el cincuenta por ciento del material es cantado en un verso muy coloquial; las cosas que estamos contando nos mueven en el filo de la navaja, son tan brutales que sólo pueden ser dichas a través del humor." (Fontcuberta, 2011)

En su trayectoria como autor y director dramático, Álamo ha demostrado permanentemente su interés por indagar en los márgenes de la teatralidad.³ Así, para este

² Nacido en Córdoba en 1964, vivió la adolescencia en Madrid, justo en el momento de la Movida; posteriormente se trasladó a Sevilla, y comenzó a publicar algunos cuentos. Licenciado en Derecho por la Universidad de Sevilla en 1988, al completar sus estudios, marchó primero a Londres, en donde vivió en ambientes bohemios; emprendió luego un viaje a Benarés, India, centro ecuménico del hinduismo, que dejó una huella profunda y personal en su pensamiento. Como autor de teatro ganó tres de los premios más prestigiosos de la dramaturgia española: premio Tirso de Molina (1993), Premio Born 1996 y 2005, más fue uno de los primeros galardonados con el Premio Marqués de Bradomín para Jóvenes Autores, con *La oreja izquierda de Van Gogh* (1991). Su escuela teatral ha sido, sobre todo, la práctica escénica: primero como codirector y dramaturgo, con una versión libre del "Nosferatu" de Francisco Nieva, presentada por el grupo "El traje de Artaud" en los festivales de Heidelberg y Bruselas. Posteriormente ha trabajado con numerosos directores, como actor, ayudante de dirección o dramaturgo. En 1995 realizó un curso de dramaturgia en el Royal Court Theatre de Londres. Durante el curso 1998-99 residió en la Academia de España en Roma, donde escribió la novela *Nata soy*. En su tarea como director del Teatro Lope de Vega, de Sevilla, desde el año 2005 a 2011, dejó entrever sus inquietudes por la escena teatral y su pasión por los clásicos; así también, procuró abrir el escenario a nuevas propuestas nacionales e internacionales.

Entre sus obras teatrales cabe destacar: "La oreja izquierda de Van Gogh", Premio Marqués de Bradomín 1991. "Los borrachos" (1993), premio Tirso de Molina; Premio Ercilla al mejor montaje del año; finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática, estrenada posteriormente en México, Argentina, Italia, Francia y Chile. "Pasos", Premio Palencia 1996, estrenada en España, Venezuela y Argentina, y traducida al italiano. "Los enfermos", Premio Born 1996, que ha sido montada en España, Francia y Argentina; se la ha traducido al catalán, al francés y al rumano. "Grande como una tumba", Premio Caja de España 2000. "Caos" (2000), basada en un relato de *¿Quién se ha meado en mi cama?*, que superó las trescientas representaciones y fue estrenada en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. "Yo Satán" (2005), basada en su tercera novela, que ha conocido diversas ediciones, fue traducida al ruso, y estrenada en Venezuela. "Veinticinco años menos un día", con la que ha ganado el premio Born 2005. "Cantando bajo las balas" (2008). Durante el año 2011 ha presentado *La maleta de los nervios* en Madrid; y *Cardenio* –reelaboración de una obra perdida de Shakespeare, inspirada en un episodio del *Quijote*–, con la Royal Shakespeare Company, en Stratford (Reino Unido).

³ Como lo demuestran algunas de sus incursiones en la dirección escénica: en su versión de "El retablo de las maravillas", a partir del texto de Cervantes, sumó la participación de discapacitados de varios países del mundo. Puso en escena, así también, "El Punto", con la participación de los pacientes del Hospital Psiquiátrico Penitenciario de Sevilla; "Chirigóticas", con la chirigota ilegal de Las Niñas ("agrupación musical callejera de carnaval"), que inauguró el Teatro José Monleón en

trabajo convocó a un taller de dramaturgia a las integrantes de la agrupación carnavalesca callejera “La chirigota de las niñas”. De allí comenzó a surgir una “partitura escénica”, en la que se enhebraron letrillas, coplas y romances de género popular, de autoría de Ana López Segovia, una de las actrices de la agrupación. Según Álamo, en la “altísima calidad autoral” de estas piezas puede reconocerse claros ecos de la mejor poesía española satírica tradicional, desde el Arcipreste de Hita o Quevedo, hasta poetas más recientes.

Así también, el autor enriqueció la estructura de improvisación original –carente de historia y personajes–, al incorporar un núcleo central de acción dramática, desarrollado por un conjunto de personajes fijos. Surgió así una pieza en la que tres amas de casa muestran en escena su equipaje vital, saturado de ansiedades e insatisfacción. El contenido de la propuesta, al decir de las chirigoterías, es no tanto feminista como femenino; escrito y puesto en pie por mujeres, resulta el medio de expresión idóneo para su particular visión de la vida.

Su estructura dramática, aparentemente desintegrada, es deliberadamente fragmentaria, pues el *relato* escénico es presentado en estructuras secuenciales yuxtapuestas con técnica cinematográfica. Se van desgranando así algunos aspectos de la historia de estas tres mujeres y sus familias, vecinas y amigas de un barrio popular: Macarena, una superviviente, es capaz de sacar dinero de cualquier parte, aún con actividades ilegales; Marisa, perfectísima ama de casa, termina sufriendo algunos episodios neuróticos en los que habla con una caca de perro; Milagri se ve siempre tentada por lo prohibido, sobre todo en el ámbito sexual.

El título de la pieza –orientador pragmático para la interpretación, como todo elemento paratextual–, surge de una chirigota llamada “La malita de los nervios”: “Es una expresión que utilizamos en Andalucía para suavizar el drama de la depresión, el Prozac y el Orfidal. Y la maleta hace referencia al bagaje que todos llevamos”, –según revelaran en una entrevista reciente las actrices de *La maleta*. (2011b)

El prólogo –que puede ser leído como una gran acotación referencial de ubicación espacio temporal–, brinda el marco inicial de situación:

2009... Estamos... en el... 2009.

80 años después del crack del 29, el crack del 29, y ahora, ahora...

Las empresas cierran, se despiden a los trabajadores (...)

La desesperación se infiltra en todas las ciudades y aldeas.

¿En todas todas? ¡No!

Leganés (2005). Además, es autor de versiones y dramaturgias, tanto de autores clásicos como contemporáneos: “Cielo e infierno” (a partir de textos de Santa Teresa de Ávila y Fray Luís de León); “Donde hay escalas, hay tropiezos” (dramaturgia de “La Celestina”); “Las lecciones del hambre” (dramaturgia de “Lázaro de Tormes”); “Unamuno en la niebla” (dramaturgia a partir de la obra de Unamuno); “La cueva de Salamanca” (dramaturgia sobre el entremés de Cervantes); “Las ferias de Madrid” (versión de la obra de Lope de Vega).

Una ciudad, poblada por irreductibles mujeres, resiste las embestidas y cornadas de la crisis, desplegando una sabiduría nada común.

(Álamo, 2009)

No hay referencias concretas a una ciudad determinada, pues Marisas, Macas y Milagris como las de la obra se encuentran en todas partes. Sí hay referencias que nos ubican en un espacio marginal, con una cronotopía particular, siempre en los lindes de lo social y políticamente aceptado. En un marco de derrumbe de la economía y de pérdida general de los valores, Milagri, Maca, Marisa y su entorno revelan la ausencia de proyectos vitales, el consumo de drogas como refugio, las pequeñas mezquindades en las relaciones personales, la falta de criterios firmes en la educación de los hijos, la pobreza, el desempleo, la reacción ante la inmigración. Debe aclararse que no se trata en absoluto de una reivindicación de las amas de casa; “dios nos libre”, dirá al respecto el autor. (2009)

Las tres amigas emplean un lenguaje que no rehúye lo obscuro, lo escatológico o lo irreverente, en frecuentes diálogos breves, de réplicas cortas, saturadas de humorismo, muchas veces salpicadas de rabelesianas referencias a tópicos fisiológicos o escatológicos. Algunos de los temas mencionados se concretan en la pieza en diversas situaciones: Maca aspira un polvo blanco de un frasquito, Marisa no puede dejar sus tabletas de Prozac, y Milagri procura aligerar con la bebida su soledad y desencanto. Paco y el canadiense, el marido y un amigo de Maca respectivamente, son vendedores de diversas sustancias. Las tres mujeres suelen hurtar hábilmente mercadería de los supermercados, como una forma de ahorrar unas monedas. Hay también jocosas referencias a cierta promiscuidad sugerida, pues Milagri muestra conocer muy cercanamente –entre otros hombres-, a Manuel y Paco, los maridos de sus dos amigas. El abuso psicológico y sexual de menores está también crudamente representado, pues Milagri denuesta hiperbólicamente a su hija Desirée (irónicamente, la que es deseada); mientras que Amparo -una niña deficiente, hija de Macarena, la más desamparada de la pieza-, es abusada en su casa por un amigo de su padre.

MILAGRI: (Entredientes) Desiré...

Te voy a meter una patada en el coño que vas a parir zapatitos.

(...)

Mira... ¡Te voy a dejar chata con la chancla! No... ¡No te digo ná!

(...)

Te voy a pegar una paliza que te voy a crujir. ¡Bastarda! ¡Hija de la gran puta! Te voy a arrancar las uñas de una en una... Te voy a reventar la cabeza con la olla

expresss. Te voy a atar a una silla, y como encima llores, te voy a sacar los ojos con una cuchara de café...

Te voy a pegar una patada en el cielo de la boca, que te voy a poner la cara del revés, que no te va a conocer ni la madre que te parió. Vas a llorar sangre, hija de la gran puta. Que tienes toda la mala sangre de tu abuela. ¡Maleducada! Niña, juega con la Barbie, hija, que eres igual de machorra que tu tía. (Álamo, 2009: Secuencia 4.2)

El texto de las acotaciones proporciona información acerca de la puesta en escena virtual del autor, al momento de elaborar el texto. Si bien es bastante parco en cuanto a las acotaciones referenciales de ubicación espacio temporal, algunas acotaciones kinésicas y gestuales proporcionan, por momentos, irónicas lecturas de sentido de toda la pieza. Así, cuando Milagri y Maca procuran aliviar la persistente depresión de Marisa, la acotación *cierra* la situación con la mirada del autor: "MILAGRI: No todo es para malo, Marisa. MACA: Mira el lado bueno de la vida. *Marisa, Maca y Milagri miran el lado bueno de la vida, pero sin rastro de él*". (Álamo, 2009: Secuencia 10)

Por otra parte, en la trama aparecen elementos anafóricos que definen líneas isotópicas claras: hastío, pobreza, depresión, falta de horizontes, la nostalgia de unas y otras por una vida pasada supuestamente mejor; las dependencias y obsesiones, por el orden y la limpieza en Marisa, por el alcohol y las drogas en todas.

MACA: ... Lo que te pasa a ti, y no te vayas a enfadar, es que eres demasiado perfecta, y cuando alguien es demasiado perfecta todo a su alrededor parece cojo, bizco ... Déjanos vivir. Que tienes frito a todo el mundo, a tu marido el primero. (...)

MACARENA: Desde luego, ella es que es perfecta, perfecta, perfecta. (...)

MARISA: Sí, soy la Perfecta Cuñada. (...) Yo no me equivoco nunca (...)

MILAGRI: Doña Perfecta. (Secuencia 1, 2)

MARISA (a MILAGRI): Anda que con lo que tú has sido...

MARISA: ¡Con lo que tú has sido!

MILAGRI: ¡Con lo que yo he sido, que todos los días estrenaba un vestido nuevo! ¡Que no bajaba ni a comprar el pan sin pintarme!

MACA (a Marisa): Hay que ver, con lo que tú has sido. La más limpia. Ella era la más limpia. (Álamo, 2009: Secuencia 10)

En la pieza se recurre frecuentemente, además, a referencias intertextuales a la tradición literaria y al cine, así como al juego en escenas de reflexión metateatral.

Marisa es reiteradamente llamada por sus amigas “Doña Perfecta” en irónica alusión al personaje galdosiano. Así también, el subtítulo de la segunda secuencia de la comedia -“Romancero de la perfecta cuñada”-, evoca a *La perfecta casada*, aquel muy difundido manual de preceptiva barroca de Fray Luis de León, aquí revertido en parodia: las instrucciones del fraile procuraban ofrecer infalibles fórmulas para la felicidad de los cónyuges, y señalaban a la mujer un supuesto camino de plenitud en mansa felicidad doméstica. Marisa, aunque sin conciencia de ello, aplica fóbicamente algunas de las fórmulas preceptuadas, y vive atrapada en su presente; indirectamente la pieza ironiza, además, con la larga pervivencia del manual, cuyas ideas básicas se aplicaron –más o menos modernizadas–, en la educación de las mujeres durante la etapa del franquismo.

La utilización del término “romancero” evoca, además, la larga tradición de poesía popular española: se suceden en este tramo de la pieza cinco extensos romances en octosílabos y rima consonante en los versos pares, en parte dialogados y en parte presentados coralmente, que exponen con chispeante humorismo las aptitudes domésticas de la perfecta cuñada. Constituyen un ciclo irónico, que parodia los ciclos heroicos del romancero clásico, contrastados ridículamente con los vulgares sucesos de la existencia cotidiana de Marisa.

En otro orden, se repite en nueve ocasiones la expresión “tan bueno” para hacer referencia a Manuel, el marido de Marisa; irónica anticipación de su resignada aceptación del final *ménage a trois* planteado por Marisa, cautivada por Jhon el mormón; remozada referencia intertextual, además, a Lázaro de Tormes y su aquiescencia a la relación de su mujer y el arcipreste, para asegurarse cama y comida caliente.

MARISA

Si quieres estar conmigo
tiene que ser con el mormón incluido.
Que esto es como las lentejas,
o las comes o las dejas.

MACA

Y, claro, el Manuel, que para eso es muy hombre, cuando oye lo de las lentejas,
¿qué te crees que le dijo? (...) “Si hay lentejas que se quede el mormón, yo con
tal de comer caliente...”

(Álamo, 2009)

Son frecuentes también los referentes culturales de procedencia mediática radial y televisiva, más ligados a la tradición carnavalesca: versos de canciones populares (“Cuando nadie me ve”, “Hoy en mi ventana brilla el sol”, “Mujer, si puedes tú con dios hablar”); referencias puntuales a personalidades del mundillo del espectáculo (la Pepi Mayo, Miguel Bosé, la Claudia Chifer, Hug Grant); la presencia sonora de efectos que aluden al escenario carnavalesco (pitos, efecto fanfarria, trajes de brillos); así como también la reiterada mención de nombres propios de supermercados y marcas comerciales de artículos de alimentación y limpieza, en las que muchas veces resuena como un eco la muletilla televisiva: “Pato, pato, pato, / yo me quedo con el patooooo!!!!” (Secuencia final).

El juego escénico de la metateatralidad, presente en distintos momentos de la obra, permite a los personajes distanciarse de sí mismos, y contemplarse desde otra perspectiva. Así, las protagonistas juegan en algunos momentos escenas metateatrales, en que reproducen el suceso de la compra cotidiana, y sus diarios afanes y artilugios para estirar el presupuesto; Milagri se desdobra, en un momento, en el personaje de la cajera del supermercado, y sus amigas juegan el rol de clientas de la compra. Esta representación dentro de la representación desdibuja para el espectador los límites de la realidad “real”; lleva también al cuestionamiento de la existencia de una realidad única, y de una división clara entre ésta y la ficción. En última instancia, pone en evidencia la labilidad de la identidad humana: el hecho de que un personaje sea capaz de crear e interpretar a otro sirve como recordatorio de que incluso la identidad del ser humano es relativa; de allí que Marisa, Maca y Milagri puedan jugar en clave farsesca los mismos episodios que poco antes eran presentados como motivo de gran aflicción.

En este experimento teatral Álamo logra, en última instancia, trasladar al escenario lo propio de la fiesta de carnestolendas: desmontar el mundo, revelar la alteridad de las cosas, invertir el orden establecido. En su afán por hacer avanzar las experiencias y posibilidades escénicas, logra la fusión de géneros y disciplinas habitualmente distanciadas: la chirigota, las coplas populares y algunos esquemas de dramaturgia más tradicional. Así también, en la obra pueden escucharse voces usualmente silenciadas: las de las mujeres, los marginales, los inmigrantes ilegales, los deficientes. Mujeres que hablan en escena sin pelos en la lengua, utilizando a veces un registro tradicionalmente “permitido” a las voces masculinas, transgresoras de la organización jerárquica establecida; que recrean situaciones farsescas en las que todos se ríen de todo y de todos, pero que en última instancia se instalan como un espejo para que una sociedad se mire y reflexione sobre sí misma.

La parodia y la ironía –procedimientos característicos de la literatura carnavalizada–, abundan en la propuesta, y se manifiestan ya en el epígrafe inicial, un verso de Vladimir

Maiakovski, que bien puede resumir el sentir de estas nerviosas mujeres: “La barca del amor chocó contra la vida cotidiana.”

Bibliografía

- Álamo, Antonio (2009). *La maleta de los nervios*. Versión de estreno, 24 de octubre.
- Bajtín, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Barcelona: Barral.
- Cocimano, Gabriel (2001). “El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval.” *Gazeta de Antropología*, Nº. 17. Universidad de Granada.
- Chirigótcas (2009). *Dossier del estreno de "La maleta de los nervios"*. Estrenada el 24 de octubre de 2009 dentro del “XIV Festival Internacional Madrid Sur.” Teatro José Monleón de Leganés, Madrid. En: www.chirigoticas.es/intranet/.../Dossier%20La%20Maleta%20def.doc
- Diverso, Gustavo (1989). *Murgas. La representación del carnaval*. Montevideo.
- Floek, Wilfried (2004): “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la posmodernidad”, en revista *Iberoamericana*, IV, 14, p. 47. <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/.../Iberoamericana/14-floeck.pdf>
- Fontcuberta, Isaura G. (2011). “‘La maleta de los nervios’ viene cargada de humor”. Diario *El mundo*, Madrid, martes 19 de abril. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/12/ocio/1302608114.html>
- Gray, María (2011). *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del metateatro en la contemporaneidad*. Madrid: O Grelo. http://www.anagnorisis.es/pdfs/castro_gonzalez.pdf
- López Mozo, Jerónimo (2006). “El teatro español ante el siglo XXI.” Revista *Monteagudo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 3º Época. Núm 11, pp. 41-54.
- Pérez, Sara (2011b). “Humor se escribe con ‘m’”. Diario *El mundo*, Madrid, martes 19 de abril. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/18/ocio/1303124434.html>
- Toro, Alfonso de (2004). “Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico.” En Toro, Alfonso de (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Vilches de Frutos, María Francisca (2005). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Ámsterdam: Rodopi. <http://books.google.es/books?id=Imzvp2TgHKwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Viñas Piquer, David (2000) *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona, Ariel. Cap. “Principales conceptos bajtinianos”, pp. 462-470.

Datos de la autora

María Victoria Martínez, Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, es docente de Literatura Española en la UNC y en la Universidad Nacional de Río Cuarto; ex becaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional, especializada en Madrid en Lengua y Literatura Española; profesora visitante en las Universidades de Valencia, Las Palmas de Gran Canaria (España) y Universidad Federal de Paraná (Brasil); investigadora en diversos proyectos sobre temas de Literatura Española, subsidiados por SECyT. Ha participado en congresos y jornadas científicas nacionales e internacionales de su especialidad, y realizado diversas publicaciones.

Comunicaciones

Ha vuelto Juan Mayorga: La puesta de *Hamelin* en San Miguel de Tucumán

Valeria Mozzoni y María Laura Nuñez

Instituto de Literatura Española - Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

Luego del éxito de la puesta de *El chico de la última fila* del madrileño Juan Mayorga en Tucumán (temporadas 2007 – 2008), el director Leonardo Goloboff renueva y redobla la apuesta, presentando en los escenarios locales *Hamelin*, del mismo autor. El texto nos interpela como seres humanos y como espectadores, habla del abuso y la perversión y habla también del teatro, entre otras cosas. Otra vez la dupla Mayorga-Goloboff nos invita a un juego. Un juego de sensaciones, de sentimientos, de miradas. Un juego profundamente teatral y humano. Juan Mayorga ha vuelto a Tucumán de la mano de Goloboff, Tríbulo y Delgado. Le damos la bienvenida y nos proponemos desde este trabajo invitar a nuestros lectores/escuchas también a jugar/pensar en esas cosas que como sociedad nos incomodan pero frente a las cuales no podemos dar vuelta la cara. Esas cosas de las que el teatro sabe hablar tan bien. ¿Vamos? Vale la pena

Palabras clave: Ficción - Teatro - Metateatralidad - Pacto de lectura

Acerca de *Hamelin*

El flautista de Hamelin es un cuento tradicional alemán; *Hamelin* es un texto dramático de Mayorga y también es la adaptación y puesta en escena de esta obra del autor madrileño por parte de Leonardo en Goloboff.

En el programa de mano que se les entrega a los espectadores de la puesta en escena de *Hamelin* en Tucumán dirigida por Leonardo Goloboff ya aparece referida la versión que aún se cuenta en “Hamelin, ciudad muy próxima a Hannover, Alemania” sobre el *Flautista de Hamelin*. En resumen, cuenta la historia de un flautista que por medio de su melodía salva a una ciudad de una invasión de ratas; sin embargo, al no ser retribuido como lo habían pactado, el músico decide vengarse llevándose a los niños del pueblo nuevamente a través de su melodía.

Hamelin (2005) del autor madrileño Juan Mayorga cuenta la historia de la investigación que lleva a cabo el juez Montero acerca de un supuesto caso de abuso de un menor por parte de un adulto. La mirada pesquisidora se dirige primero a un posible pederasta cercano a la familia, pero también a la propia familia del niño como cómplice de ese abuso. Pero esa no es la única familia cuestionada porque la obra también trata sobre la familia del juez, conformada por su esposa y su hijo (quien nunca aparece en escena); un hijo “problemático” con el que Montero no se puede comunicar. Entre estas dos historias, inscribiendo una

insoslayable impronta metateatral, el personaje del **acotador**, interpela al público constantemente conectando la ficción que se desarrolla en el escenario con el circuito de la recepción, el otro lado de la sala.

Por *Hamelin*, publicada por la editorial Ñaque en 2005 y reeditada en 2007, Mayorga recibió los premios Quijote de la asociación Colegial de escritores al mejor autor (2005), Max al mejor autor (2006), Ercilla (2006), y Telón Chivas (2006). La obra ha sido puesta en escena en distintas partes del mundo: España, Argentina, Chile, México y Canadá, por citar algunas. También ha sido traducida al inglés, portugués, italiano, y rumano. Estos datos, aparentemente sólo informativos, nos hablan del posicionamiento de Juan Mayorga como uno de los dramaturgos más importantes de la escena (española) actual.

Hamelin fue puesta en escena en Tucumán, durante la temporada 2011 (de junio a septiembre) en la sala del bar cultural El árbol de Galeano y estuvo a cargo del Equipo Teatral Dominó, bajo la dirección de Leonardo Goloboff. En el elenco se destacan las figuras de Juan Tríbulo en el rol de Montero y Pablo Delgado como el acotador. Estos actores, de reconocida trayectoria en el medio, ya habían compartido con Goloboff la experiencia de montar una obra de Juan Mayorga, ya que también encarnaron los roles principales en la puesta de *El chico de la última fila* en 2007 y 2008. Completan el equipo Rodrigo Herrera, Javier Lazarte, Huerto Rojas Paz, Mario Ramirez, Belén Mercado y la asistente de dirección, María José Stefani.

El detalle de este *Hamelin una obra (dolorosamente) adulta*: es que el grupo todo, desde la información paratextual (programa de mano y pantalla al final de la puesta) manifiesta: “Parafraseando a Antoine de Saint-Exupéry, dedicamos este trabajo al niño que fuimos... y que aún vive en nosotros”

El juego de la ficción, ficciones en juego

Partimos de la idea de que “la ficción no es lo contrario a lo real, sino precisamente la imagen que de lo real puede constituirse” (Gómez Redondo, 1994). *Hamelin*, en este sentido, plantea un juego de ficciones que resulta complejo de esclarecer, aunque sensible de generar un alto impacto en el receptor. La obra presenta la ficción en la misma construcción dramática. Es “la ficción de la ficción”.

Es preciso aclarar que abordaremos sólo algunos rasgos de la ficción que aparece en la obra, porque su análisis total excede, en gran medida, los límites de este trabajo.

Para entender este juego de cajas chinas, es necesario recurrir a una cita del texto dramático, que nos permitirá desentrañar los mecanismos ficcionales que operan en el texto.

Acotador: (...) Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo se enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice “familia”, dice “unidad familiar”. No dice “Josemaría”, dice “paciente”. (*Hamelin*, Cuadro trece)

Este fragmento de la obra, metatextual, resume su complejidad ficcional. Expresa un abordaje de la palabra que habla de sí misma como una invención, pero que, al mismo tiempo, pretende develar la realidad misma. La enfermedad del lenguaje alude a las formas distorsionadas con las que nos manejamos los sujetos en la vida cotidiana. Un claro ejemplo de esto, es cuando en *Hamelin*, Raquel, la psicopedagoga, le dice a Montero que “el paciente”, para volver a ver a su madre, necesitará de un tiempo, determinado por él mismo, “para reconstruir su proyecto de vida” (*Hamelin*, Cuadro trece). Es la palabra “proyecto” la que genera la respuesta del acotador denunciando el retorcimiento de las palabras, y, en este caso particular, la pretensión de que un niño de diez años pueda pensar y, aún más, reconstruir un proyecto de vida.

De esta manera, queda evidenciada la importancia de la palabra en la escena como primer mecanismo generador de ficción, convirtiéndose en tema junto a la constante de la figura del adulto que seduce a los niños presente en las tres obras mencionadas (*Hamelin*-Cuento, *Hamelin*-texto dramático, *Hamelin*-texto espectacular tucumano). En este sentido, coincidimos con las palabras del Director de la puesta de nuestra provincia quien explica que trabaja “con escasos apoyos físicos despojando la escena al máximo para que el ocupante principal sea el tema”.

Mayorga y Goloboff crean ficciones para develar realidades complejas. Así, la ficción deviene en imagen de lo real, que, en términos de Gómez Redondo (1994):

equivale a la imagen de la realidad que un tiempo histórico determinado precisa acuñar para definir los ideales que entonces existen, o comprender las razones contrarias, es decir, asimilar los planteamientos de una decadencia moral y atisbar los principios que deben ser modificados.

Por eso, decimos que autor y director nos enfrentan a una conmovedora realidad que incomoda, de la que muy pocos se atreven a hablar y otros prefieren callar: la pedofilia. Un

adulto, Pablo Rivas, finge seguir los preceptos morales de la Iglesia Católica, pero, subrepticamente, se aprovecha de la necesidad y de la inocencia de los niños marginales, entre ellos, José María, el niño, y su hermano, Gonzalo. Además, se abordan otras formas de violencia como la incomunicación y la indiferencia reflejadas en la figura del Fiscal Montero quien no puede hablar con su propio hijo, al mismo tiempo que intenta salvar a otro niño.

Insistimos en que *Hamelin* es un espejo en el que se despliega lo real en tanto que Mayorga toma el tema de la pedofilia de la noticia de un diario, siendo éste el pretexto no ficcional. Goloboff también se vale de noticias periodísticas similares para anclar la puesta en nuestra provincia. Lo especular de la representación se manifiesta en un recuerdo de Montero cuando mira la ciudad: “Montero- Érase una vez una bella ciudad llamada Hamelin. Pero una mañana, al despertarse, las gentes de Hamelin descubrieron que la ciudad se había llenado de ratas”.

La ciudad que mira Montero junto a los periodistas la noche en la que él los convoca es la ciudad dividida: la que duerme y la que libera a las ratas. En la puesta de Goloboff la gran ventana de la que habla el texto da hacia la platea involucrándola y situándola en el lugar de la ciudad o “las ciudades”. De este modo, la escena no es simplemente una representación de lo real, sino que devuelve, en su reflejo, la denuncia de lo que oculta la luz del día y la sensación de que Pablo Rivas, realmente, puede ser un espectador más.

La intencionalidad de Mayorga es, según sus propias palabras, hacer del arte “una tarea moral” que consiste en “mostrar la violencia allí donde se da” (Brizuela, 2011). De hecho, esto es explicitado en el texto dramático en la voz de Montero: “Yo no estoy buscando una buena historia. Yo busco la verdad. Más: el origen del mal, eso es lo que yo busco”.

Muy ligado al concepto de ficción, ingresa el de metateatralidad, en tanto en palabras de W. Iser (2004): “las ficciones literarias [...] descubren su ficcionalización [...] contienen toda una serie de marcas convencionalizadas, que indican al lector que su lenguaje no es discurso, sino “discurso espectacularizado”.

Así, en *Hamelin*, la incorporación del **acotador** como personaje, es la primera clave para entender cómo se tramita la impronta metateatral tanto en la obra (texto dramático) como en la puesta (texto espectacular).

La figura del “acotador” tiene a su cargo hacer explícitas en sus parlamentos, las acotaciones escénicas que informan sobre el decorado, el vestuario, los movimientos y

gestos de los personajes, las inflexiones de la voz, etc. Este texto “secundario” forma parte del texto dramático y, en la puesta en escena, suele estar ausente en tanto se diluye como texto lingüístico para ingresar en el escenario con una naturaleza sémica diferente a la de la palabra, al cobrar la materialidad de signos no-verbales muy sugerentes.

En *Hamelin*, estas intervenciones encarnadas en el personaje del **acotador**, forman parte de la obra misma y su valor excede al meramente informativo o instructivo de una acotación escénica ya que el acotador interpela al espectador, es el nexo que borra la frontera entre la escena y el público, es el responsable más evidente de la ruptura de la cuarta pared.

Así, el acotador dirá cosas como:

Acotador: *Se abre el telón. “Hamelin”, cuadro uno. o Acotador: Abre la caja. Los periodistas vacilan. La caja contiene diapositivas. Uno de los periodistas toma una, la mira al trasluz. Después los demás.* (Hamelin, Cuadro uno)

Pero también, como hemos señalado, dice mucho más que eso. Por ejemplo:

Acotador: *[...] De reojo, Montero observa a Paco y a Feli. Paco mira las cosas como si estuviera en un museo. Feli todavía parece intimidada. Quizás usted, espectador, se haya sentido así alguna vez. De usted depende crear esa sensación. “Hamelin” es una obra con iluminación sencilla, prácticamente sin escenografía, sin vestuario teatral. Una obra en la que las luces, la escenografía y el vestuario los completa usted, el espectador. [...]* (Hamelin, Cuadro cinco)

Hamelin habla de *Hamelin*, el teatro habla del teatro. Es momento entonces de definir el concepto de **metateatralidad**. El teatro se “autorrepresenta” en tanto habla de sí mismo y, en palabras de Pavis (2005) *no es necesario - a diferencia del teatro en el teatro - que estos elementos teatrales formen una obra dentro de la primera*. En el caso de Mayorga, y para su obra *Hamelin*, se trata de una metateatralidad estructural¹ puesto que el autor tematiza en el interior de la trama y en la composición misma de la obra su postura acerca del lenguaje dramático y acerca de su propia producción. Veamos algunos ejemplos más en boca del acotador:

¹En relación a la obra de Juan Mayorga, la Dra. Mabel Brizuela (2011) distingue tres tipos de metateatralidad como recurso constante en la producción del madrileño. Una es la “metateatralidad general”, a la manera del teatro dentro del teatro, la segunda corresponde a una “metateatralidad discursiva” o intertextual, en donde los personajes aluden en sus réplicas a autores, textos o teorías dramáticas. Y la última es la “metateatralidad estructural” a la que nos referimos en el cuerpo de este trabajo.

Acotador: *“Hamelin” cuadro siete. Escena del niño. En teatro, el niño es un problema. Los niños casi nunca saben actuar. Y si actúan bien, el público atiende a eso, a lo bien que actúa el niño. En esta obra titulada “Hamelin” el papel de Josemaría es representado por un adulto. Un actor adulto que no intenta hacerse el niño. (Hamelin, Cuadro siete)*

Y más adelante:

Acotador: *“Hamelin”, nueve. Ha pasado el tiempo. En teatro, el tiempo es lo más difícil. No basta decir: “Han transcurrido diez días”. O decir: “La tarjeta lleva una hora sobre la mesa”. En teatro, el tiempo lo crea el espectador. Solamente si el espectador acepta, la tarjeta lleva una hora sobre la mesa, junto al teléfono. [...] (Hamelin, Cuadro nueve)*

Como vemos, y tal como señala Pavis (2005) al hablar de las prácticas metateatrales en el teatro contemporáneo, la obra no se conforma con contarnos una historia, refleja el teatro y reflexiona sobre él, integrando esa reflexión/reflejo en la representación. Con esto obliga a los asistentes a la puesta a no perder de vista el carácter ficcional de lo que están presenciando, esto es teatro y no deben olvidarlo. Este es el pacto de lectura que proponen Mayorga y Goloboff: la ficción es necesaria porque *sólo podemos presentarnos a nosotros mismos en el espejo de nuestras propias posibilidades* (Iser, 2004). El “pacto de ficción” es una relación pragmática que se establece entre el autor y el lector, entre el equipo responsable de la puesta y los espectadores.

Goloboff despeja el texto de una manera sutil, dejándolo al servicio de su público. Realiza, como él mismo lo expresa, una traslación de lenguaje, es decir, modifica aquellas expresiones del español peninsular que podrían sonar ajenas al oído del espectador tucumano, conservando siempre la unidad de sentido. Y también adapta: recorta para precisar, a favor del espectador y fiel al significado que le quiere otorgar a su puesta, el estilo elíptico y elegante que Mayorga imprime a sus textos.

Se hace evidente que tanto autor como director coinciden en la idea de que, mejor que cualquier otro medio de expresión, el teatro permite hablar de ciertas cosas: del abuso, de la perversión, de la responsabilidad ciudadana, del silencio social, en fin, de las formas de violencia que nos atraviesan a diario. No hay recurso mejor para desmontarlas, que “ponerlas en escena”, hacerlas visibles.

Texto y puesta nos interpelan, nos ponen en ese lugar perturbador desde el cual el teatro nos invita a hacernos preguntas, a poner en cuestión certezas, a revisar prejuicios. El juego se completa con nosotros, los receptores. Al decir de Mayorga (Brizuela, 2011):

[...] lo esencial sobre dramaturgia está expresado en la sección séptima de la Poética de Aristóteles que yo parafraseo así: la obra es más hermosa cuanto más compleja, siempre que esa complejidad no desborde al espectador. Esa compleja sencillez es lo que busco en mi teatro, partiendo de mi principal aliado: la imaginación del espectador.

Consideramos que la puesta de Goloboff parte de la misma premisa. Justamente, porque piensa en el público al que se dirige (quizás sería mejor hablar de “los públicos” que integran la numerosa y heterogénea masa de espectadores del teatro que se representa en Tucumán hoy), el director resume su proceso de trabajo en unas cuantas palabras clave: indagación, adecuación y “obediencia” creativa respecto del propósito autoral.

Tanto en el texto como en la puesta en escena resulta evidente que lo importante es el tema y que nada debe desviar la atención de él. Por esto mismo la escena es despojada y, en consecuencia, cada elemento presente gana en valor semántico.

Todo el elenco permanece en escena durante la totalidad de la puesta, de hecho, ya están en el escenario - que carece de telón - cuando los espectadores entran a la sala. Esto implica involucrar a la platea desde el comienzo; no existe el ritual convencional que sirve de preámbulo cuando se asiste al teatro. Ellos ya están allí, el público también. Las fronteras están desdibujadas desde el inicio. En la puesta tucumana el propio director, a la manera de un maestro de ceremonia, pide que se apaguen los celulares porque dará comienzo la obra, ese será el telón imaginario que se abre para invitar a los espectadores a entrar en la ficción.

El magro decorado consiste en un perchero con las prendas roídas que usarán en cada “cambio” de vestuario y algunas más; cubos de madera con figuras de ratas; algunos juegos/juguetes infantiles con colores q contrastan con el fondo gris y negro que domina el escenario. Estos resultan funcionales puesto que servirán para representar distintos objetos, como por ejemplo una caja de diapositivas. Hay una cortina blanca que baja para dar lugar a las escenas en la casa de Montero. Cabe señalar que, en una escenografía particularmente operativa, alternan permanentemente en escena los múltiples espacios donde se desarrolla la acción dramática. Como la oficina del fiscal Montero, su casa (como hemos dicho), la vivienda de la familia del niño, bares, las calles de la ciudad, el Hogar Escuela.

Todos los sonidos en escena se logran de forma vocal y manual. Sonidos, silencios y ruidos surgen a partir de las voces de los actores y de la percusión generada por ellos usando los funcionales cubos de madera que también harán las veces de mesas, sillas, atril, y hasta una columna en la que se sitúa el acotador. Desde ese lugar elevado y, usando una especie de megáfono, genera uno de los momentos de mayor tensión de la obra al “denunciar” el uso distorsionado las palabras. La ambientación se completa con los sugerentes efectos de iluminación.

Una vez que culmina la obra (la escenificación del texto dramático), a manera de paratexto, baja delante del escenario una pantalla en la que van apareciendo cada uno de los integrantes del elenco más el autor, el director y la asistente de dirección en fotografías de cuando eran niños. Ese es el verdadero cierre de la puesta. Esto constituye una suerte de efecto circular que se conecta con el comienzo, ese telón imaginario, que se levanta con la palabra del Director y con los actores ya sobre el escenario, baja con la presencia de todo el equipo responsable de la obra.

Sin lugar a dudas, la impronta metateatral que Mayorga le imprime a su texto, es aquí ampliamente explotada, en tanto el conjunto del equipo teatral se escenifica en “segundo grado”, tal como propone Pavis (2005), indicando que:

De esta manera, el trabajo teatral se convierte en una actividad autoreflexiva y lúdica: mezcla alegremente el enunciado (el texto que debe ser dicho, el espectáculo que debe ser montado) con la enunciación (la reflexión sobre el decir).

A manera de conclusión podemos decir que *Hamelin* es una obra (dolorosamente) adulta, tal y como lo expresa el subtítulo de su puesta en Tucumán, pues nos convoca a una reflexión sobre el mismo ser humano, pero más específicamente sobre un momento particular de la vida: la adultez. Nos enfrenta a ese adulto que, aturdido por las responsabilidades, olvida las verdaderas cosas importantes como los vínculos interpersonales o aquellos seres humanos más débiles a quienes deberíamos cuidar.

La obra de Mayorga y la puesta en escena de Goloboff, como decíamos ya en el inicio, nos invita a un juego profundamente teatral y humano. El director utiliza estrategias para conectar al espectador como miembro participante de la obra y logra, de este modo, que él mismo se interpele y se posicione con respecto a la temática. El despojo que propone en la escena y que deja al “descubierto” el tema, o mejor dicho, la imagen de lo real, permite que el receptor cree, interprete, agregue y, sobre todo, permite que su propia imaginación lo

traicione, es decir, que lo trascienda y que confunda qué fue lo que vio realmente con qué fue lo que inventó en su propia mente; como esa lucha que se da entre lo onírico y lo real.

Bibliografía

- Brizuela, Mabel (ed.) (2011): *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Argentina. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- Gómez Redondo, Fernando (1994): *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. España. Editorial Edaf.
- Iser, Wolfgang (2004): "Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias". En *Cyber Humanitas* N° 31 (inverno de 2004). http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14081%2526ISID%253D499,00.html.
- Pavis, Patrice (2005): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Argentina. Paidós Comunicación.

Datos de las autoras

Valeria Mozzoni es Licenciada en Letras (Universidad Nacional de Tucumán) y estudiante regular del Doctorado en Letras (UNT – Argentina). Ha publicado: "*El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega: un clásico actualizado en una puesta escénica tucumana", ILE – Universidad Nacional de Tucumán, 2004; además de artículos en actas y libros especializados. Es integrante del Proyecto: "Presencia hispánica en el espacio multicultural de Tucumán". Aprobado por el CIUNT para el período 2008-2012. Los resultados de sus investigaciones han sido difundidos en encuentros nacionales e internacionales. Ejerce la docencia en las cátedras de Literatura Española I e Introducción a los Estudios Literarios de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

María Laura Nuñez es Profesora en Letras (Universidad Nacional de Tucumán) y estudiante regular de la Maestría en Psicología Social (UNT-Argentina). Ha publicado artículos en actas y libros especializados. Es integrante del Proyecto: "Presencia hispánica en el espacio multicultural de Tucumán". Aprobado por el CIUNT para el período 2008-2012. Los resultados de sus investigaciones han sido difundidos en encuentros nacionales e internacionales. Ejerce la docencia en el Colegio Secundario "Tulio García Fernández".

CONFERENCIAS

EL MERCADO EDITORIAL EN ESPAÑA: UNA CRONOLOGÍA Y UNA REFLEXIÓN METODOLÓGICA

José Luis de Diego
IdIHCS (UNLP-CONICET)

Resumen

Se procura presentar en el Congreso un trabajo de recopilación documental sobre las principales transformaciones del mundo editorial en los últimos cuarenta años. Por un lado, sobre el escandaloso proceso de concentración y la incipiente democratización del campo en los últimos años. En segundo lugar, sobre el recambio generacional (fallecimientos de Mario La Cruz [2000], José Ortega Spottorno [2002], Juan Grijalbo [2002], José Manuel Lara Hernández [2003], Jesús de Polanco [2007], Jaime Salinas [2011]) en el manejo de las empresas, en las que se advierte una nueva fisonomía de editor. En tercer lugar, sobre la consolidación de nuevos intermediarios en el sistema (agentes literarios) y de formas de comercialización no tradicionales. Por último, sobre el lugar de la literatura en este marco de transformaciones.

El enfoque estará centrado en el caso español, y en los numerosos intercambios comerciales que empresas transnacionales han realizado con empresas españolas. E incorpora, finalmente, una reflexión metodológica sobre los diferentes modos de aproximación a este objeto de estudio que se ha venido consolidando en los últimos años.

Palabras clave: mercado editorial - concentración - editores y agentes - España y Argentina

Lo hemos escuchado muchas veces: en los últimos treinta años, el mercado editorial se ha caracterizado por un vertiginoso proceso de concentración de empresas, por el recambio de editores de larga experiencia en el campo, por el papel cada vez más protagónico de los agentes literarios, entre muchas otras transformaciones que rediseñan su fisonomía. Advertimos, además, que estas transformaciones se nos imponen con la tenacidad de una evidencia. Cientos de debates y polémicas sobre el presente y el futuro del libro, congresos y coloquios, paneles y mesas redondas, artículos periodísticos y notas de opinión adoptan como telón de fondo la contundencia de este diagnóstico. Sin embargo, ese caudaloso fluir de opiniones no suele problematizar esa evidencia; quiero decir que no es sencillo encontrar trabajos de investigación sólidos que transiten ese objeto, no para soslayar esa mirada crítica o analítica, sino para fundar las opiniones en una base documental consolidada, *positiva* diría, y que permita encontrar en esa evidencia algunas facetas menos exploradas, ciertas grietas en un todo en apariencia homogéneo, en suma, las certidumbres de la historia. Aquí me propongo transitar ese camino: con ese fin, he relevado material sobre el tema que nos ocupa, al que he ido ordenando cronológicamente. Sobre ese objeto, me interesaron las situaciones relativas del mercado en España y sus

efectos en Argentina. Lo que sigue, entonces, tiene la forma de *notas al pie* que comentan las novedades sobre el campo.

1977- Bertelsmann compra el 40% de Plaza y Janés

Josep Janés, uno de los editores míticos durante el franquismo, falleció en un accidente de autos en 1959. El editor Germán Plaza compró el fondo comercial de la editorial e hizo fortuna, a través del sello Plaza y Janés, mediante la publicación de un catálogo que se caracterizó por la presencia del género que suele llamarse “*best seller* internacional”; en ese catálogo tuvieron mucho que ver las decisiones de Mario Lacruz, quien se desempeñaba como editor del sello. El emporio alemán Bertelsmann fue fundado en 1835 pero su consolidación se produjo bien entrado el siglo XX, mediante aceitados contactos con el nazismo.

1980 - Random House fue adquirido por el magnate S. I. Newhouse

Random era la principal editorial de los EEUU; había adquirido, en 1960, la selecta Pantheon Books, y había conservado, al frente de la misma, a André Schiffrin. Con la compra por parte de Newhouse, comienzan los conflictos con Schiffrin que el consagrado editor refiere en su libro *La edición sin editores*.

1980- Santillana compra Alfaguara

El grupo Santillana se gestó a fines de los cincuenta, con la sociedad entre Jesús de Polanco y Francisco Pérez González (quien había sido representante de Emecé en España). Como es sabido, se destacó por la producción de libros y materiales educativos. En 1974 habían comprado la editorial Taurus, en la que dejaron al frente al carismático Jesús Aguirre. La compra de Alfaguara, una editorial literaria de prestigio, amplía el radio de sus actividades. Alfaguara pertenecía, desde los sesenta, a la familia Cela; la compra el financiero Jesús Huarte y pone al frente a Jaime Salinas. Salinas elabora un catálogo de calidad (Henry Miller, Günter Grass, Marguerite Yourcenar, Julio Cortázar) pero poco rentable; en 1982, Salinas abandona la editorial para convertirse en Director General del Libro del gobierno socialista.

1982- Planeta compra el 70% de Seix Barral y de Ariel

Planeta había sido creada en 1949 por José Manuel Lara Hernández, un andaluz que atesora un anecdotario inagotable. Con su fallecimiento en 2003 y la temprana muerte de su hijo Fernando, su otro hijo, José Manuel Lara Bosch, quedó al frente de la empresa. La sucesiva compra de empresas editoriales y la diversificación de sus actividades en el mercado multimedia, consolidaron al Grupo Planeta como el primer grupo editorial en lengua

española y el séptimo en el mundo por sus niveles de facturación. La compra de Seix Barral fue el primer paso significativo en esa expansión, por lo que implicó, para Planeta, en cuanto acumulación de capital simbólico que la editorial catalana le proporcionaba. Es sabido que Carlos Barral, que había dejado el sello en 1970, fue uno de los editores emblemáticos de la transición española, por su propio peso intelectual y por haber abierto las puertas de la cultura española a las vanguardias europeas y a la nueva narrativa de Latinoamérica.

1982- Editorial Bruguera entra en suspensión de pagos. Quiebra y desaparece en 1986

Se trata de una de las quiebras más resonantes de las editoriales de la vieja guardia, las que tenían, como se ha dicho, grandes talleres, chimeneas y cientos de trabajadores. Fue la editora de buena parte de la narrativa popular durante el franquismo (Corín Tellado, Marcial Lafuente) y la principal impulsora del mercado de los “tebeos” (cómic).

1982- Bertelsmann compra el 60% restante de Plaza y Janés

1986- Santillana compra la Editorial Aguilar

1988- El Grupo Mondadori compra Grijalbo

Arnoldo Mondadori, el exitoso editor italiano, muere en 1971. Su hijo Giorgio, al frente de la empresa, comienza una etapa de expansión, que incluye la compra de la Editorial Einaudi (proceso análogo a la compra de Seix Barral por parte de Planeta). Por su parte, Juan Grijalbo, el conocido editor comunista, había fundado su editorial en el exilio mexicano, en los años cincuenta, y se radica en Barcelona en 1975. Se jactaba de combinar con pericia, en un catálogo ecléctico, a *El padrino*, de Mario Puzo, con las obras completas de Lukács, en la estupenda traducción de Manuel Sacristán. En 1976 fundó la Editorial Crítica, con la dirección de Gonzalo Pontón.

1989- Se vende Alianza al Grupo Anaya

El Grupo Anaya, comandado por el editor Germán Sánchez Ruipérez, compra Alianza, una de las editoriales más prestigiosas de España. Alianza había consolidado su presencia en el mercado con la edición, entonces novedosa, de una muy cuidada colección de bolsillo, que combinaba, en su catálogo, clásicos de la literatura española, como *La regenta*, con textos de Proust, Nietzsche y Sigmund Freud, entre muchos otros. La calidad de su catálogo se fundaba en la dirección de José Ortega Spottorno, y el trabajo de Jaime Salinas, a cargo de los textos de ficción, y de Javier Pradera (que venía de dirigir la sede española del FCE), a cargo de los textos ensayísticos.

1989- Planeta compra Ediciones Deusto y el 50% de Destino

En el mercado español, esta compra fue muy significativa, ya que Destino, la editorial de José Vergés, se consideraba un clásico rival de Planeta. No hay que olvidar que Lara lanza el famoso premio Planeta para competir con el Nadal que otorgaba Destino desde 1944. Casi un cuarto de la facturación de Destino se debía a las ventas del novelista Miguel Delibes. Como hizo en otros casos, Lara sedujo a Delibes para que publicara en Planeta y lo logró con *Los santos inocentes*; sin embargo, nunca pudo convencerlo de que se presentara al Premio. De este modo logró ir debilitando a Destino. Como, aun así, Vergés se negaba a vender la editorial a su adversario, la adquirió un intermediario, probablemente un testaferro, quien luego se la vendió a los Lara.

1989- Muere Carlos Barral (*El País*, 13/12/89)

Se podría afirmar que el fallecimiento de Barral es el primero de un progresivo recambio generacional, según veremos, en el campo editorial español.

1991- La Editorial Mondadori se vende al grupo Fininvest, propiedad del magnate Silvio Berlusconi.

Como se ve, se agudiza el proceso de concentración: Mondadori, que había adquirido a Einaudi en Italia y a Plaza y Janés en España, entre otras, ahora es vendida a un gigante mayor que ella, que había acumulado su poder en negocios alejados del mundo editorial. Así, una de las mejores editoriales literarias de Italia, la de Giulio Einaudi, es adquirida por una gran editorial comercial; y esta, a su vez, es adquirida por un gran grupo multimedia, de donde la especificidad del trabajo en la elaboración de un catálogo de calidad se va desdibujando progresivamente.

1991- Planeta compra el 50,01% de Espasa-Calpe

Otra compra de gran peso simbólico. La editorial Espasa, fundada por el leridano José Espasa Anguera en 1860, se había asociado con la compañía CALPE en 1925, y se hizo conocida por la edición de la *Enciclopedia Espasa-Calpe*, el *Diccionario de la Lengua Española*, la Colección Universal (dirigida por Ortega y Gasset), y los prestigiosos Clásicos Castellanos. En 1937 se instalan en Argentina y lanzan, por iniciativa de su gerente en el país, Gonzalo Losada, la Colección Austral, la que, varias veces reciclada, aún continúa editándose. La compra de Espasa-Calpe incluye el control de la cadena de librerías Casa del Libro.

1994- El Grupo Editorial Norma (del Grupo Carvajal) compra Editorial Kapelusz en una cifra cercana a los 10 millones de pesos

El grupo Carvajal es de origen colombiano, aunque cuenta también con inversiones españolas. Dos años antes había comprado la editorial Tesis. Su “desembarco” en Argentina tuvo mucha repercusión, ya que Kapelusz es una editorial líder en el libro pedagógico y educativo y junto con otras prestigiosas editoriales, como Kraft y Peuser, formaban parte de los sellos fundados en Argentina por inmigrantes centroeuropeos a fines del siglo XIX.

1994- Juan Cruz lanza Alfaguara Extra. Anuncia el “fichaje” de Muñoz Molina y Juan José Millás, y liquida “aquellos libros azules o malvas que diseñó Enric Satué y que fueron la imagen de la casa hasta 1989” (*El País*, 14/10/94)

Luego de casi diez años de “hibernación”, Santillana relanza el sello Alfaguara mediante la contratación del canario Juan Cruz. La agresiva política de Cruz incluyó el “fichaje” de firmas relevantes como Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes y José Saramago; entre los españoles, además de los nombrados, a Arturo Pérez-Reverte y, a partir del 1995, a Javier Marías, una vez que se desvincula de Anagrama en una publicitada disputa con Jorge Herralde. Las ventas de Alfaguara se potenciaron con la “sinergia” con el periódico *El País*, del que el propio Cruz era redactor. Como se sabe, tanto Santillana como *El País* pertenecen al Grupo PRISA, sociedad constituida en enero de 1972, y comandada por Jesús de Polanco.

1995- Nace en Madrid Lengua de Trapo

En coincidencia con lo ocurrido en otros países, incluso en Argentina, a mediados de los noventa se advierte la proliferación de pequeñas editoriales, algunas efímeras, otras duraderas, que se diferencian de las políticas de los grandes grupos y procuran fortalecerse en acuerdos de producción y distribución conjuntas.

1995- Planeta compra el 40% de Tusquets

Junto con Anagrama, Tusquets se fundó a fines de los sesenta en el clima de la Barcelona contestataria y vanguardista. Desde aquellos años, estuvo a cargo de Beatriz de Moura, y se consolidó con la Colección Andanzas, de características tapas negras, en un catálogo que incluyó éxitos como las novelas de Marguerite Duras y Milan Kundera en los ochenta, hasta los más recientes *best sellers* de John Irving y Henning Mankell, sin olvidar las sorprendentes ventas de *Soldados de Salamina*, la novela de Cercas, y de algunas obras de Almudena Grandes. Durante años, de Moura resistió tentativas de compra, hasta que aceptó la venta de una parte minoritaria de su capital.

1996- Plaza y Janés (Bertelsmann) compra el 80% de Lumen (*La Vanguardia*, 28/4/96)

Lumen había sido fundada por Esther Tusquets en 1960, quien desde entonces estuvo al frente de la editorial. Entre sus libros más difundidos sobresalen las novelas de Umberto Eco (cabe recordar los excepcionales niveles de venta de *El nombre de la rosa*), y la incorporación a su catálogo del humor gráfico, en especial, la obra del argentino Quino. En el mercado argentino, actuó en tándem con Ediciones de la Flor, el sello de Daniel Divinsky.

1996- Euromonitor da a conocer uno de los primeros informes técnicos sobre el proceso de concentración editorial. *La Vanguardia* lo difunde en dos notas; una sobre el mercado español (4/10/96), otra sobre el mercado estadounidense (17/11/96).

1997- Sobre la consolidación e importancia creciente de las agentes literarias (*El País*, 24/11/97)

En la nota se afirma algo que, para el 1997, ya era bien sabido: que la profesionalización y la mercantilización del sector editorial obliga ahora a la mayoría de los escritores a contar con un agente. Lo llamativo es que, en el caso español, esa es una actividad en la que la mayoría son mujeres, y las que más sobresalen son la veterana Carmen Balcells –que representa a una nómina impresionante de escritores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Isabel Allende, Rafael Alberti o Juan Marsé, entre otros muchos– y Mercedes Casanovas, que exhibe en su listado de clientes a Laura Esquivel, Javier Marías, Mario Benedetti o Juan José Millás. No obstante, el fenómeno no es tan generalizado como parece: la tendencia a contar con un agente literario se ha impuesto en los EEUU, pero mucho menos en Francia o en Alemania donde la mayoría de los escritores no cuenta con agentes.

1998- El grupo Bertelsmann adquirió el 60% de la Editorial Sudamericana (*La Nación*, 3/2/98)

Sudamericana había sido fundada en 1938 y poco después se consolidó, al frente de ella, una familia de librerías catalanes inmigrantes, los López Llausás. Cuando el mercado español, en los años sesenta, comienza a recuperarse, Sudamericana apuesta fuerte al mercado interno y al latinoamericano; por esa razón, se la considera la editorial del *boom*, con la edición, entre otros éxitos, de *Rayuela* en 1963 y de *Cien años de soledad* en 1967. En esa operación tuvo un papel central Francisco “Paco” Porrúa, su asesor literario. La nota afirma que la venta de Sudamericana representó una inversión de 5,4 millones de dólares y que esta nueva asociación posibilitará la edición, mayor distribución y disminución de precios en nuestro país de los títulos de Plaza & Janés, Debate y Lumen, editoriales que dependen de la corporación alemana.

1998- El Grupo Havas compra Anaya (*El País*, 24/3/98)

Havas es el propietario del Group de la Cité y es, a la vez, dependiente de Vivendi Universal, un gigante multimedia que ha adquirido sellos muy significativos como Larousse y Laffont. Por su parte, el otro Grupo emblemático francés, Hachette, había comprado en España la clásica Editorial Salvat en 1992. El proceso de concentración en Francia fue de los más escandalosos en Europa y requirió del Estado la aplicación de leyes antimonopólicas. El caso francés se encuentra lúcidamente descrito en *El control de la palabra*, el libro de André Schiffrin.

1998- En tres años, Planeta y Tusquets no han ultimado ningún proyecto común (*El País*, 30/4/98)

Como se ve, no todos son éxitos en el vertiginoso proceso de concentración. Como ya lo hemos visto, la asociación se había iniciado en julio de 1995 y había supuesto la compra por Planeta del 40% de las acciones de su socio. Según afirma la nota, “De mutuo acuerdo y sin traumas, según insistieron ayer ambas editoriales, Tusquets recompra el porcentaje y opta de nuevo por la independencia”.

1998- Global Investments, la empresa inversora de la familia Grüneisen, está en negociaciones para adquirir tres cadenas de librerías (*Clarín*, 2/6/98)

La familia Grüneisen, ex dueños de la petrolera Astra, ya había comprado el 70% de Yenny a Edgardo Skidelski y está terminando de cerrar la compra de El Ateneo. La estrategia de la inversora es armar la mayor cadena de librerías del país. Por El Ateneo, que tiene un local de casi 800 metros cuadrados sobre Florida, se afirma que ofrecieron 15 millones de dólares; por el 70% de Yenny, la inversión habría rondado los cinco millones. Un diáfano ejemplo del modo en que se fueron apropiando del mercado de libros empresas que hicieron fortunas en rubros alejados del mundo de la cultura; lo que el sociólogo Pierre Bourdieu ha llamado el ingreso de criterios heterónomos dentro de la lógica de funcionamiento del campo cultural.

1998- Bertelsmann compró Random House al veterano magnate Newhouse por 1300 millones de dólares. La compra de Random House transformó al grupo alemán en la mayor casa editorial de libros comerciales en el mundo (*Clarín*, 26/7/98)

Se trata de la mayor transacción en el mercado editorial hasta hoy, y su impacto recorrió buena parte del mundo. Llamó mucho la atención, por entonces, que la principal editorial norteamericana haya sido adquirida por un Grupo transnacional europeo. Los latinoamericanos decimos, y así lo creemos, que las empresas españolas dominan el mercado en nuestra lengua. Pero es fácil advertir que ya es imposible determinar el carácter

nacional de las empresas, y la prueba más evidente es que ni siquiera la más poderosa empresa de los EEUU se salvó del proceso de concentración y de transnacionalización.

1998- RBA, de Ricardo Rodrigo, compra el 50% de Editorial Tusquets (*La Vanguardia*, 27/11/98)

Luego de la venta frustrada a Planeta, Tusquets vuelve a vender una parte minoritaria de su empresa, esta vez a la ascendente RBA. Ricardo Rodrigo es un editor argentino que trabajó desde 1973 hasta 1981 en Bruguera. Hoy comanda el sello RBA, fundado en 1981 en sociedad con Balcells y Altarriba, que se encuentra entre los que más facturan en lengua española.

1998- Andrew Wylie anuncia que instalará su agencia en Madrid en 1999 (*La Vanguardia*, 20/12/98)

Esta noticia provocó un sonado revuelo en el mundo de los negocios editoriales en España. El agente norteamericano había fundado su agencia en 1980 y logró la representación de algunos nombres sobresalientes, como Nabokov, Norman Mailer, Borges, Martin Amis, Salman Rushdie y Muñoz Molina, dentro de una cartera que, según se afirma, incluye 700 clientes. Por el carácter agresivo de su estrategia en los negocios se lo conoce como “el chacal”. El desembarco de Wylie en Europa comenzó en 1996 cuando abrió una sede de su agencia en Londres.

1999- Anaya compra Aique Grupo Editor (*Clarín*, 16/3/99)

Ya se habían vendido Kapelusz y Estrada; con la venta de Aique queda transnacionalizado el mercado del libro educativo en Argentina. El comprador es el Grupo Anaya que *sólo seis meses antes* había sido comprado por los franceses de Havas. Una vez más, los argentinos solemos ver al gato que se come al ratón, pero no advertimos que ya un león se había comido al gato.

1999- Comienza a funcionar la editorial Adriana Hidalgo (cfr. *La Nación, adn*, 17/12/10)

Cito el texto del diario: “Nieta de uno de los grandes pioneros de la industria cultural en la Argentina, no es exagerado decir que Adriana Hidalgo lleva el oficio en la sangre. Su abuelo fue Pedro García, un inmigrante de familia de librerías que fundó, en 1912, El Ateneo, la librería que llegaría a ser una de las primeras de América en los años 50 y que actualmente está bajo el control del Grupo Ilhsa, dueños también de Tematika y de Yenny”. Todo parece estar dicho en esta nota. La gran librería fundada por su abuelo se vende a un grupo empresario y ella, su nieta, funda una editorial independiente que busca un lugar entre el asedio de los grandes grupos.

1999- Jaume Vallcorba funda El Acantilado, independiente de sus otros dos sellos, Quaderns Crema y Sirmio (*La Vanguardia*, 13/5/99)

Como ha quedado dicho, también en España se advierte el nacimiento y consolidación de pequeñas editoriales que apuestan a un catálogo de calidad, independientes de la lógica de acumulación de los grandes consorcios.

2000- Sobre Carmen Balcells (*El País*, 4/5/00) (*El País*, 26/5/00) (*El País*, 27/5/00) (*El País*, 20/8/00)

Las notas, unánimemente apologéticas, están firmadas por Rosa Mora, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Cruz y Mario Vargas Llosa. La mítica agente leridana estaba a punto de cumplir 70 años y deslizó la posibilidad de su retiro y del cierre o la venta de su agencia. Premeditado o no, fue un buen golpe publicitario, ya que se multiplicaron los homenajes a pesar de que nadie se tomaba en serio su anuncio. Entre las novedades que impuso la Balcells en el mercado español, se registran los contratos con fecha limitada (por lo general cinco años), la exigencia de adelantos muchas veces millonarios y la inclusión en los contratos de los derechos electrónicos. Amada por sus escritores y odiada por los editores que intentaron una y mil veces saltar su mediación insobornable, la Balcells se transformó en la pionera de una generación de agentes que han sido y son cada vez más influyentes a la hora de decidir qué se edita y qué se deja de editar.

2000- Muerte de Mario Lacruz (*El País*, 15/5/00)

Uno de los grandes editores comerciales en España. Pasó por Plaza y Janés, Argos Vergara y Seix Barral.

2000- Santillana compró Librerías Fausto (*La Nación*, 26/5/00)

Al momento de comprar Fausto, Santillana ya había incorporado a su Grupo las editoriales Aguilar, Altea, Taurus y Alfaguara y operaba en más de 20 países. Era propietaria, además, de la cadena de librerías Crisol en España. Fausto tenía seis puntos de venta en la ciudad de Buenos Aires, distribuidos estratégicamente. Su venta se sumaba, así, a la de las cadenas El Ateneo y Yenny.

2000- El Grupo Planeta compra la editorial Emecé (*La Nación*, 20/12/00)

La nota agrega que el acuerdo sería por U\$S 15 millones y que Emecé es “la última gran editorial de ficción en manos argentinas”. Emecé fue fundada en Buenos Aires en 1939, y en 1947 pasó a manos de la familia Del Carril. Conocida como la editorial de Borges y de Bioy Casares, entre otros, algunas de sus colecciones, como Grandes Novelistas y El Séptimo Círculo, le otorgaron un sostenido reconocimiento. Poco antes de esta

transacción, Pedro Del Carril había vendido la filial española de la empresa y había empezado a comercializar otro sello, Salamandra. Desde allí, elaboró un catálogo de calidad que incluye a **Sándor Márai**, **Irene Nemirovsky** y **Andrea Camillieri**. Probablemente, ese catálogo pueda ser sostenido comercialmente gracias al olfato de sus editores, quienes compraron, en sólo 7000 dólares, los derechos para comercializar en lengua española una novelita de una escritora británica desconocida. La novelita se llamaba *Harry Potter y la piedra filosofal*. Con posterioridad a la compra, mientras Salamandra crece, la política de edición de Emecé (desde que pertenece a Planeta) se ha diluido hasta casi desaparecer.

2001- Sobre el grupo Edit.ar (*La Nación*, 22/5/01)

Se trata de nueve editoriales pequeñas y medianas, entre ellas Ameghino, Adriana Hidalgo y Homo Sapiens, que decidieron unir fuerzas para poder exportar. Una vez más, si a los grandes grupos los caracteriza una competencia feroz, los pequeños sellos independientes optan por una estrategia inversa, la solidaridad comercial con fines específicos.

2001- Acuerdo de edición y de comercialización entre dos “gigantes” de Bertelsmann: Random House y Mondadori (*La Vanguardia*, 20/7/01)

2001- Planeta compra Minotauro (*El Mundo*, 13/12/01)

“Paco” Porrúa trabajaba para Sudamericana cuando, hacia 1955, decide crear su propio sello, Minotauro, dedicado a la literatura fantástica y de ciencia ficción; su primer título es bien conocido: *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, con prólogo de Borges y traducción del propio Porrúa. A causa del golpe militar de 1976, Porrúa se radica en Barcelona y allí le llama la atención que aún no estuviera traducido un libro de culto de un sudafricano radicado en Inglaterra; publica entonces *El señor de los anillos* y el resto de la obra de J.R.R. Tolkien en castellano. (Moraleja para empresarios editoriales: si quieren obtener éxitos como la saga de Harry Potter y *El señor de los anillos*, no contraten expertos en *marketing*, gerentes en comercialización y ventas, contadores con posgrados en *leadership*, *public relations* y cosas por el estilo; más vale contratar a editores con trayectoria y experiencia, como Del Carril y Porrúa: las pruebas están a la vista).

2002- Muerte de José Ortega Spottorno (*El País*, 19/2/02)

El hijo de Ortega y Gasset fundó en 1966, junto con Jaime Salinas y Javier Pradera, Alianza Editorial; la dirigió hasta 1977. Fue uno de los fundadores de Promotora de Informaciones S.A. (PRISA), constituida en 1972 y editora del diario *El País* desde el 4 de mayo de 1976.

2002- Escritores argentinos que se editan en España (*Clarín*, Ñ, 16/3/02)

La nota se refiere al “exilio” de nuestra literatura. En efecto, es fácil comprobar que Seix Barral edita a Manuel Puig, Juan Gelman, Juan José Saer; Alfaguara a Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Héctor Tizón, Andrés Rivera; Anagrama a Ricardo Piglia, Alan Pauls, Martín Kohan, entre muchos otros ejemplos posibles.

2002- Muere a los 91 años Juan Grijalbo (*El País*, 23/11/02)

2003- Planeta compra Paidós

Aunque la venta de Paidós había sido largamente anunciada (primero se dijo que la compraría Bertelsmann); se confirma en 2003. Paidós había sido creada en 1945 y tuvo un papel central en el proceso de modernización de las ciencias sociales y humanas en Argentina.

2003- Muere José Manuel Lara Hernández (*El País*, 13/5/03)

Había nacido en El Pedroso, Sevilla, en 1914. Aunque hacía tiempo que había delegado la conducción del grupo Planeta en su hijo, su muerte tuvo una vasta repercusión en el mundo editorial. De entre sus datos biográficos, la nota destaca la importancia del Premio Planeta, el que otorga más dinero en nuestra lengua: “El premio, que Lara consiguió popularizar a base de concederlo a escritores consagrados y personajes conocidos, muchas veces polémicos, supuso también un hábil acercamiento por parte del editor declaradamente de derechas a escritores e intelectuales de izquierdas”.

2003- El legado del editor Carlos Barral queda depositado en la Biblioteca de Catalunya (*El País*, 24/7/03 y 23/9/03)

Después de numerosas idas y vueltas con el legado de Barral, esta resultó ser, por fin, una muy buena noticia para los investigadores del mundo editorial.

2004- Sobre la Feria del Libro y el mercado editorial (*Clarín*, Ñ, 10/4/04)

Esta nota es una buena síntesis del proceso de concentración que hemos venido comentando: “En los Estados Unidos, el 80 por ciento de la edición norteamericana está en manos de cinco grandes conglomerados –Bertelsmann, Holtzbrinck, Longman, News Corporation y Viacom– que absorbieron y destriparon editoriales de prestigio. En Francia ocurre algo parecido: Lagardère, la multinacional multimedia de la comunicación, propietaria de Hachette, adquirió la mayor parte de Vivendi Universal Publishing. Y en España, una de cada cuatro empresas pertenece a un *holding* editorial. El último gigante nació en 2001 por la unión de Grijalbo-Mondadori con los sellos del grupo Plaza & Janés, que resultó a su vez del acuerdo entre los grupos Mondadori y

Bertelsmann. En la Argentina, el Grupo Planeta concentra los sellos Seix Barral, Emecé, Ariel, Temas de Hoy, Crítica, Martínez Roca, Minotauro, Booket, Destino y Espasa; el Grupo Sudamericana –adquirido por el gigante Bertelsmann–, tiene Plaza & Janés, Lumen, Debate, Collins, Grijalbo, Mondadori, Beascoa, Galaxia Gutemberg, De Bolsillo y Montena; el Grupo Santillana edita los sellos Alfaguara, Aguilar, Taurus, Richmond, Alamah, Altea y Punto de Lectura; en la misma danza de fusiones el Grupo Norma de Colombia se quedó con Kapelusz, y Ediciones B -del Grupo Z- con Vergara”.

2004- Daniel Divinsky sobre el grupo Vivendi (*Página 12*, 23/12/04)

“Un ejemplo es lo que pasó con el grupo Vivendi, el tipo este que compraba y compraba editoriales norteamericanas y canadienses, y compró el Grupo Alianza, y el Grupo Anaya en España, se hizo dueño de todo, y explotó: tuvo que vender todo. Se lo iba a comprar Hachette en Francia, y el tribunal europeo de la competencia lo impidió porque iba a tener casi monopolio: ahora es de un señor que tiene supermercados”. Divinsky tiene razón: para mediados de la primera década de los dos mil, se puede advertir que el exceso de concentración en pocos grupos empieza a mostrar sus grietas y algunos de ellos, con enormes dificultades de administración, implosionan.

2008- Muere Jesús de Polanco (*El País*, 11/1/08)

El fundador de Santillana y principal accionista del grupo PRISA llegó a ser considerado por la revista *Forbes* como el hombre más rico de España. Isabel de Polanco, su hija, es designada consejera delegada del Grupo Santillana.

2008- Muere Isabel Polanco (*El País*, 30/1/08 y 2/4/08)

Los sucesores del Grupo son Miguel Ángel Cayuela, consejero delegado de Santillana; Juan Luis Cebrián, consejero delegado de PRISA; y Emiliano Martínez, presidente del Grupo Santillana.

2008- Sobre el crecimiento de Planeta (*El País*, 22/4/08)

Sobre Planeta, se dice “Con sede en Barcelona y presencia en 28 países, cuenta con más de 40 sellos editoriales en los que publican más de 5000 autores. Planeta también tiene una importante posición en la venta directa de grandes obras enciclopédicas y de fascículos coleccionables. Junto con el grupo italiano De Agostini, el Grupo Planeta es el principal accionista del Grupo Antena 3, y es también accionista de referencia de los diarios *La Razón*, *ADN* y *Avui* y del primer grupo de comunicación de Colombia, Casa Editorial El Tiempo”. Como se ve, por un lado, grandes grupos multimedia se expanden hacia el mercado editorial; por otro, los grandes consorcios editoriales, cada vez más, diversifican sus inversiones hacia el mercado multimedia.

2010- Sobre la venta de Barnes & Noble (*Clarín*, *N*, 6/8/10)

El anuncio del directorio de poner en venta la empresa, según la nota, “sorprendió tanto a analistas como a editores, que se alarmaron por cómo el negocio editorial pasó gradualmente al campo de las ventas por Internet y de libros electrónicos, lo que dejó en apuros tanto a las grandes cadenas como a los vendedores independientes”. Barnes & Noble es la cadena de librerías más grande de los EEUU, con 300 millones de libros vendidos por año y 720 locales de venta.

2010- Sobre la venta de los derechos de Borges (*Clarín*, 17/12/10)

En la Feria de Frankfurt de ese año, con Argentina como invitada especial, “una de las noticias más espectaculares de Frankfurt fue la inesperada compra, por algo más de dos millones de euros, de los derechos de los 54 libros de Borges. Emecé, la editorial que tradicionalmente publicó la obra del escritor, se vio económicamente superada por la oferta que Random House-Mondadori le ofreció a su viuda”.

2010- La editorial Anagrama dejará de ser una empresa familiar (*El País*, 31/12/10)

Fundada por Jorge Herralde en 1969, Anagrama es una de las más exitosas editoriales independientes españolas, y ha resistido durante los últimos años numerosas tentativas de compra. La nota afirma que Anagrama se integrará a la órbita de la editorial italiana Feltrinelli, que entrará de forma paulatina en el accionariado a lo largo de los próximos cinco años hasta completar el 49%. Durante este periodo, Herralde seguirá llevando la dirección personalmente y luego cederá las riendas a Carlo Feltrinelli.

2011- Muere Jaime Salinas

El hijo del renombrado poeta del '27 había nacido en Argelia en 1926. Salinas fue una pieza fundamental en la historia de Carlos Barral en Seix Barral, luego estuvo al frente de Alianza Editorial (con José Ortega Spottorno y Javier Pradera), dirigió Alfaguara y fue Director General del Libro.

Ahora, brevemente, la prometida reflexión metodológica. Pierre Bourdieu ha dicho que el editor es un “personaje doble”, que debe saber conciliar el arte y el dinero. Por poco que investiguemos en el mundo editorial, nos daremos cuenta de que la afirmación de Bourdieu es bastante obvia, ya que el desafío es, siempre, el de conciliar los datos cuantitativos con las variables cualitativas; y esto en cualquier caso. Hay quienes focalizan en la trayectoria de un editor por varias empresas; hay quienes focalizan en una empresa y

sus varios editores. ¿Hasta qué punto la presencia de un editor determina la política editorial de esa empresa, o hasta qué punto es la empresa la que determina o condiciona las decisiones editoriales de ese editor? Hay, por otro lado, quienes diseñan su objeto a partir de cortes sincrónicos que procuran establecer un estado del campo, y hay quienes privilegian la diacronía y la evolución. En mi caso, que no soy ni sociólogo ni historiador, el problema se agudiza. El concepto de “políticas editoriales”, que incorporamos en nuestro libro de 2006, nos permitió, a los tumbos, salir de esta encerrona. Pero para evaluar políticas editoriales hay que saber leer catálogos. A mí, por ejemplo, un catálogo de una editorial de temas médicos me dejaría absolutamente mudo; no tendría más remedio que recurrir a variables cuantitativas. Pero cuando hablamos de políticas editoriales en el campo de la literatura, en las que podemos evaluar catálogos y decisiones explícitas, la estructura del campo cobra una fisonomía diferente, en la que los números resultan una herramienta para proyectar conclusiones de otro tipo: consolidación de ciertos autores y de ciertos géneros, tendencias de lectura, mecanismos de canonización, etcétera. Como se ve, los temas son muchos y los recortes, por ende, son necesarios. Hoy decidí privilegiar sólo tres: el proceso de concentración, la creciente importancia de los agentes literarios y el recambio generacional en el censo de editores más influyentes.

Por último, hace unos años, al escuchar una ponencia sobre estos temas, un colega me dijo algo así: “Todo esto está muy bien, pero ¿qué tiene que ver con la literatura?”. La respuesta es sencilla: mucho. Pero para fundamentar esta respuesta habrá que preparar otra ponencia.

Datos del autor

José Luis de Diego es Doctor en Letras y Profesor de Introducción a la Literatura y Teoría Literaria II de la Universidad Nacional de La Plata. En la actualidad, dirige el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Ha publicado “*¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*” *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* (2001); *La verdad sospechosa. Ensayos sobre literatura argentina y teoría literaria* (2006); *Una poética del error. Las novelas de Juan Martini* (2007) y, como director de volumen, *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)* (2006) y *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates* (en colaboración con José Amícola, 2008). Se ha especializado en temas de historia intelectual, teoría literaria, literatura argentina y, más recientemente, industria editorial.

CONFERENCIAS

JOAQUÍN MORTIZ. UN CANON PARA LA LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

Aurora Díez-Canedo F.
**Instituto de Investigaciones Filológicas - Universidad Nacional
Autónoma de México**

Resumen

A partir de fuentes hemerográficas principalmente y de un estudio del catálogo de Joaquín Mortiz, destacando algunos de sus títulos y colecciones más significativos, se analiza el nacimiento y evolución de esta editorial mexicana desde 1962 hasta 1983, el año en que fue absorbida por el grupo editorial Planeta, se recuerda la filiación republicana y formación profesional del que fuera su fundador y se valora la aportación de esta empresa a la literatura mexicana contemporánea.

Palabras clave: editoriales mexicanas siglo XX - Joaquín Díez-Canedo - literatura mexicana - colecciones - catálogo

A partir de su fundación en 1962, Joaquín Mortiz, S.A. de C.V. consolidó rápidamente su reputación como editorial literaria en México.

Existían otras editoriales que publicaban literatura, como Editorial Libro-Mex, la Universidad Veracruzana, Novaro, Diógenes, Jus, Diana, Grijalbo, Costa Amic (esta última hasta 1976), el propio Fondo de Cultura Económica en colecciones como Letras de México; surgieron editoriales como ERA, fundada en 1960 también por refugiados españoles (Vicente Rojo, José Azorín y los hermanos Espresate) la cual contaba con una imprenta propia, y Siglo Veintiuno fundada en 1965 por Arnaldo Orfila Reynal, cuando fue destituido de la dirección del FCE tras el escándalo que causó la publicación de *Los hijos de Sánchez*.

No obstante que las líneas editoriales de estas dos últimas se enfocaban a las ciencias sociales, la historia y los testimonios, publicaron también obras literarias y su contribución en este terreno es hoy ampliamente reconocida. A diferencia de sus contemporáneas Era y Siglo XXI, Joaquín Mortiz nació con un proyecto decididamente literario, si bien con el tiempo incluiría en su catálogo libros de sociología y política, psicoanálisis, historia a nivel de divulgación y antropología.

Joaquín Mortiz se constituyó como una "sociedad anónima de capital variable". Su socio mayoritario fue el empresario agrícola e industrial mexicano Alfredo Flores Hesse; Víctor Seix y Carlos Barral adquirieron un porcentaje menor de acciones. Víctor Seix, que era de los dos editores catalanes el de mentalidad más empresarial (o menos intelectual)

murió trágicamente en un accidente en Frankfurt en 1967. Seix y Barral se separaron hacia 1970 y para 1974 habían vendido sus acciones de J. Mortiz.

El éxito y nacimiento de Joaquín Mortiz se deben entender dentro de un contexto, y para ello hay que remontarse al exilio republicano en México por un lado, y por otro, a las tendencias hacia el cosmopolitismo vigentes en la sociedad mexicana después de 1940, que coinciden con un periodo de apertura y crecimiento económico que contribuyó a superar la cultura oficial de la Revolución mexicana. A pesar de esto, la inmigración republicana española no fue bien recibida por todos los sectores, causando un recrudecimiento del nacionalismo en ciertos círculos políticos y sociales.¹

Sobre lo que significó una editorial como Joaquín Mortiz en su mejor época (1962-1982), las décadas de los sesenta y setenta, cito dos opiniones representativas de dos generaciones en aquellos años; la de José Emilio Pacheco (que publicó en Mortiz *Morirás lejos* -1967- *No me preguntes cómo pasa el tiempo* -1969- y *El principio del placer* -1972-):

Era la editorial justa en el momento preciso, la década de la que otro gran amigo de Joaquín Díez-Canedo, Robert Escarpit, llamó “la revolución del libro de bolsillo” y el surgimiento de los lectores [...] que hicieron posible el auge de la narrativa hispanoamericana y su incorporación a la literatura universal (1999: 52-53).

La de Jaime Avilés, escritor y periodista, quien desde fuera entiende la función de esta editorial como una aportación al cambio cultural y político:

...don Joaquín Díez-Canedo fue lo suficientemente visionario al extender a los jóvenes escritores de los sesenta un rotundo certificado de adscripción a una sociedad tan cerrada como era la de entonces, en tiempos de Díaz Ordaz, avalando de este modo a esa generación destinada a caer en Tlatelolco, y a todas las generaciones que, después de recoger los cadáveres en la plaza, ocuparon un lugar muy distinto en la vida pública de México y cambiaron la vida privada rápidamente.

Si la literatura de la onda no reportó mayores beneficios a la literatura en sí misma, su aparición en una editorial tan prestigiosa como Mortiz, contribuyó sin duda a consolidar un espacio de mayor tolerancia social para los jóvenes y, si

¹ Sobre este tema existe una gran cantidad de bibliografía. Para una visión centrada en las polémicas entre los escritores mexicanos y españoles ver Guillermo Sheridan, “Refugachos. Escenas del exilio español en México”. México: *Letras Libres*, agosto 2003, año V, núm. 56, p. 18-27

esto no sirvió para crear un sistema político más potable, al menos redujo el control autoritario que la iglesia y el estado ejercían sobre los jóvenes... (1992a: 58)

En 1981 se publicó el *Catálogo general* de lo hasta entonces publicado por Joaquín Mortiz en sus distintas colecciones; entre las más importantes estaban: Novelistas Contemporáneos, con 41 títulos; Nueva Narrativa Hispánica, 86 títulos; Serie del Volador (serie de bolsillo), 145 títulos; Las Dos Orillas, colección de poesía, con 51 títulos; Confrontaciones, 20 títulos; Cuadernos de Joaquín Mortiz, 57 títulos.

Figuraban también las colecciones de autor, cada una diseñada de manera individual, que comprendían las Obras incompletas de Max Aub (10 títulos), las Obras de Juan José Arreola (5 títulos), las Obras de Oscar Lewis (6 títulos), las Obras de Enrique Díez-Canedo (8 títulos). Posteriormente, a partir de 1989, se editarían las Obras de Jorge Ibarguengoitia, cuyos libros hasta entonces se habían venido publicando en la serie del Volador (*Los relámpagos de agosto*: Premio Casa de las Américas 1964 y *La ley de Herodes*), Nueva Narrativa Hispánica (*Las muertas*, *Dos crímenes*, *Estas ruinas que ves*) y Contrapuntos (*Viajes en la América ignota*).

Para 1980, el catálogo de Mortiz sumaba más de 500 libros, contando sólo primeras ediciones, es decir, no reimpressiones, de las cuales más de 50 eran traducciones entre las que destacan la poesía de Apollinaire (tr. Agustí Bartra, 1ª ed., 1967) y los *Cantares* de Ezra Pound (tr. José Vázquez Amaral, 1ª ed., 1975); tres libros de Gunther Grass, traducciones como *Nadja* de André Breton; de autores como Samuel Beckett, Saúl Bellow, William Styron, Susan Sontag, Herbert Marcuse; las memorias de Ilya Ehrenburg, por mencionar algunas.

Los primeros títulos de Novelistas contemporáneos publicados en 1962 fueron: *Las tierras flacas*, de Agustín Yáñez, *La compasión divina* de Jean Cau (que había ganado el premio Goncourt 1961) y *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos; al año siguiente, en esta misma colección se añadieron 6 títulos, entre ellos *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, *Campo del moro* de Max Aub y *El tambor de hojalata* de Gunther Grass.

Respecto de *El tambor de hojalata*, Jaime Salinas (1925-2011), editor español hijo del poeta Pedro Salinas, que regresó a España en 1955; en 1956 entró a trabajar en Seix Barral, fue cofundador en 1966 de Alianza Editorial y su nombre está ligado a la editorial Alfaguara de cuyo relanzamiento se hizo cargo a partir de 1976, en una entrevista posterior de octubre de 1999, poco después de que Díez-Canedo muriera en México, cuenta la siguiente anécdota:

El que tenía que haber sido el primer editor español de *El tambor de hojalata* era Carlos Barral, que poco después de su publicación en Alemania firmó contrato con Steidel Verlag para los derechos de publicación en lengua castellana.

Eran los años sesenta y [...] seguía en vigor la censura, que obligaba al editor a presentar en el Ministerio de Información y Turismo todo libro o manuscrito, donde era puesto en manos de los censores. [...]

Seix Barral no tardó en recibir el correspondiente oficio denegando la publicación de *El tambor de hojalata* en España. Inmediatamente Carlos Barral se lo comunicó al editor alemán proponiéndole al mismo tiempo un traspaso del contrato a la editorial mexicana Joaquín Mortiz, dirigida por el exiliado español Joaquín Díez-Canedo, con el que Barral mantenía estrechas relaciones personales y profesionales que le habían permitido publicar más de un libro que le había sido denegado por la censura. Steidel Verlag no puso inconvenientes, Joaquín Mortiz encargó su traducción a Carlos Gerhard y poco después apareció en México la primera edición en lengua española de *El tambor...* Hubo que esperar a la muerte de Franco y la supresión de la censura para que Alfaguara, de la que yo acababa de hacerme cargo, llegara a un acuerdo con las editoriales alemana y mexicana para su publicación en España. La única condición que puso Joaquín Mortiz fue que le compráramos su traducción. En 1978 apareció, bajo el sello Alfaguara y por primera vez en España, *El tambor de hojalata* (1999b: 28).²

Los primeros 3 títulos de la serie del Volador aparecieron en 1963 y fueron: *La feria*, de Juan José Arreola; *Nadja*, de André Breton (en traducción de Agustí Bartra) y *Los palacios desiertos*, de Luisa Josefina Hernández.

En poesía, en la colección de poesía Las Dos Orillas salieron en noviembre de 1962 *Salamandra* de Octavio Paz y *Desolación de la quimera* de Luis Cernuda. Ambos libros se distribuyeron al mismo tiempo y fueron muy bien recibidos por la crítica. Paz había publicado en el Fondo de Cultura Económica *Libertad bajo palabra* (1949 y 1960); Díez-Canedo, que era entonces gerente de producción, había corregido las pruebas, escogido la tipografía y diseñado la portada para la colección Tezontle (JDC en Ulacia y Valender, 1994: 91). Contento con el resultado, Paz le mandó poco después su poemario *Salamandra* con la intención de que se publicara también en Tezontle, pero en lo que el investigador Danny Anderson llama “una estrategia de afiliación diseñada a acumular prestigio para el nombre

² Actualmente, la edición de *El tambor de hojalata* en la colección Punto de Lectura del Grupo editorial Santillana, conserva la traducción de Carlos Gerhard.

de la compañía apropiándose del capital simbólico asociado a los nombres de escritores exitosos” (1996: 7)³, Díez-Canedo convenció a Paz de que le diera su original para lanzarlo en la colección de poesía que tenía proyectada. Cabe aclarar que en esto todos estuvieron de acuerdo, incluso el entonces director del Fondo de Cultura Económica, Arnaldo Orfila, que apoyaba la iniciativa de Díez-Canedo de crear una editorial literaria y no dependiente del Estado.

En 1963, recuerda Vicente Leñero, gracias a la intervención de Díez-Canedo ante Carlos Barral, su novela *Los albañiles*, que había sido rechazada un año antes en el FCE, obtuvo el premio Biblioteca Breve, que por primera vez se daba a un autor mexicano y fue publicada en Seix Barral (Leñero, 1994: 50-54).

En 1968, Joaquín Mortiz lanzó una colección con el mismo nombre y formato que la de la editorial Seix Barral de Barcelona: Nueva Narrativa Hispánica. El primer título fue *Inventando que sueño*, de José Agustín, emblemático autor mexicano, representante de la literatura de la Onda, con un libro anterior en la serie del Volador, *De perfil*, que llevaba para entonces varias reimpressiones.

Años más tarde, en 1973, en Nueva Narrativa Hispánica apareció simultáneamente en México y en Barcelona la novela del argentino Manuel Puig *The Buenos Aires Affair*.

Poco después de la aparición del Catálogo de 1981, tendría lugar la incorporación de esta hasta entonces editorial independiente al grupo editorial Planeta. Para anunciar esta fusión, en mayo de 1983 se publicó en la colección Confrontaciones el libro de Salvador Elizondo *Camera Lucida* en una edición especial en pasta dura con los dos logotipos grabados en la portada.

En una entrevista publicada en el diario mexicano *La Jornada* en 1992, don Joaquín Díez-Canedo se mostró decepcionado de aquella decisión:

[...] yo me confundí porque creí que Planeta estaba interesada en Mortiz y lo que querían era simplemente un pie de venta para entrar a México [...] Puede ser que yo no calibrara bien lo que Joaquín Mortiz perdía como símbolo, y, claro, lo perdí, no del todo pero en buena medida sí. (JDC en Vega, 1992d: 23).

A Díez-Canedo le interesaba y siempre buscó la manera de que sus libros llegaran a Sudamérica y a España. La estrategia que planearon entre él y los editores catalanes (Víctor Seix, Carlos Barral, Manuel Salvat, José María Zendera de editorial Juventud) funcionó en dos direcciones: ellos conocían bien el mercado de Sudamérica y en México se podía publicar a los escritores prohibidos en España.

³ Traducción mía. Es una de las tres estrategias de acumulación de capital simbólico que Anderson identifica en su estudio: la de afiliación de escritores reconocidos y exitosos, la de visibilidad mediante la construcción de un catálogo con varias colecciones y la de distinción que incorpora a escritores en la evaluación confidencial y cuidadosa de los manuscritos .

Para la distribución en México de los libros de Mortiz más los fondos de Seix Barral entre otras editoriales, Díez-Canedo creó, en sociedad con el encuadernador Jorge Flores, la distribuidora Avándaro, S.A. En 1966, Díez-Canedo y Víctor Seix, socio fundador de Joaquín Mortiz, hicieron un viaje a Caracas, Bogotá, Montevideo, Santiago y Lima:

Ahí pudimos ver que la distribución funcionaba muy bien. El problema era que no nos pagaban. Teníamos que enviar los libros por avión, que era carísimo. Cuando publicamos *Los hijos de Sánchez*, el éxito fue tal, que tuvimos que hacer dos envíos a Caracas de 2 mil ejemplares cada uno... y todo sin que nuestro distribuidor nos pagara nada (JDC en Valender y Ulacia, 1994: 93).

En España, algunos libros de Mortiz como los de Goytisolo circularon a través de los contactos establecidos y a pesar de la censura de los años del franquismo pero la literatura mexicana no despertó interés entre los lectores españoles, salvo contadas excepciones.

Una editorial, un nombre, un símbolo

Empezando por su nombre, Joaquín Mortiz fue una editorial de editor, estrechamente ligada a la vida, al talento y al olfato de Joaquín Díez-Canedo, como otros y él mismo lo manifestaron en testimonios y entrevistas:

El nombre dio lugar a algunas especulaciones y confusiones con Motriz y Moritz, y alguna que otra broma macabra (el *rigor mortis* de Joaquín). Responde a que cuando yo estaba en Madrid ... [se refiere a los años 1939-1940] por esa paranoia que traíamos todos, cuando me escribían mis padres, desde México me ponían J.M. Ortiz, pues mi nombre completo es Joaquín Díez-Canedo Manteca Ortiz [en realidad usaban los dos apellidos maternos para no usar el paterno]. Me gustó el nombre que se formaba y decidí bautizar así la editorial [...] a mí no me gustaban esos nombres como Nuevo Mundo o cosas así, yo quería un nombre propio para la editorial (JDC en Vargas, 1993: 57).

El logotipo de Joaquín Mortiz lo diseñó Boudewijn J. B. Letswaart, holandés discípulo del tipógrafo e impresor Alexandre A. M. Stols, quien había sido contratado por la Unesco y estuvo en México de 1956 a 1965 trabajando y dando cursos en el Fondo de Cultura Económica.⁴ Los diseños de las portadas de las distintas colecciones algunos fueron del

⁴ Sobre Alexandre A. M. Stols y su discípulo Balduino ver Gerardo Deniz, "Die vliegende Holander" en *Anticuerpos*. México: Juan Pablos editor, Ediciones Sin Nombre, 1998, pp. 201-205 y Gabriel

propio Díez-Canedo inspirados en determinados modelos, mientras que la serie del Volador la diseñó junto con Vicente Rojo.

Por lo que respecta a la manera de hacer los libros, Díez-Canedo era un editor que intervenía en cada uno de los pasos de la edición; leía los manuscritos que le llevaban; corregía pruebas. En su mesa de trabajo tenía instrumentos propios del oficio: una guillotina, su invariable tipómetro, muestras de papel, muestrarios de tipos de imprenta, tijeras para cortar papel, entre otras cosas, con los que constantemente diseñaba y medía las cajas, marcaba los espaciados, ajustaba líneas y lomos. En un principio, los libros se componían en imprentas de linotipo y él pasaba a diario, antes de llegar a las oficinas de la editorial, a las dos imprentas con las que generalmente trabajaba para supervisar el avance de sus libros. Él mismo había sido traductor y ahora revisaba las traducciones que encargaba, como sucedió con Apollinaire, *Los hijos de Sánchez* y *El tambor de hojalata*, al que me referiré más adelante. Había sido escrupuloso corrector y revisaba el trabajo de los correctores:

[desde que estuvo en el FCE] -escribe el periodista y escritor Eduardo Mejía, en el diario ya desaparecido *Unomásuno*--corrigió libros con maestría, pero al mismo tiempo con sencillez, y no dejó de ayudar a correctores, traductores, editores y autores [...] entendía las cualidades y fallas de los traductores y correctores, por lo que jamás se burló de algún pequeño error o errata [...] sus regaños eran gentiles pero eficaces (1992c: 30).

Formación de un editor

Joaquín Díez-Canedo (Madrid 1917- México 1999) llegó a México en septiembre de 1940. El final de la guerra en España lo sorprendió en Valencia, en el Ejército de Levante al que estaba integrado. No pudo salir de España sino hasta más de un año y medio después del triunfo de Franco. Antes de la guerra, en Madrid, en 1935, había empezado a estudiar la carrera de Letras Españolas y la carrera de Derecho. En la primera mitad de 1936, con un grupo de amigos entre quienes se contaban Francisco Giner de los Ríos, Agustín Caballero, Carmen de Zulueta y otros, hacía una revista en la facultad de Letras titulada *Floresta de prosa y verso*. Joaquín Díez-Canedo cuenta que Juan Ramón Jiménez, a quien él admiraba como poeta y era además gran amigo de su padre, los ayudaba en esto: “nos llevaba a la imprenta. Ahí nos aconsejaba sobre los papeles y sobre la edición en general de la revista”

Rosenzweig, “Presentación” en *Pasión por los libros. Reyes y Stols. Correspondencia 1932-1959*. Compilación, edición y notas de ... México: El Colegio Nacional, 2011.

(JDC en Ulacia y Valender, 72-73). Esa revista tenía características tipográficas y de diseño muy parecidas a las revistas que editaba Juan Ramón Jiménez como *Índice*, *Sí*, *Sucesión*, etcétera.

De *Floresta de prosa y verso* salieron 7 números, de enero a julio, y quedó interrumpida cuando estalló la guerra.

De junio de 1936 a febrero de 1937, Joaquín Díez-Canedo vivió en Buenos Aires con su familia, pues don Enrique había sido nombrado embajador de la República española en Argentina.

En este país, formó la revista *Bitácora* con un grupo de escritores jóvenes, entre quienes se encontraba el que después sería crítico de arte, Damián Bayón.⁵ Alfonso Reyes menciona a los jóvenes de *Bitácora* en sus Diarios de estos años en que él era embajador de México en Argentina, pero hasta ahora esta revista no se ha rescatado ni se conoce salvo estas referencias.

La situación en Argentina a causa del estallido de la guerra en España se complicó muchísimo. Todo o casi todo el personal de la embajada renunció o abandonó sus puestos y Joaquín tuvo que ayudar a su padre a despachar los asuntos diplomáticos (*id.*,75). En enero de 1937 al embajador le pidieron su renuncia para mandar en su lugar al socialista Julián Besteiro y salvarle la vida. Díez-Canedo y su familia regresaron a España en plena guerra. Don Enrique se unió al gobierno de Manuel Azaña que se había trasladado a Valencia y de ahí a Barcelona -vivió en estas dos ciudades dedicado a diversas tareas y al periodismo-, y Joaquín se incorporó a la 75 Brigada Mixta del ejército republicano en enero de 1938. Posteriormente pasaría al Ejército de Levante. No pudo salir de España cuando terminó la guerra sino hasta agosto de 1940. Sus padres llevaban ya dos años viviendo en México cuando él llegó.

En México, Joaquín se inscribió en la Universidad para terminar la carrera de Letras pero no llegó a recibirse. Entre sus maestros se contaba a Agustín Yáñez, novelista y secretario de Educación, que publicaría varios libros en J. Mortiz.

Al mismo tiempo, hacía traducciones para tener algún ingreso y daba clases en una secundaria. En 1942 entró a trabajar en el Fondo de Cultura Económica, cuando dirigía esta editorial Daniel Cosío Villegas. Ahí pasó por distintos puestos, desde el más modesto de atendedor, y llegó a ser gerente general con Arnaldo Orfila Reynal. "Contribuí a enriquecer el Fondo al sugerir e impulsar la serie de Letras Mexicanas, lo cual fue, a la postre, -explica Díez-Canedo- el motivo de que me apartara del Fondo puesto que a los directores les interesaba menos que otras líneas" (Pacheco, 1984:60).

⁵ Ver Damián Bayón, *Un príncipe en la azotea. (Memorias intermitentes)*. México: Joaquín Mortiz, 1993, 269 ss.

En una entrevista que le hizo Hugo Vargas publicada en la revista *Quimera*, pregunta el entrevistador a Joaquín Díez-Canedo:

H.V. Cuando entró en el Fondo de Cultura Económica ¿buscaba sólo un trabajo o ya quería ser editor?

J.D.C. Las dos cosas; quería un trabajo y ser editor (1993: 57).

Existen libros y testimonios diversos sobre el trabajo de los españoles refugiados en el FCE en esta época. En un artículo titulado “Amigos remeros en el espacio” (22 de abril de 1951), José Moreno Villa, pintor, poeta y crítico entonces miembro de El Colegio de México, escribe lo siguiente: “Cosío Villegas, gran amigo nuestro, echó mano de buenos elementos hispanos que andaban a la deriva por circunstancias dolorosas. Y creo que no se habrá arrepentido. La labor de ellos ha sido seria” (1951: 5).

Describe el trabajo de Joaquín Díez-Canedo como jefe de Producción:

Con Joaquín Díez-Canedo hablo brevemente y en forma de disparos, porque siempre está asediado de consultantes, visitantes, reclamantes, impresores, encuadernadores, linotipistas, grabadores, corredores de papel y telefonemas. Él viene a ser el rompeolas que precede al cuarto del director del Fondo de Cultura, que ahora es Orfila por alejamiento de Daniel Cosío Villegas.

A Joaquín Díez-Canedo le conozco desde que nació. Su casa de la calle de la Lealtad en Madrid la recuerdo ladrillo por ladrillo y tabla por tabla. Su padre y yo trabajábamos en la Editorial Calleja, también en calidad de técnicos literarios. Enrique Díez-Canedo era el hombre más enterado en España de la literatura hispanoamericana. Mi amistad con él duró hasta su muerte pero se prolonga en este Joaquín y en todos los miembros de su familia (*id*).

En los años cuarenta, Díez-Canedo diseñó y llevó a cabo la edición y dirección, junto con Francisco Giner de los Ríos, de la colección “Nueva Floresta” en la editorial mexicana Stylo. Esta colección prefigura lo que después será una de las colecciones muy significativas de la editorial Joaquín Mortiz, la de poesía llamada Las Dos Orillas cuyo propósito era, en palabras de Díez-Canedo, “editar lo mejor de la poesía de ambos lados del Atlántico, es decir, tanto la hispanoamericana como la española” (JDC en Valender y Ulacia, 93).

Diez títulos aparecieron en Nueva Floresta: Juan Ramón Jiménez. *Voces de mi copla*, 1945; Alfonso Reyes. *Romances (y afines)*, 1945; Enrique González Martínez. *Segundo despertar y otros poemas*, 1945; Pedro Salinas. *El contemplado. Tema con*

variaciones, 1946; Luis G. Urbina. *Retratos líricos*, 1946 y *A lápiz*, 1947; Juan José Domenchina. *Exul umbra*, 1948; Alí Chumacero. *Imágenes desterradas*, 1948; Xavier Villaurrutia. *Canto a la primavera*, 1948; Juan Ramón Jiménez. *Romances de Coral Gables (1939-1942)*, 1948.

A mediados de esta misma década, en febrero de 1945, Joaquín Díez-Canedo publicó bajo el título *Epigramas americanos*, un libro que reunía los epigramas escritos por su padre desde 1927 durante un primer viaje a Chile (publicados en su momento en Madrid en 1928) más otros epigramas mexicanos escritos ya como refugiado en México. Con el pie editorial de “Joaquín Mortiz editor” apareció esta edición que conserva características tipográficas y de diseño parecidas a las publicaciones de Juan Ramón Jiménez de los años 20, la revista *Floresta* y la colección Nueva Floresta, un nombre evocador y a que la vez refleja un estado de ánimo de los españoles refugiados en México.

Es decir que 17 años antes de que surgiera la editorial Joaquín Mortiz en el medio de la cultura en México, Díez-Canedo ya tenía el nombre para su futura editorial.

Posteriormente, en 1951, gracias a las gestiones de Manuel / Manolo Jiménez Cossío, estuvo cerca de un año trabajando en París para la UNESCO como traductor y editor con José María Quiroga Plá (Madrid 1902- Ginebra 1955), poeta y escritor español republicano que había salido de España en 1939 y murió en 1955 en Ginebra.

José Luis Martínez, estudioso de la literatura mexicana, historiador y director del FCE de 1977 a 1982, recordando a Joaquín Díez-Canedo a quien conoció en la Facultad de Filosofía y Letras recién llegado de España, dijo en un texto escrito después de la muerte en 1999 del que fuera su gran amigo: “Joaquín Díez-Canedo se hizo un gran editor para honrar la memoria de su padre. Su primer libro es quizá su obra maestra, los *Epigramas americanos* de Enrique Díez-Canedo”.⁶

Sin restarle valor a lo dicho por José Luis Martínez para quien, habiendo sido alumno de don Enrique Díez-Canedo en la Facultad de Filosofía y Letras la edición de 1945 fue sin duda emblemática, más que un libro en específico, la “obra maestra” -parafraseando a Martínez- de Joaquín Díez-Canedo fue un proyecto a más largo plazo como fue la construcción de un novedoso, generoso y comprometido catálogo editorial.

Ello implicó satisfacciones, riesgos, éxitos, fracasos, rompimientos y una labor ininterrumpida en medio de constantes cambios en la tecnología y la industria editorial, el mercado del libro, los lectores, la economía del país.

Si bien Joaquín Díez-Canedo se nacionalizó mexicano poco después de su llegada, se casó con una mexicana de Torreón Coahuila a la que conoció en la Facultad de Filosofía

⁶ José Luis Martínez, “Recuerdo de Enrique Díez-Canedo”, ms. cit. en ADC. “Joaquín Mortiz: Catálogo general 1981”, p. 236 en *El exilio español y el mundo de los libros*. Armida González de la Vara y Álvaro Matute, coordinadores. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002.

y Letras, formó una familia mexicana y tuvo buenos amigos fuera del círculo de los refugiados españoles, la cercanía que siempre mantuvo con su padre y con su obra crítica y ordenadora, y la pérdida que sobre todo don Enrique sufrió tras la derrota de la España republicana, motivaron a su hijo Joaquín a reparar en la medida de lo posible lo perdido dándole un giro propio y acorde con su circunstancia a aquella labor crítica de mediador entre la obra de creación y el público que desarrolló su padre a lo largo de su vida; a retribuir la generosidad del país que los había acogido, y por último, a mantener vivo el espíritu crítico y la presencia de los ideales republicanos en el exilio.

Desde este punto de vista, cobran un significado especial las ediciones en Mortiz de los que habían tenido que salir de España: entre éstos los ya mencionados Luis Goytisolo y Luis Cernuda, más autores como José Angel Valente, Ramón Xirau, Rafael Alberti, Concha Méndez, Jaime Gil de Biedma, Arturo Serrano Plaja, entre otros; de escritores latinoamericanos que se identificaron con la causa republicana como Octavio Paz, Andrés Brou, Demetrio Aguilera Malta, por mencionar a algunos. Especialmente significativa es la edición en la serie del Volador, de *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña, publicada para conmemorar el 30 aniversario de la segunda República, que lleva en el colofón la fecha 14 de abril de 1966 y tiene un memorable texto de contraportada que rescata lo que escribiera el crítico Enrique Díez-Canedo cuando esta obra se publicó por primera vez en 1926. Por algo un periodista escribió: "Joaquín Mortiz fue un bastión de la República española en América Latina"(González, 1992: 30).

Díez-Canedo no era afecto a la nostalgia ni a los premios y homenajes.⁷ Para él, el mejor premio que podía obtener un autor era ver su obra publicada. Fue exigente en su trabajo, tenía un lado lúdico y buen sentido del humor. Decir lo que pensaba le acarreó algunos problemas con los autores. En la última entrevista que dio, en 1998, ya retirado, dijo lo siguiente: "Me está mal decirlo pero me considero un poco autor del México de hoy por tantos libros que publiqué y que ayudaron a elevar el nivel cultural del país." (JDC en García Moreno, 23).

Bibliografía

- Anderson, Danny J. (1996). "Creating Cultural Prestige: Editorial Joaquín Mortiz", *Latin American Research Review*, vol. 31/ 2: 3-41.
- Avilés, Jaime (1992a). "El otro homenaje a don Joaquín", *El Financiero*, sección Cultural, 25 de noviembre de 1992: 58.

⁷ Por su labor editorial, recibió en vida los siguientes premios y reconocimientos: Premio Juan Pablos al mérito editorial, otorgado por la Cámara de la Industria Editorial Mexicana, en 1983; Premio Internacional Alfonso Reyes, 1993; Comendador de la Orden de Isabel la Católica, 1989.

- Bayón, Damián (1993). *Un príncipe en la azotea. (Memorias intermitentes)*. México: Joaquín Mortiz.
- Deniz, Gerardo (1998). "Die vliegende Holander" en *Anticuerpos*. México: Juan Pablos editor, Ediciones Sin Nombre: 201-205.
- Díez-Canedo, Aurora (2002). "Inmigrantes y exiliados en la industria editorial. Joaquín Mortiz: Catálogo general 1981", en *El exilio español y el mundo de los libros*. Armida González de la Vara y Álvaro Matute (coords.). Guadalajara: Universidad de Guadalajara: 231-242.
- Díez-Canedo, Joaquín (1984). "Por dentro del Fondo" en *Testimonios y conversaciones. Entrevistas de Cristina Pacheco en el primer medio siglo del FCE*. México: FCE, 53-60.
- González, Eduardo A. (1992b). "Héroes y superhéroes del libro. Joaquín Díez-Canedo", *Unomásuno*, 28 de octubre de 1992: 30.
- Joaquín Mortiz (1981). *Catálogo general 1981*. México.
- Jiménez García-Moreno, Felipe (1998). "Joaquín Díez-Canedo, editor". En "Semblanzas de diez personalidades. 10 Méxicos para 10 españoles" (reportaje especial). *Viceversa* 61/junio 1998: 8-31.
- Leñero, Vicente (1994). "Un recuerdo personal de Joaquín Díez-Canedo", *Proceso* no. 1183, 4 de julio de 1994: 50-54.
- Moreno Villa, José (1951). "Amigos remeros en el espacio". *Novedades, México en la Cultura*, 22 de abril de 1951: 5.
- Mejía, Eduardo (1992c). "Héroes y superhéroes del libro. Joaquín Díez-Canedo I". México, *Unomásuno*, 27 de octubre de 1992: 30.
- Pacheco, José Emilio (1999a). "Joaquín Díez-Canedo (1917-1999)", en *Inventario*, revista *Proceso* núm. 1183, 4 de julio de 1999: 50-54.
- Rosenzweig, Gabriel (compilación, edición y notas) (2011). *Pasión por los libros. Reyes y Stols. Correspondencia 1932-1959*. México: El Colegio Nacional.
- Salinas, Jaime (1999b). "De cómo no fui el primer editor", *El Semanal*, 17 de octubre de 1999, p. 28.
- Sheridan, Guillermo (2003). "Refugachos. Escenas del exilio español en México". México: *Letras Libres*, agosto 2003, V/56: 18-27
- Ulacia Paloma y James Valender (1994). "Rte. Joaquín Mortiz (entrevista con Joaquín Díez-Canedo)". En Joaquín Díez-Canedo Flores (ed.), *Rte. Joaquín Mortiz*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Vargas, Hugo [entrevistador] (1993). "Ser editor: disgustos y alegrías. Entrevista a Joaquín Díez-Canedo" por Hugo Vargas. *Quimera* 116, 1993: 55-59.
- Vega, Patricia (1992d). "Joaquín Mortiz, pieza fundamental para la literatura mexicana: Díez-Canedo", México: *La Jornada*, sección Cultura, 9 de diciembre de 1992: 23.

Datos de la autora

Aurora Díez-Canedo es Doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (1998). Desde 1998 imparte la materia Historiografía de México I y II (primer y segundo semestres) de la Licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es integrante del Seminario de Teoría de la historia e historiografía en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.

Investigadora en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM desde 2004. Líneas de investigación: 1) Historiografía 2) Enrique Díez-Canedo , guerra civil española y exilio republicano español. Entre sus numerosas publicaciones se destacan las ediciones de Enrique Díez-Canedo y variadas colaboraciones en revistas científicas. Sus trabajos de análisis historiográfico sobre Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Francisco Cervantes de Salazar, Juan Suárez de Peralta, Baltasar Dorantes de Carranza, Francisco de Terrazas para el volumen *Historiografía mexicana de tradición española* se encuentran en proceso de edición en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, que aparecerá publicado en 2011. De 2001 a 2004 trabajó como subgerente en la gerencia de Producción del Fondo de Cultura Económica. De 1996 a 2001 trabajó como investigadora de proyecto en el Diccionario del Español de México de El Colegio de México. De 1988 a 1996 trabajó en el departamento editorial de la Editorial Joaquín Mortiz.

CONFERENCIAS

CONFESIONES DE UN VIEJO EDITOR ESPAÑOL A UN JOVEN ESCRITOR SANTAFECINO. EDUARDO ZAMACOIS ENTREVISTADO PARA LA REVISTA *LEOPLAN* (1962)

Margarita Pierini
Universidad Nacional de Quilmes

Resumen

1962: en una mesa del Tortoni, la entrevista realizada para la revista *Leoplan* a una figura ya mítica en el campo de la edición y la novela popular como es Eduardo Zamacois ofrece un recorrido por la vida de este hombre que está redactando sus memorias, donde desfilan, entre otros temas, los inicios de las novelas semanales que él creó, y una infinidad de anécdotas sobre los escritores españoles que conoció a lo largo de sus 84 años (para esas fechas). En el cruce entre entrevistador y entrevistado es posible asomarse además a un campo de lectura que los dos comparten, desde distintas orillas: geográficas, generacionales, culturales. Estos encuentros entre “un hombre que se va” y un joven escritor llegado de su Santa Fe natal para arraigarse en Buenos Aires son también un testimonio de lo que los años 60 hacen posible: la convivencia de intereses y curiosidades compartidas, la coexistencia de tradiciones y modernidades entre las páginas de una revista *cultural* destinada a un lector masivo.

El autor entrevistado, ya lo dijimos, es Eduardo Zamacois. El joven escritor -aquí duplicado en periodista- es Francisco Urondo.

Palabras clave: autobiografía - Zamacois - Francisco Urondo - novela semanal - exilio

*En recuerdo de Alberto Sánchez Álvarez Insúa,
que tanto nos enseñó sobre estas historias*

“Zamacois existe” es el título elegido por el periodista enviado por la revista *Leoplan* para entrevistar a una figura gloriosa de la “Edad de Plata” de las letras españolas, radicado en Buenos Aires desde casi dos décadas atrás, entre otros muchos transterrados que nos trajo el exilio republicano. Y el verbo elegido para titular quiere dar cuenta de la sorpresa que causa la presencia –la supervivencia, en realidad– de alguien que parece llegar de otro espacio, ya no desde el de tiempos remotos, sino más aún: desde el de la ficción. El periodista confiesa:

Por cierto, no me asombraba el hecho de que viviera un hombre con más o menos años encima, sino otra cosa mucho más peligrosa: si él vivía, también podrían entonces cobrar vida D`Artagnan, los indios ranqueles, el Tío Tom, Marco Polo, Errol Flynn o la bella gitana, reina de los mendigos y de los truhanes

que merodeaban Notre Dame y la imaginación de Víctor Hugo. Porque este escritor corresponde a mis lecturas –a veces furtivas, siempre disímiles, eternamente desordenadas– y a mis héroes de la segunda niñez y la primera adolescencia. Era un sueño, un fantasma, un personaje irreal; era la ficción, pero una ficción tan fantástica que se transformaba en algo concreto, en un novelista, en un hombre de carne y hueso, de paso firme, de impecable elegancia, de cabellos blancos y cuidadosamente peinados.¹

Este primer impacto de la sorpresa/incredulidad que conmueve al cronista en aquel verano de 1962 es el que se reitera para nosotros, lectores, al descubrir, en las páginas de una revista destinada a difundir la literatura entre un público masivo, el encuentro, ya no con un escritor que muchos consideraban desaparecido –como la mayor parte de sus compañeros de generación–, sino con el diálogo entablado en una mesa del porteño Café Tortoni entre el muy vital Eduardo Zamacois y su entrevistador: Francisco Urondo, llegado desde su natal Santa Fe para arraigarse –ya casi definitivamente– en Buenos Aires.

Si en mi primer acercamiento a este texto, la primera imagen que me despertó –en línea con la veta fantástica motivada por Urondo– fue algo así como *el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección*, lecturas posteriores me llevaron a considerar, justamente, el valor testimonial de ese encuentro –nada fortuito, en realidad–, que revela afinidades, historias que se cruzan, lugares de confluencia que van más allá de los años de vida que los separan. En el cruce entre entrevistador y entrevistado es posible asomarse además a un campo de lectura que los dos comparten, desde distintas orillas: geográficas, generacionales, culturales. Estos encuentros entre “un hombre que se va” y un joven escritor abierto a los nuevos aires de su generación son también un testimonio de lo que los años 60 hacen posible: la convivencia de intereses y curiosidades compartidas, la coexistencia de tradiciones y modernidades tanto en la mesa de un café –reducto de bohemios del 900 y de los 60– como entre las páginas de una revista *cultural* destinada a un lector masivo.

De todo esto, expuesto en la escritura del gran entrevistador que es Paco Urondo, me propongo hablar aquí, haciendo foco en tres ejes: la figura de Zamacois (a quien situamos como representante del 900), la de Urondo (de los años 60), y el espacio que los reúne: la revista *Leoplan*.

¹ De la nota “Zamacois existe”, *Leoplan*, 17 de enero de 1962. Agradezco al investigador Horacio Campodonico el descubrimiento y la transcripción de la entrevista, que se reproduce como anexo.

Zamacois el memorioso

Autor ya de varias autobiografías,² en el momento de la entrevista Zamacois se encuentra redactando -desde hace cuatro años, dice- sus memorias ya definitivas, un volumen que se publicará en 1964 en España, con prólogo de Federico Sainz de Robles, tenaz investigador, empeñado en sacar a la luz y devolver a la valoración académica a lo que él bautizó como “la promoción de ‘El Cuento Semanal’”. La segunda edición, ampliada, aparece en Buenos Aires en 1969, bajo el sello editorial de Santiago Rueda.³ La conversación se inicia, en palabras de Urondo, “por aquel lugar donde todo comienza”: su nacimiento en Pinar del Río, hijo de vasco y cubana. Y si bien el entrevistado se niega a dar su fecha de nacimiento –y el entrevistador, respetando *la suprema coquetería de este gallardo muchacho*, le quitará algunos años, atribuyéndole 84– lo cierto es que, nacido en 1873, al momento de la charla anda rondando los 90.

(Y adelantamos aquí que este *hombre que se va* todavía tiene muchos años y actividades por delante: la edición de sus memorias, la reedición de sus novelas,⁴ su viaje a España, después de largo tiempo de exilio, donde será objeto de homenajes en el Ateneo de Madrid; su regreso a Buenos Aires, donde fallece el último día del año 1971).

A lo largo de las 500 páginas de sus memorias (cito por la edición de Salvador Rueda), enhebrada en la vida de un “errante bohemio”, se nos ofrece la historia de un tiempo intenso, imaginativo, creador, que va desde los años de la *Belle Epoque* –vívida por cierto a pleno por este gozador impenitente- hasta los crueles tiempos de la Primera Guerra, a la que asiste como cronista del periódico *Tribuna de Madrid*; y los años de la *epopeya* –son sus palabras– que culminará en el exilio en distintos países de América Latina, hasta afincarse en Buenos Aires en 1946. Entre medio, sus innumerables actividades, siempre vinculadas con *el engorroso mundo de las letras* (Urondo): su trabajo en las editoriales Garnier y Bouret, en París (1893); la publicación de más de 20 novelas y novelas cortas; su producción teatral, con dramas, comedias y zarzuelas –y en años de exilio, en guiones para radioteatro–; sus permanentes colaboraciones con periódicos de España y América, que lo convertirán en una de las figuras más populares del mundo literario en lengua castellana.

De toda esta actividad inagotable y diversa, hay dos creaciones de Zamacois que me interesa sobre todo destacar. Una de ellas, surgida de su fértil imaginación y su capacidad para estar atento a los descubrimientos de la modernidad, es el proyecto que llevó a cabo entre 1916 y 1925: realizó breves filmaciones de los principales escritores y hombres de

² *De mi vida* (1903), *Años de miseria y de risa* (1916), *Las confesiones de un niño decente* (1916).

³ Las Memorias acaban de reeditarse en España (Renacimiento, 2011) bajo el cuidado de Javier Barreiro y Bárbara Minesso.

⁴ Afirma en la entrevista de 1962: “Parece que hay un resurgimiento de mi nombre. Yo estaba con la República, y cuando cayó también me hicieron caer a mí, a mi nombre y a mis libros, que fueron tapados. Ahora parece que me vuelven a editar; no sé qué les habrá pasado”.

ciencia de España, con las cuales ilustraba las conferencias que daba en sus viajes por América, con el éxito que habían previsto él y sus representantes. De este modo, quedaron registrados Pérez Galdós, la Pardo Bazan, Blasco Ibáñez, Valle Inclán, Ramón y Cajal, entre otros. Si bien, como señala Jiménez León en el trabajo que dedica a esta faceta de Zamacois, se ha perdido gran parte de esta película, “es evidente (su) valor histórico y documental” y no hace falta insistir “en el valor pionero de la idea y su éxito; sí conviene señalar la falta de continuación de la fórmula” (Jiménez León, 1998); al menos, agrego yo, hasta muchas décadas después.

Dejo para el segundo lugar –pero el primero, en realidad, por su trascendencia sobre el campo editorial y el mundo literario en su sentido más amplio– su creación más audaz, en su momento, y, al contrario de la anterior, de más profunda repercusión en el tiempo y mayor capacidad de reproducción. Me refiero a su proyecto de crear una publicación dedicada a la novela breve, de bajo costo, dirigida a un público masivo y con textos originales de autores españoles. Es la mítica colección de *El Cuento Semanal*, que después de recibir los rechazos de varios editores (Sopena, Pueyo, Perojo)⁵ logró sacar a la luz en 1907 gracias al aporte de un agradecido mecenas, Antonio Galiardo. No voy a reiterar aquí la historia muchas veces narrada de sus peripecias a la muerte de su socio financista, que lo obligan a retirarse de la sociedad para fundar una nueva colección aun más exitosa y perdurable (*Los contemporáneos*, 1912-1926). Pero vale la pena recordar que desde el inicio su proyecto tiene perfiles bien definidos, que se mantendrán a lo largo de la serie de colecciones que se multiplican a partir de su primera creación:

Me asaltó la idea de fundar una revista que habría de titularse *El Cuento Semanal* (...) Con los ojos del alma la veía dibujada según nació después. Cada número de veinticuatro páginas, de papel ‘couché’, lo ocuparía una novela corta, inédita, ilustrada en colores y con la caricatura del autor en la portada. Nada más. Colaborarían en ella los escritores y dibujantes más reputados, y aparecería los viernes (...) al precio de treinta centésimos el ejemplar (Zamacois, 1969: 235).

El éxito del emprendimiento –debido a la feliz combinación de una pléyade (o *falange*, según el término que usará el director de la *Novela Semanal* argentina) de escritores locales, un público lector ya formado y abierto a nuevos consumos culturales, un

⁵ “Todos entendían que una revista exclusivamente literaria, no obstante su originalidad y rica presentación, jamás lograría reunir el número necesario de lectores para cubrir el gasto. [...] Desde el punto de vista comercial la revista que usted sueña es inaceptable porque desdeña “la actualidad” que es donde radica el éxito de las publicaciones semanales. A cambio de informaciones –argüía yo– daríamos buena literatura. ¿Y qué adelantaríamos con eso, si al gran público, que es el que necesitaríamos conquistar, no le gusta leer?” (Zamacois, 1969: 237).

mercado atento a proveer esos consumos— se extiende por más de medio siglo en España, como ha documentado Alberto Sánchez Álvarez Insúa (1996), con más de 400 títulos. Y el modelo se adopta y se adapta, una década mas tarde, en algunos países de América cuyo campo cultural ofrece características similares al español: México, Colombia (fugazmente), y sobre todo Argentina, donde entre 1917 y 1940 hemos relevado mas de 30 colecciones del “género semanal” (Pierini, 2004).

Frente a la trascendencia de ese proyecto editorial promovido por Zamacois, resulta significativo que en la entrevista de 1962 ocupe un lugar poco destacado, apenas una mención al pasar,⁶ menos que al referirse a su emprendimiento cinematográfico.⁷ No parece excesivo aventurar que, en esos años en que las publicaciones semanales —entre otras manifestaciones de la literatura popular— gozan de muy escaso prestigio y son objeto de sostenida descalificación (cf. los duros juicios de Lafleur *et al.* en su libro *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, publicado ese mismo año) el mayor emprendimiento de Zamacois no atrae la atención del entrevistador.

Como señala Sáinz de Robles en el prólogo a las memorias, estas se abocan sobre todo a los años de infancia, juventud y madurez productiva, el periodo que se extiende desde 1873 hasta 1925.⁸ Si bien la cronología no siempre es muy estricta, en estos años los hitos que jalonan el relato de la vida -muchas veces estrechamente ligados, cuando no en directa relación de causa/efecto- son los viajes y los amores. Relata en la entrevista:

Viajé por todas partes. Por Europa, por América, por África. Estuve en Egipto unos dos meses; también en Argel y en Marruecos. A veces pienso si no es una enfermedad este deseo de irse que uno tiene. Uno siempre desea estar en la otra vereda. En la vereda de enfrente.

⁶ “Sus implacables biógrafos agregan otros datos. Zamacois olvidó, o no tuvo ganas de decir, que (...) que también para esa época vuelve a viajar a París, pero que regresa enseguida a España, en el año 1907, y funda allí dos periódicos: *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*”.

⁷ “Mi viaje más largo duró cuatro años; empezó en Nueva York y terminó en Buenos Aires. Daba conferencias sobre Galdós, Benavente, Ramón y Cajal y todo el mundo a quien yo conocía; las conferencias eran ilustradas con películas donde aparecían todos ellos. Es de imaginar la propaganda que esto suponía para los editores de estos autores, que, dicho sea de paso, bien pudieron pagarme el viaje. Pero igual gané mucho dinero y me divertí mucho y me pasó de todo; hasta me casé en Nicaragua.”

⁸ “Es lógico que Eduardo Zamacois dedique las dos terceras partes de sus Memorias a sus años de infancia, juventud y madurez: 1873-1925. Porque durante ellos su existencia coleccionó un número mayor y mejor de hechos fecundos y significativos y entrañables: sus estudios, sus primeros y más apasionados amores y amoríos, sus luchas en Madrid para alcanzar la fama literaria (...), las fundaciones de las revistas que tanto influyeron en la vida literaria española (...); sus largos y divertidos viajes por los países hispanoamericanos (...). Posiblemente Eduardo Zamacois ha puesto toda su voluntad en acordarse mas de aquellos años durante los cuales los gozos superaron a las penas, y de acordarse menos de aquellos otros durante los cuales las tristezas excedieron a las alegrías (...) Posiblemente aun quedan en la boca de Zamacois amarguras y acideces de estos últimos aciagos años, y en las entretelas de su corazón angustias de desengaños e ingratitudes” (Sainz de Robles, Prólogo a Eduardo Zamacois, *Memorias...*, pp. 13-14.)

Aunque a sabiendas de que el suyo no constituye un caso excepcional –así lo prueban los escritores, conferencistas, directores de compañías teatrales, actores, periodistas que atraviesan el océano con una facilidad que hoy no deja de sorprendernos–, tal vez como a pocos les correspondería el lema bajo el cual nos convoca este congreso: *Diálogos transatlánticos*. Tres veces estuvo Zamacois en la Argentina, a partir de su primer viaje en 1911, hasta el definitivo de 1946. En todos los casos, de acuerdo con sus memorias –ratificadas por las fuentes periodísticas de la época–, su arribo es motivo de homenajes, invitaciones a colaborar en diarios y revistas,⁹ incluso a ensayar a toda velocidad una de sus obras de teatro para que pueda reunir unos pesos.¹⁰ Estas relaciones están cimentadas desde años atrás, por una red de compatriotas que crean sus empresas periodísticas o editoriales a uno y otro lado del océano, y abren las columnas de sus publicaciones del mismo modo que ponen un cubierto más en su mesa para el recién llegado. Una prueba de ello, que será recordada con especial relieve por el memorioso, porque se vuelve eficaz en tiempos muy difíciles: al intentar cruzar la frontera a Francia, después de la derrota (1939),

[...] se me acerca un carabinero y me pregunta: “¿Usted es Fulano de Tal?”. “Sí”, le dije, y el hombre agregó: “Conservo de usted un gran recuerdo: nos conocimos en Buenos Aires...” Había sido en el año 1911; ¡fíjese si había llovido!; él quería ser periodista y yo lo hice entrar en el *Diario Español*, que dirigía Justo López de Gomara. En una palabra, me apartó del grupo y pude escapar cruzando por un camino de contrabandistas; ya en Francia, me fui a Perpignan a pie y de allí en tren a París. Siempre recuerdo esto como una cosa tan rara; parece de novela.

(Aclaremos: aunque habla aquí de un sujeto en singular, aparentemente solitario en su huida, lo cierto es que va acompañado por su hija, su nieto y una de sus tres esposas). La historia de esa comedia de enredos –según la presenta en sus memorias– corresponde al perfil de Casanova que Zamacois desarrolla con sorprendente fortuna a lo largo de su vida.

Un entrevistador informado

En las tres páginas destinadas a la entrevista por *Leoplan* se condensan, pues, 90 años de la vida novelesca de un hombre y de la historia cultural de más de una generación.

⁹ En *La Razón* en enero de 1911 empieza a aparecer por entregas su novela *Los emigrantes*; cf. Zamacois, 1969: 267.

¹⁰ Estrena “Espiritismo” con la compañía de los Podestá; cf. Zamacois, 1969: 267.

Tarea compleja, que correría el riesgo de dar una imagen sesgada o incompleta de la figura a retratar. No ocurre así en este caso. Paco Urondo, a quien tal vez no se asocie con el oficio de cronista de publicaciones tan *misceláneas* como la revista *Leoplan*, es sin embargo un excelente constructor de crónicas y sabe escuchar como pocos, y disponer en el escenario elegido –en este caso, el paradigmático café Tortoni– al modo de un director de teatro, las luces y las sombras de una historia que se va narrando: “El Tortoni es un poco testigo de mucha cosa terminada, de gente y maneras de pensar que el tiempo ha borrado, o que al menos trata de eliminar”.

Sabe combinar eficazmente, como ha señalado Adriana Falchini (2010) en su trabajo sobre Urondo cronista, una cuidadosa recopilación de informaciones¹¹ con que apoya, complementa, y a veces –discretamente- contradice al entrevistado,¹² con la atenta escucha de su relato. Y combina también el difícil procedimiento de dar todo el protagonismo a la figura del entrevistado, ocupando a la vez un lugar discreto desde donde se registra su voz, su memoria, su historia como lector de esa persona. A la manera de los donantes de los retablos medievales, allí está Paco Urondo en un costado del cuadro, revelando su asombro maravillado de gran lector que se encuentra cara a cara con el escritor que “corresponde a (sus) lecturas –a veces furtivas, siempre disímiles, eternamente desordenadas– y a (sus) héroes de la segunda niñez y la primera adolescencia”.¹³

Algunas notas para ubicar a este joven escritor que está encontrando su lugar en el medio cultural de Buenos Aires, en una época de efervescencia cultural, de creatividad desbordada, de grupos y cenáculos donde conviven muchos de los nombres que van a trazar rumbos decisivos en las letras argentinas. Como tantos otros escritores –de ese tiempo y de muchos otros– Paco Urondo alterna los trabajos más o menos burocráticos –asistente en un banco, empleado de Vialidad Nacional– con la participación en las nuevas revistas de poesía (*Poesía de Buenos Aires, Zona de la poesía americana*), la escritura de guiones de cine,¹⁴ de adaptaciones para la televisión en auge. Y escribe: poesía, cuentos,

¹¹ Acota Urondo: “Sus implacables biógrafos agregan otros datos. Zamacois olvidó, o no tuvo ganas de decir, que también para esa época escribió su primera novela: *La enferma*, y casi inmediatamente *Consuelo*; (...) que en (Barcelona) funda el semanario *Vida Elegante*, y que para esa época escribe *Tick Nay*, *Incesto*, *Loca de amor*, *Memorias de una cortesana*, *El seductor* y *Sobre el abismo*. Que también para esa época vuelve a viajar a París, pero que regresa enseguida a España, en el año 1907, y funda allí dos periódicos: *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*. En una palabra: han pasado doce años -1895 / 1907- en los que se ha ido abriendo camino en el engorroso mundo de la literatura. Un gran sector de la crítica le atribuye a él, y no a Felipe Trigo, la introducción del naturalismo de Zola en la novela española de ese entonces”.

¹² “Lamentablemente, y pese a la reserva que el propio interesado impone a la difusión de su edad, ésta es difícil de ocultar, ya que la Enciclopedia Espasa Calpe ha transgredido su voluntad; en efecto: han cometido la imperdonable infidencia de revelarla”.

¹³ Antes que él, otro gran lector, Arturo Jauretche, confiesa haberse nutrido también del repertorio de la novela corta española, en la que, en sus “nacientes pubertades”, encontraba entretenimiento e “instrucción”. Al evocar sus años mozos, recuerda haber preferido, antes que al popular Vargas Vila, “a sus contemporáneos Joaquín Belda y Felipe Trigo que entraban directamente en la materia ¡y con todo!” (Jauretche, *De pantalón corto*, 1972: 244).

¹⁴ Colabora, entre otros, en el guión de *Pajarito Gómez* (1964) y *Noche Terrible* (1967).

ensayo, novela. En un proceso que se afirma desde los comienzos del siglo XX en el país, la multiplicación de medios periodísticos constituye un espacio abierto para los colaboradores que encuentran allí una fuente de ingresos, a la vez que se hacen conocer entre un público más plural que el de las editoriales o los grupos literarios. Una experiencia que, con años y leguas de distancia, comparten entrevistador y entrevistado. Tal vez por eso hay un reconocimiento inmediato al encontrarse en el Tortoni, que va más allá de los nombres y las presentaciones: “¿Usted me busca a mí?” –pregunta Zamacois–. Por supuesto, la gente del oficio se huele, dice, se presiente, como los cristianos durante el imperio romano”.

Pocos años después (1967), Urondo va a conocer la tierra natal de Zamacois, en su primer viaje a La Habana. Y una década más tarde va a escribir la que seguramente será su entrevista más famosa: en *La patria fusilada* (1973) reúne los testimonios de los sobrevivientes de Trelew, con quienes ha conversado largamente en el espacio compartido de la cárcel de Devoto. Pero ésa es otra historia, que Zamacois ya no llegará a conocer.

Encuentros no (tan) fortuitos

Retomo mi primera imagen, casi surrealista, del encuentro entre estos dos escritores que cada uno, marca una etapa imborrable en su tiempo. Sigo las palabras del mismo Urondo en su entrevista, y como a él, ahora “me parece razonable que sea allí el encuentro: es coherente, es verosímil hasta el delirio”.

Dejando de lado el lenguaje poético (y el consiguiente *delirio*, en este caso), me gustaría acercar algunos apuntes de relectura, en función de lo que puede leerse a partir de este artículo de 1962.

1. En primer lugar, lo que el texto despliega es la siempre confirmada vinculación de Buenos Aires¹⁵ con las diferentes manifestaciones de la cultura española. Una tradición que llega desde mucho tiempo atrás (y no voy a abundar en ejemplos), y que siempre se renueva, se hace viva y fecunda con la presencia de escritores, artistas, compañías teatrales, conferenciantes, editores y editoriales, publicaciones de varios géneros y formatos, cinematografía, visitantes ilustres que dejan una marca en el imaginario nacional (pienso aquí en la repercusión popular, casi mítica, que tuvieron las visitas de Ramón Franco y García Lorca). Más allá de la influencia que tuvieron esas manifestaciones en la cultura argentina, que supo tomar y adaptar modelos de sus maestros españoles (y no puedo dejar de citar una vez más a las novelas semanales), en el plano del reconocimiento popular la entrevista hace patente esa cercanía con las obras y las figuras que se han vuelto familiares de un lado y otro del Atlántico. Así, la nota se abre con el reconocimiento por parte

¹⁵ Me excuso si suena como demasiado localista: sabemos de la presencia de esa cultura en sedes como La Plata, Rosario, Mendoza, entre otras, presencia mucho más fuerte aun con el aporte del exilio republicano. Pero en este caso el escenario es la Avenida de Mayo y allí me detengo.

de Urondo del escritor de sus lecturas de adolescente; y se cierra con otro reconocimiento que seguramente llena de gozo a este señor mayor que muchos creen ya muerto: “Pasa una mujer y se detiene a saludarlo; Zamacois le besa su mano y ella no oculta su respetuoso afecto”.

2. El diálogo entre esos dos escritores nacidos en épocas muy distantes (Zamacois 1873, Urondo, 1930 –tiene la edad de su nieto) se revela lleno de puntos en común: el amor por los viajes, es uno de ellos; por las mujeres, también. Pero sobre todo, por la literatura: ese es el patrimonio que comparten, el espacio sin fronteras donde los dos circulan y se reconocen. Poco hay de común, por cierto, entre la estética naturalista de Zamacois y la filiación de vanguardia(s) de Urondo. Pero está implícita la valoración de una tradición literaria que se continúa como herencia a las jóvenes generaciones de lectores impenitentes.

3. Por último, el espacio de papel que los reúne, y donde volvemos a encontrarlos tantos años después, la revista *Leoplan* (que funda Sopena en 1935 y se cierra en 1965) es el lugar imprevisto pero *coherente* para el diálogo entre estos dos escritores a la vez distantes y cercanos. Una revista destinada a llevar la *cultura* al lector de clase media que, gracias a la sostenida labor de la escuela durante más de medio siglo, pero también, como señala Adolfo Prieto en su *Sociología del público argentino* (1956), a “una situación social y económica (que ha podido convertir) a la población activa del país en depositaria de un pequeño excedente de bienes”¹⁶, desarrolla un consciente y empeñoso esfuerzo por ampliar lo que se denominarán *consumos culturales*, una práctica que encontrará uno de sus momentos culminantes en esa década de los sesentas.

Apéndice

Una entrevista de Francisco Urondo.

ZAMACOIS EXISTE. HA TERMINADO DE ESCRIBIR LAS MEMORIAS DE SUS PRIMEROS 80 AÑOS

Revista *Leoplán*, año XXVIII, n° 659, 17 de Enero de 1962, Buenos Aires, pp. 52-54.

De vuelta

Nunca hubiese imaginado que algún día pudiera llegar a conversar con este novelista. Me parecía inverosímil, aunque no tenía idea del año en que pudo nacer o de la época a la cual

¹⁶ “La situación social y económica de los últimos quince años ha convertido a la población activa del país en depositaria de un pequeño excedente de bienes, bienes asegurados por una nueva legislación social estabilizadora que ha extirpado, entre otras cosas, el temor del futuro” (Prieto, 1956: 80).

pertenecía. Por cierto, no me asombraba el hecho de que viviera un hombre con más o menos años encima, sino otra cosa mucho más peligrosa: si él vivía, también podrían entonces cobrar vida D'Artagnan, los indios ranqueles, el Tío Tom, Marco Polo, Errol Flynn o la bella gitana, reina de los mendigos y de los truhanes que merodeaban Notre Dame y la imaginación de Víctor Hugo. Porque este escritor corresponde a mis lecturas –a veces furtivas, siempre disímiles, eternamente desordenadas– y a mis héroes de la segunda niñez y la primera adolescencia. Era un sueño, un fantasma, un personaje irreal; era la ficción, pero una ficción tan fantástica que se transformaba en algo concreto, en un novelista, en un hombre de carne y hueso, de paso firme, de impecable elegancia, de cabellos blancos y cuidadosamente peinados.

Confidencial

Espero en el Tortoni, y me parece razonable que sea allí el encuentro: es coherente, es verosímil hasta el delirio. No me deslumbran los hechos pintorescos, los paisajes bonitos, los lugares con tradición, pero el Tortoni es un poco testigo de mucha cosa terminada, de gente y maneras de pensar que el tiempo ha borrado, o que al menos trata de eliminar. “¿Usted me busca a mí?” Por supuesto, la gente del oficio se huele, dice, se presiente, como los cristianos durante el imperio romano. Y después del saludo, conversar, empezando por aquel lugar donde todo comienza: “Nací en Cuba, en Pinar del Río, y no me gusta decir el año. Cuando algún imprudente –dice, tal vez con el propósito de que me haga cargo de mi papel– de esos que nunca faltan –agrega como para que no haya dudas– me asegura, para demostrarme la edad que tengo, que me lee desde que era muy chiquito, yo le respondo que a quien ha leído hace tantos años debía ser mi padre. No hace mucho me encuentro con alguien que no veo desde hace tiempo; me recibe espantado: “¡Eduardo Zamacois! Pero, ¿todavía está usted vivo?”, y yo me quedé como un hombre que ha faltado a su deber.”

Pero, lamentablemente, y pese a la reserva que el propio interesado impone a la difusión de su edad, ésta es difícil de ocultar, ya que la Enciclopedia Espasa Calpe ha transgredido su voluntad; en efecto: han cometido la imperdonable infidencia de revelarla. No obstante, a pesar de que es demasiado tarde para mantener el secreto, respetaré esa voluntad, esa reserva. Presumo que el buen sentido del humor de Eduardo Zamacois le obligaría a digerir la broma pesada que supone reiterar ese molesto dato biográfico; sin embargo, yo, aquí, voy a respetar la suprema coquetería de este gallardo muchacho de 84 años.

De aquí para allá

“A los tres años me sacaron de Cuba y me llevaron a Bruselas; y entre Bruselas y París viví hasta los diez años. Mi padre era músico: tocaba el piano y componía; era un hombre

encantador y había andado por todo el mundo. Fuimos amigos y supo, en alguna medida, iniciarme en muchos secretos importantes para un hombre. Mi padre era vasco y mi madre cubana. De Bruselas, o de París –no recuerdo bien–, pasé a España; en Sevilla hice mis estudios de la segunda enseñanza y allí viví hasta los quince años. En la Universidad Central de Madrid hice, después, toda la carrera de Filosofía y Letras y alcancé a cursar cuatro años de medicina; dejé porque no me gustaba: es muy feo.”

Sus implacables biógrafos agregan otros datos. Zamacois olvidó, o no tuvo ganas de decir, que también para esa época escribió su primera novela: *La enferma*, y casi inmediatamente *Consuelo*; que bastante insatisfecho de estómago viajaba a París y que luego volvía a Barcelona sin haber resuelto suficientemente este problema; que en esta ciudad catalana funda el semanario *Vida Elegante*, y que para esa época escribe *Tick Nay*, *Incesto*, *Loca de amor*, *Memorias de una cortesana*, *El seductor* y *Sobre el abismo*. Que también para esa época vuelve a viajar a París, pero que regresa enseguida a España, en el año 1907, y funda allí dos periódicos: *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*. En una palabra: han pasado doce años –1895 / 1907– en los que se ha ido abriendo camino en el engorroso mundo de la literatura. Un gran sector de la crítica le atribuye a él, y no a Felipe Trigo, la introducción del naturalismo de Zola en la novela española de ese entonces.

Tal astilla

“Después empecé a viajar. Viajé por todas partes. Por Europa, por América, por África. Estuve en Egipto unos dos meses; también en Argel y en Marruecos. A veces pienso si no es una enfermedad este deseo de irse que uno tiene. Uno siempre desea estar en la otra vereda. En la vereda de enfrente. Los que viven en Japón quisieran estar aquí, y los que vivimos aquí, quisiéramos estar en el Japón. Mi viaje más largo duró cuatro años; empezó en Nueva York y terminó en Buenos Aires. Daba conferencias sobre Galdós, Benavente, Ramón y Cajal y todo el mundo a quien yo conocía; las conferencias eran ilustradas con películas donde aparecían todos ellos. Es de imaginar la propaganda que esto suponía para los editores de estos autores, que, dicho sea de paso, bien pudieron pagarme el viaje. Pero igual gané mucho dinero y me divertí mucho y me pasó de todo; hasta me casé en Nicaragua.”

También escribió la novela *El otro*; una comedia: *Frío*; *Teatro galante*; un libro de viajes: *Los emigrantes*, y una zarzuela: *Noche de amor*, estando en Buenos Aires. Era por el año 1911; al siguiente regresaría a España. Después vendría la primera guerra mundial.

De todo un poco

“Tengo muchas anécdotas y recuerdos de mis viajes, pero son tantos que no sé si vale la pena referirlos. En México resultó que mi voz era parecida a la de un actor norteamericano que estaba muy de moda; entonces me fui a la Metro Goldwyn Mayer y doblé dos o tres películas; nunca gané tanto dinero con mis libros, aunque casi siempre he vivido de ellos; mal, pero he vivido. Soy enemigo del ahorro y nunca pude calcular para mi futuro. ¡Qué cosa tan absurda eso del ahorro!... También hice periodismo. Fundé *Germinal*, en Madrid; *El Cuento Semanal*, y hay una punta de periódicos en los que he trabajado o fundado. *Germinal*, que era de extrema izquierda, me obligaba a pasarme el día en los Tribunales. También he sido modelo de Rodin en París: posé para *La puerta del infierno*”.

Me gustaría recordar algunas cosas que Zamacois ha omitido y que entiendo son bastante importantes y se incorporan al grupo de “profesiones raras” que ha desempeñado en su vida. Es claro que Zamacois ha hecho de todo un poco en este mundo, y, entre las cosas que hizo, algunas enriquecieron su profesión y otras su propia humanidad. La convicción sobre el naturalismo le obliga a tomar decisiones y a desempeñar actividades inusitadas y no siempre cómodas: quería vivir directamente las experiencias que se proponía manejar en un futuro libro. Así, para escribir *Memorias de un vagón de ferrocarril*, viaja durante un tiempo considerable como maquinista de Madrid a Mendaya. Para escribir *Las raíces*, la experiencia a que debe someterse es tal vez menos penosa, menos dura, menos sacrificada, pero quizá mucho más aburrida para un hombre de ciudad y de mundo: convivir con los campesinos de Castilla, compartir sus costumbres, soportar sus limitaciones y sus odios, vestir su chaqueta de pana, ser uno de ellos. La cárcel fue el ámbito de su novela *Los vivos y los muertos*, y en la cárcel se alojó como un presidiario más durante varias semanas.

En 1914 estalla la primera guerra mundial y, como Ernest Hemingway, se convierte en corresponsal de guerra del diario *Tribuna de Madrid*. Al año siguiente aparecía su libro *La ola de plomo*, crónicas de la guerra, y en el 16: *Las confesiones de un niño decente*, su primera autobiografía. En ese mismo año regresaría a España y emprendería su famoso viaje Nueva York–Buenos Aires, en el que recorrería todas las capitales de América y en el que se decidiría a trasponer esa aterradora tierra de nadie que separa un estado civil de otro.

“¡Oh, himen, himeneo!”

“A Anatole France le pregunté qué idea tenía del matrimonio. “Tengo del matrimonio el mejor concepto –me respondió–, porque me ha dado los dos mejores días de mi vida en un solo año. El día en que me casé con madame France, y, al año, el día en que madame France se escapó con mi mejor amigo”. Tengo un hijo en México (los otros murieron ya), que ha tenido

la irreverencia de hacerme abuelo. Tengo, también, muy buena opinión del matrimonio: me he casado tres veces. Dice el refrán que el hombre es el único animal que tropieza dos veces con la misma piedra, y francamente no sé si conviene decir que uno se ha casado más de una vez; a lo mejor es mostrar una torpeza que más valdría la pena ocultar.”

“Editore traditore”

“Parece que hay un resurgimiento de mi nombre. Yo estaba con la República, y cuando cayó también me hicieron caer a mí, a mi nombre y a mis libros, que fueron tapados. Ahora parece que me vuelven a editar; no sé qué les habrá pasado. Mis primeros libros estuvieron mal impresos, con tapas pornográficas que nada tenían que ver con lo que yo había escrito. Así vendí *Punto negro* en cincuenta duros; me ha ocurrido lo contrario de lo que suele ocurrirle a las mujeres públicas. Ellas comienzan muy bien como “cocottes”, sin que nada les falte, y generalmente terminan muy mal, ofreciéndose bajo un farol, en plena calle. Yo, en cambio, comencé vendiéndome bajo los faroles y he terminado como una buena “cocotte”; en realidad, no puedo quejarme.”

El mando y los desastres

“Estuve en Madrid durante toda la epopeya. Aquello fue un desastre, una cosa espantosa. Además, perdí entonces todo lo que tenía: crucé la frontera con un peine y un cepillo de dientes. Era soldado raso: no me gusta mandar; es mucho trabajo y hay que estar preocupándose por todo... Bueno, se derrumbó Madrid y todos escapamos como pudimos a Francia, pasando por La Perthus; pero el gobierno no nos dejaba sacar dinero, y Francia al que no llevaba dinero, lo encerraba en los campos de concentración; así era difícil salvarse. Llegamos por fin, y los italianos nos barrían con sus aviones. Fuimos miles los que llegamos a La Perthus y nadie sabía qué era lo que le podía llegar a ocurrir; en eso se me acerca un carabnero y me pregunta: “¿Usted es Fulano de Tal?”. “Sí”, le dije, y el hombre agregó: “Conservo de usted un gran recuerdo: nos conocimos en Buenos Aires...” Había sido en el año 1911; ¡fíjese si había llovido!; él quería ser periodista y yo lo hice entrar en el *Diario Español*, que dirigía Justo Gómez Gomarra. En una palabra, me apartó del grupo y pude escapar cruzando por un camino de contrabandistas; ya en Francia, me fui a Perpignan a pie y de allí en tren a París. Siempre recuerdo esto como una cosa tan rara; parece de novela.”

El hombre que se va

“Actualmente estoy trabajando, justamente, en un libro sobre mi vida. Se va a llamar *El hombre que se va*, y hace cuatro años que lo escribo. Escribir una novela es crear, ir hacia adelante; en cambio, escribir esto es fatigoso, es el recuerdo, es escribir sobre algo

que conozco de memoria. Mi libro va a empezar más o menos así: “De cuando en cuando, siento una voz que me pregunta: Fulano de Tal, ¿qué hiciste de tu vida?; y yo respondo: un pasatiempo y una canción”. Recuerdo nada más que las horas buenas; soy como los relojes de sol, que omiten las noches y las horas malas.”

No creo que debamos alarmarnos demasiado con el significativo título de su último libro: tenemos Zamacois para rato, y más vale así; sería triste que nos abandonara tan pronto este muchacho con salidas de andaluz, con elegancias de madrileño, con el gusto de un parisiense y la ductilidad y la grandeza y la velocidad de los trotamundos. Este hombre tan siglo pasado y tan moderno. Este escritor hechizado por el naturalismo, pero también por la zarzuela y la experiencia de los viajes y del tiempo vivido. Y pienso que no debemos alarmarnos por el título del libro que tiene entre manos, porque si bien es cierto que cuando uno escribe sus memorias se prepara, en cierta medida, para el gran viaje, a Zamacois ya no se le puede creer, porque no sería ésta la primera vez que escribe sobre su vida, que amaga; no sería la primera despedida que nos hace.

El aire libre

“Hace muchos años que estoy radicado en Buenos Aires y he vivido en pensiones, cosa que prueba mi salud. Cansado de ellas me fui a vivir por Villa Celina, cerca de Ezeiza, pero me he mudado porque el viaje es largo y vivir en el campo es aburridísimo: esos árboles solos, sin poder moverse, desesperados en medio de ese silencio. Soy un hombre de asfalto y me he vuelto para la ciudad. No soporto el campo; es como no viajar, y yo no quiero dejar de hacer ni una cosa ni otra.”

Pasa una mujer y se detiene a saludarlo; Zamacois le besa su mano y ella no oculta su respetuoso afecto. Zamacois vuelve a la mesa, mira su reloj, no deja pagar. “Soy su amigo”, dice, y se despide con cierta premura; con ese aire de libertad de la gente ocupada; hay otras citas, se ha hecho tarde, tiene mucho que hacer, o ganas de proteger algunos recuerdos de esta indiscreción mía, o sencillamente de no seguir hablando.

Bibliografía

- Aguirre, Osvaldo (2009). “Prólogo a Francisco Urondo”. En *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.
- Falchini, Adriana (2009). “Dejo constancia. Francisco “Paco” Urondo, ese cronista”. En A. Gerbaudo y A. Falchini (comps.), *Cantar junto al silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

- Jiménez León, Marcelino (1998). "La primera aventura cinematográfica de Eduardo Zamacois". En Actas XIII Congreso AIH, tomo IV. (Disponible en Internet, Centro Virtual Cervantes).
- Lafleur, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso (1962). *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Pierini, Margarita *et al.* (2004), *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección Literatura Breve.
- Prieto, Adolfo (1956). *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Sainz de Robles, Federico (1975). *La promoción de "El cuento semanal" 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (1996). *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Madrid: Libris (Asociación de Libreros de Viejo).
- Urondo, Beatriz y German Amato (2007). *Hermano, Paco Urondo*. Buenos Aires: Ed. Nuestra América.
- Urondo, Francisco (1962). "Zamacois existe. Ha terminado de escribir las memorias de sus primeros 80 años", Revista *Leoplan*, año XXVIII, n° 659, 17 de enero, pp. 52-54.
- Zamacois, Eduardo (1969) [1964]. *Un hombre que se va. (Memorias)*. Buenos Aires: Santiago Rueda editor.

Datos de la autora

Margarita Pierini (Buenos Aires, 1947). Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de México. Desde 1971 hasta la fecha se ha desempeñado como docente e investigadora en diversas universidades de Argentina y México. Actualmente es profesora titular en la Universidad Nacional de Quilmes. Ha dirigido equipos de investigación sobre *La Novela Semanal (1917-1926)*; sobre las editoriales argentinas destinadas al público masivo (1900-1940); sobre escritoras argentinas del siglo XX vinculadas con el mundo de la política. Entre sus áreas de interés: la narrativa argentina e hispanoamericana; la novela popular, sus creadores y su público; el mundo de la edición, en particular las colecciones argentinas del siglo XX. Entre sus publicaciones se encuentran *12 cuentos para leer en el tranvía. Una antología de La Novela Semanal* (estudio preliminar y selección), EdiUNQ, Bernal, 2009; *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso* (Editores: Sandra Fernández, Patricio Geli, Margarita Pierini), Rosario, Editorial Pro-Historia, 2007; *Viajar para (des)conocer. Isidore Löwenstern en el México de 1838*, México, UAM-I, 1990.

Comunicaciones

Editar (en) el exilio. Dos colecciones en diálogo: “Patria y Ausencia” de Max Aub y “El Puente” de Guillermo de Torre

Federico Gerhardt

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Universidad Nacional de La Plata – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

Resumen

En una carta fechada en Buenos Aires en 1962, Guillermo de Torre invita a Max Aub, exiliado en México, a formar parte de un proyecto editorial, una serie titulada “El Puente” que haría de enlace entre autores españoles del exilio y del interior disidentes, en torno a temas hispánicos e hispanoamericanos, que sería editada por Sudamericana. Aunque el emprendimiento no carece de novedad, existe, diez años antes, un antecedente particularmente relevante ya que involucra a los mismos corresponsales, en una iniciativa coincidente en el empeño fundamental. Por medio de una carta fechada en México en 1952, era Aub quien escribía a De Torre participándolo de un proyecto de colección que bajo el nombre de “Patria y Ausencia” agruparía a escritores españoles exiliados, cuya edición correría por cuenta del Fondo de Cultura Económica. La ponencia analiza la relación entre las dos colecciones, a partir de la lectura del diálogo epistolar entre Max Aub y Guillermo de Torre.

Palabras clave: Max Aub - Guillermo de Torre - exilio - edición - colecciones

Los epitextos (Genette, 2001) privados, y especialmente la correspondencia, de agentes del campo literario y editorial suelen considerarse un material privilegiado en el abordaje de la historia de la edición de textos literarios. En el caso de la literatura producida en el exilio español de la Guerra Civil, este material cobra una relevancia y una pertinencia particulares, ya que, por un lado, la correspondencia constituyó un importante medio de comunicación entre los exiliados españoles diseminados por diferentes países y continentes, un soporte fundamental en el tendido de diversas redes –incluidas las literarias y editoriales– entre los corresponsales tanto del exilio como del interior. Y, por otro lado, teniendo en cuenta que la marginación del escritor exiliado, su exclusión, no es meramente territorial sino que también atañe a sus vínculos con la crítica, las publicaciones especializadas, la academia, las historias de la literatura y el público, una serie de conexiones en que la edición de textos desempeña un papel fundamental. En este sentido, el presente trabajo aborda la relación entre dos iniciativas tendientes a paliar esta problemática, dos colecciones editoriales, “Patria y Ausencia” y “El Puente”, a partir de la lectura del diálogo epistolar entre dos escritores y críticos, más lo primero éste, más lo segundo aquél: Max Aub, exiliado en México, y Guillermo de Torre, “autoemigrado” en Argentina.

El epistolario de Aub y De Torre conservado en el archivo de la Fundación Max Aub está compuesto por un total de sesenta y un cartas, intercambiadas entre 1944 y 1968. Si bien las primeras están dedicadas a mantener a la distancia una relación amistosa, ya entrando a la década del '50 la temática de las intervenciones empieza a decantarse hacia

cuestiones relacionadas con la edición y distribución de libros, aspectos con los que ambos estaban familiarizados en sus países de acogida. Un claro ejemplo puede encontrarse en la respuesta de Guillermo de Torre a una consulta de Max Aub acerca de la posibilidad de incluir parte de su producción literaria en el catálogo de la editorial Losada:

Es la primera vez que usted me hace una propuesta y comprenderá que si yo, por mi parte, teniendo la seria estimación que tengo por su obra, no me he anticipado a hacerle ninguna invitación es porque nunca he visto la posibilidad real para ello. Tal como están las cosas, desde hace bastante tiempo, son muy pocos los libros que se contratan a no ser que vengan ya precedidos de un éxito extranjero –caso de la colección teatral [probablemente, la colección Gran Teatro del Mundo]– que asegura su rápida venta. En México, al parecer, no han cambiado las cosas en este aspecto, pero aquí sí. Cuesta ahora imprimir cuatro o cinco veces más de lo que costaba hace años. El papel ha encarecido fabulosamente y, para colmo, escasea cuando no falta; de modo que si yo propusiera algo de usted al señor Losada me contestaría muy evasivamente... Además, respecto a las obras de teatro, usted sabe que la edición sólo encuentra público cuando han sido estrenadas previamente con mucho éxito en varios países y se favorecen de la curiosidad previa por lo mucho que se ha hablado de ellas. (14/39/8, 4-VII-1951)¹

El hecho de que Max Aub hubiera pretendido se editara su colección o parte de ella en la editorial Losada, podría explicarse a partir del estrecho vínculo de la mencionada casa editora con el exilio republicano español. Tal como los sellos Emecé y Sudamericana, en Losada no sólo el catálogo incluía a autores españoles exiliados, coetáneos de Aub, como Cernuda, Alberti o Casona, no explotados por la colección Austral de Espasa Calpe (Larraz, 2009); sino que además otros tantos participaron en la empresa editorial (Zuleta, 1999: 55-72). Uno de ellos es el autodenominado “autoexiliado”, valga la reiteración, a quien Aub se dirigió particularmente.

Tras haberse desempeñado como uno de los principales asesores de Espasa Calpe Argentina, ocupándose principalmente de la colección Austral, Guillermo de Torre integró el grupo fundador de Losada en agosto de 1938, donde además cumplió una tarea fundamental, compartida en parte con Pedro Henríquez Ureña, como asesor y encargado de

¹ El código abreviado con que nos referimos al epistolario de Max Aub se corresponde con su “caja/carpeta/epístola”. Así, “14/39/8”: caja 14/carpeta39/epístola 8. Cuando la fecha resulta relevante y no se refiere en otra parte del texto, se incluye dentro del paréntesis. En todos los casos remiten al inventario de fondos del Archivo Max Aub, de la Fundación Max Aub (Segorbe).

la selección de obras para su publicación. A su cargo estuvo la edición de las obras completas de Federico García Lorca y la dirección de colecciones como Panoramas, y más tarde, Los Grandes Novelistas de Nuestra América, La Pajarita de Papel, y –junto con Amado Alonso– Poetas de España y América. Pero además dirigió la colección de mayores fama y éxito de la editorial Losada, la Biblioteca Contemporánea, luego rebautizada como Biblioteca Clásica y Contemporánea.²

Aunque muy breve, este solo repaso alcanza a dar una idea del importante lugar ocupado por Guillermo de Torre en el mundo de la edición hispanoamericana, circunstancia que en parte –y más allá de una amistosa relación personal– explica el que Max Aub le hubiera escrito para intentar publicar su producción, en momentos en que la fortuna editorial le era esquivada. Precisamente, en la misma fecha que lleva aquella respuesta de De Torre, 4 de julio de 1951, Max Aub anota en sus diarios: “Me roe como nunca la falta de público: al fin y al cabo, mi fracaso” (Aub, 1998: 192). Dejando en evidencia la dualidad de la práctica editorial, el doble juego en que se constituye (Bourdieu, 1999: 242), Guillermo de Torre arguye razones comerciales y no literarias a la hora de desestimar la edición de obra aubiana como “posibilidad real” y suponer respuestas evasivas de Gonzalo Losada.

Al año siguiente, sin embargo, los roles parecen invertirse ya que el 27 de noviembre de 1952, Max Aub le escribe a aquél para invitarlo a participar de un proyecto cuyo germen, a su vez, era una década anterior, es decir, en fecha próxima al comienzo de su largo exilio mexicano:

... por fin he encontrado editor para una colección de libros de escritores españoles en el exilio. Dirigiré la colección con absoluta libertad y mi deseo sería publicar un volumen mensual. Todavía no doy con un título para la colección que me satisfaga, pero ya saldrá. Publicaré de todo: verso, prosa, teatro. Las condiciones económicas no son muy brillantes: el autor cobrará derechos a medida de la venta de ejemplares. Pero era algo que yo tenía voluntad de hacer desde hace diez años y no voy a dejar escapar la oportunidad. Y más ahora en que todo parece estar más oscuramente en nuestra contra. [...] Inútil decirle que

² Un recorrido por la trayectoria editorial –y biográfica– de Guillermo de Torre hasta 1962 puede encontrarse en el libro de Emilia de Zuleta (1962). Asimismo, algunos de los datos al respecto, brevemente referidos a continuación, pueden encontrarse en los trabajos de Larraz (2009), Gudiño Kieffer (2004), Lago Carballo y Gómez Villegas (2007), de Zuleta (1989), De Diego (2006), De Sagastizábal (1995) y Aguado (2006), entre otros.

deseo que uno de los primeros volúmenes sea suyo y, de ser posible, sobre temas españoles. (14/39/10, 27-XI-1952)

Durante la gestación del proyecto, Guillermo de Torre es sólo uno de los escritores con los que se cartea Max Aub³. Al igual que en la ya citada carta de aquél a éste, los intereses comerciales aparecen en tensión con el valor cultural y político de la empresa, pero en este caso la necesidad y la oportunidad del proyecto parecen tener preponderancia por sobre la precariedad de las condiciones económicas. El pasaje dedicado a esta cuestión se reitera en las invitaciones que envía Max Aub a otros escritores exiliados, en cuyo concurso se deja ver lo ambicioso del proyecto editorial. La intención primera, de acuerdo con el texto de presentación de la colección, fue ofrecerlo al Fondo de Cultura Económica “para su administración, distribución y venta, en las condiciones que tenga a bien determinar”⁴. Cabe recordar que ésta era por entonces la editorial con que Max Aub mantenía un vínculo más estrecho, no sólo en virtud de las relaciones entre ella y la comunidad de exiliados españoles en México, sino particularmente en su caso, por el hecho de haber publicado la mayor parte de su producción literaria bajo el sello Tezontle, que el Fondo de Cultura Económica reservaba para las ediciones solventadas total o parcialmente por el propio autor⁵. De ahí que Max Aub escribiera en sus diarios el 3 de noviembre de 1954: “Viste mucho eso del Fondo de Cultura, lo que no sabe la gente es que los libros los pago yo y que el Fondo de Cultura Económica únicamente los distribuye. Y eso gracias a mi amistad con los de la casa” (1998: 252).

La primera versión del texto de presentación, fechable en 1953, da además detalles sobre el nombre y las características de la colección, seguidos de una extensa lista tentativa de autores que comprende a Juan Ramón Jiménez, Francisco Ayala, María Zambrano, Guillermo de Torre, Segundo Serrano Poncela, Luis Araquistáin, Corpus Barga, Alejandro Casona, María Teresa León, Rafael Alberti, José María Quiroga Pla, Esteban Salazar Chapela y Arturo Serrano Plaja, entre muchos otros:

La cuantía y calidad de los escritores españoles en el exilio no ha tenido nunca una posibilidad de expresión propia. Los que, en su desgracia tuvieron la suerte de hallar buen puerto en México pudieron dar salida honrosa a parte de su obra,

³ El intercambio epistolar de Aub con otros escritores e intelectuales españoles exiliados durante la gestación de la colección nonata es abordado por Aznar Soler (2002).

⁴ El texto de presentación de la colección “Patria y Ausencia” se encuentra en el Archivo de la Diputación de Valencia, caja 13, documento 27.

⁵ La trayectoria editorial aubiana, y este aspecto en particular, han sido abordados en *Las estrategias editoriales de Max Aub. Ediciones y editores de la obra aubiana (1925-1972)*, trabajo resultante de una investigación favorecida por la Fundación Max Aub.

no así los asilados en otros países, y menos los refugiados en naciones de idioma distinto al patrio. No existe, pues, un cuerpo de ediciones que deje clara constancia de este hecho fundamental para la cultura del mundo que únicamente México supo aquilatar en su misma sangre. [...] A los catorce años de destierro y cuando el panorama internacional parece menos propicio que nunca para albergar una solución honesta a su problema, pese a los esfuerzos casi solitarios, para su gloria, de México: surge la posibilidad de iniciar la publicación de una biblioteca de *Escritores españoles contemporáneos*, bajo el rubro de *Patria y Ausencia*. [...] El número de autores que tienen originales inéditos rebasa el centenar... (13/27)

Tras el inventario de dichos autores, Aub extiende los límites de la colección; no solamente tendrían cabida en ella los españoles en el exilio, sino que además sería incluidas “[o]bras de los jóvenes escritores que se han formado en el siglo [sic, ¿por ‘exilio’?]” y también las de “escritores españoles residentes en España y que no pueden publicar allá” (13/27).

En su versión posterior, el texto de presentación, además de agregar a la Argentina junto a México como “buen puerto” para los (escritores) exiliados, da algunos detalles sobre las condiciones materiales de la colección: número de ejemplares por tirada, tipos de encuadernación y papel, precio del volumen. Asimismo, elimina la referencia al Fondo de Cultura Económica, pero proporciona los nombres de los responsables de “Patria y Ausencia”, en los que se evidencia la conexión con la misma casa editora: “La colección será dirigida por Max Aub y la edición cuidada por Joaquín Díez-Canedo, Francisco Giner de los Ríos y Julián Calvo” (13/27). Y –aunque cerrado con un “etcétera” de dimensiones indeterminadas– reduce considerablemente la lista de obras y escritores que tendrían su lugar en la serie. Frente a los catorce títulos, y setenta y ocho nombres en total ofrecidos por el primer borrador, en esta versión sólo se mencionan las primeras cuatro entregas: *Guerra en España* de Juan Ramón Jiménez, *Río natural* de Emilio Prados, *Hechizo de la triste marquesa* de Corpus Barga y *El Escritor* de Francisco Ayala; a las que se suman nueve firmas: León Felipe, Enrique Díez-Canedo, José María Quiroga Plá, José Moreno Villa, José Gaos, Rafael Aberti, Paulino Masip, Arturo Serrano Plaja y Guillermo de Torre. Pero además, este nuevo texto acota el alcance de “Patria y Ausencia” de otro modo, acaso más significativo y determinante, ya que, junto con las obras de escritores jóvenes formados en el exilio, elimina la presencia en el hipotético catálogo de las obras de los españoles del interior que no pueden publicar en España. Con el tiempo, los cuatro volúmenes anunciados con que daría inicio la colección se publicaron, pero en otras colecciones y editoriales.

Por causas que restan determinar, la colección Patria y Ausencia jamás vio la luz, y, volviendo al diálogo entre Guillermo de Torre y Max Aub, éste parece no haber recibido una contestación inmediata de aquél a la propuesta. La respuesta, diferida, llegará sin embargo, el 20 de febrero de 1962, cuando De Torre le proponga a Aub participar en un proyecto sobre cuyas características le informa:

Quizá ya haya llegado a usted alguna noticia de la nueva, pequeña empresa en que me encuentro actualmente embarcado. Eventualmente –sin que haya abandonado, contra lo que ha circulado por ahí, mi antigua vinculación con la Editorial Loasa [*sic*, por “Losada”], pero disponiendo, en este caso, de mayor libertad de movimientos– estoy planeando una nueva serie para la Editorial Sudamericana. Se titula “El Puente” (nombre de una revista que no llegó a cuajar, proyectada en Madrid con algunos amigos, que luego traspasé a Estados Unidos sin que llegara tampoco a concretarse). Tenderá, efectivamente, por la agrupación de ciertos autores y temas, a buscar, o consolidar más bien, un enlace entre los autores españoles del exilio y los de dentro de España solidarios en la misma actitud disidente. Nada de política inmediata pero sí en su última y superior intención. Se nutrirá preferentemente de ensayos sobre temas hispánicos e hispanoamericanos, pero sin excluir algunas aportaciones novelescas. ¿Quiere usted colaborar? ¿Qué libro podría proponernos? Ya sé que para un autor tan vario como usted la pregunta es vana, pues de todo tendrá en sus cajones. Si se tratara de novela, piense que lo más adecuado sería algo de tema mexicano. Si de ensayos, no olvide que el editor quiere osadamente imprimir esos libros en Madrid, pues el propósito justamente es que sean leídos en España ciertos autores, aun siendo distribuidos también desde Buenos Aires por EDHASA, filial de la Sudamericana. Sobre detalles materiales, el Sr. López Llausás le escribiría en su día. Espero, pues, su respuesta. (14/39/37, 20-II-1962)

El proyecto, aunque diferente en las condiciones materiales de edición, resulta en lo demás prácticamente idéntico al que Aub le había presentado una década antes. El prospecto editorial anuncia

... la creación de una nueva biblioteca bajo un título simbólico y a la par muy concreto: ‘El Puente’. Puente de aproximación entre dos riberas ayer

incomunicadas y hostiles; puente de acceso a una España recobrada y a la vez distinta; puente, en fin, por donde desfilen con su verdadero rostro temas, cuestiones que en otros lugares se escamotean y disfrazan. [...] Nuestra serie de libros El Puente se nutrirá en primer término, de libros originales firmados por personalidades ya de antiguo prestigiosas, tanto como por las [sic] más significativos valores nuevos, revelados dentro y fuera de España durante los últimos años. Dará preferencia al ensayo, la historia y la filosofía, sin excluir las obras de imaginación. Acogerá con particular simpatía obras de las demás literaturas hispánicas, tanto las pertenecientes a autores regionales peninsulares como a los hispanoamericanos, bien por su valor intrínseco como por su tema. (cit. en: Mainer, 1998: 412-413)

En cuanto a los responsables de la colección, dato faltante en este prospecto, Guillermo de Torre le da a Max Aub por carta una explicación poco clara, en la que parece querer desligarse de la colección tanto en el plano económico como, sorprendentemente, en el literario:

En primer término, yo no soy el editor de la colección "El Puente" (ni siquiera he querido aparecer como editor [sobrescrito a mano: director] para rehuir compromisos ni estorbar mi antigua vinculación con Losada). Edhasa es una sociedad anónima en Barcelona con algunos accionistas allí y otro aquí, como López Llausás, gerente a la vez de Sudamericana; este es quien me confirió el encargo de la serie. (14/39/44, 20-X-1963)

A diferencia de su precursora "Patria y Ausencia", la colección El Puente sí vio la luz pública. Sus volúmenes comenzaron a ser publicados en 1963, cuando apareció el primero de sus títulos, debido a Guillermo de Torre: *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*. Su andadura se extendió hasta abril de 1968, cuando apareció su última entrega y la edición de los volúmenes corrió por cuenta de Edhasa de Barcelona, sello montado en 1946 por Antonio López Llausás, gerente y luego principal accionista de la editorial Sudamericana de Buenos Aires. Dedicada en sus primeros años de existencia a la distribución de fondos editoriales ajenos, hacia finales de la década de los cincuenta Edhasa

se volcó a la edición de títulos propios⁶. Una de las colecciones más representativas de la editora fue, precisamente, El Puente. Junto a españoles del interior e hispanoamericanos, el catálogo de El Puente dio lugar a importantes escritores españoles exiliados, como José Ferrater Mora, Corpus Barga, Francisco Ayala, Salvador de Madariaga, María Zambrano, Mercé Rodoreda y Esteban Salazar Chapela, y el propio Guillermo de Torre⁷. Pero además, en el marco de esta colección, eco lejano de “Patria y Ausencia”, vio la luz en 1964 *El zopilote y otros cuentos mexicanos*, volumen de relatos de Max Aub que tras superar varios obstáculos se convirtió en su primer libro editado en España después de haber partido al exilio, el reencuentro –veinticinco años más tarde–, del escritor exiliado con su público.⁸

Bibliografía

Aguado, Amelia (2006). “1956-1975. La consolidación del mercado interno”. José Luis de Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Libros sobre Libros, 125-162.

Aub, Max (1998). *Diarios (1939-1972)*, Barcelona, Alba.

Aznar Soler, Manuel (2002a). “Exilio republicano de 1939 y patrimonio literario: de la colección ‘Patria y Ausencia’ (1952) a la ‘Biblioteca del Exilio’ (2000)”. José Ignacio Cruz y María José Millán (eds.), *La Numancia errante, exilio republicano de 1939 y patrimonio cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Colección Literaria, 233-262.

Bourdieu, Pierre (1999). *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba.

De Diego, José Luis (2006). “1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial”. José Luis de Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Libros sobre Libros, 91-123.

De Sagastizábal, Leandro (1995). *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba.

Genette, Gérard (2001). *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Gerhardt, Federico (2009). “Acerca de la edición de *El zopilote y otros cuentos mexicanos* de Max Aub”. *El Correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub*, Segorbe 4: 30-47.

----- (2011). “Todos los puentes El Puente. Una colección en tres épocas”. *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 16: 241-283.

⁶ Sobre esta etapa de la trayectoria de López Llausás, v.: De Sagastizábal (1995: 99-110), López Llovet (2004), Aguado (2006: 125-128), Lago Carballo (2007).

⁷ Sobre la colección El Puente, v. tb. Gerhardt (2011).

⁸ La historia de la edición del volumen es abordada en Gerhardt (2009).

- Gudiño Kieffer, Eduardo (2004). *Losada. Gonzalo Losada, el editor que difundió el libro argentino en el mundo*, Buenos Aires, Dunken, Colección El aporte de los editores españoles en el Río de la Plata.
- Lago Carballo, Antonio (2007). "Antonio López Llausás y la Editorial Sudamericana". Antonio Lago Carballo y Nicanor Gómez Villegas (eds), *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Ediciones Siruela, 195-197.
- Lago Carballo, Antonio y Nicanor Gómez Villegas (eds.) (2007). *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Ediciones Siruela.
- Larraz, Fernando (2009). "Política y cultura. Biblioteca Contemporánea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural". *Orbis Tertius* 15.
- <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-15/01.%20Larraz.pdf>
- López Llovet, Gloria (2004). *Sudamericana. Antonio López Llausás, un editor con los pies en la tierra*, Buenos Aires, Dunken, Colección El aporte de los editores españoles en el Río de la Plata.
- Mainer, José Carlos (1998) "El lento regreso. Textos y contextos de la colección 'El Puente' (1963-1968)". Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, Barcelona, Gexel, 395-415.
- Zuleta, Emilia de (1962). *Guillermo de Torre*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Biblioteca del Sesquicentenario, Colección Aportes.
- (1989). "El autoexilio de Guillermo de Torre". *Cuadernos Hispanoamericanos* 473-474: 121-133.
- (1999). *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Ediciones Atril.

Datos del autor

Federico Gerhardt es profesor en letras por la UNLP. Actualmente se encuentra finalizando su tesis de doctorado sobre las representaciones del exilio en la obra de Max Aub. Es docente de Literatura española II de dicha casa de estudios y becario de postgrado del CONICET. Integra y ha integrado proyectos de investigación grupales sobre los vínculos de la literatura con la prensa periódica y sobre las representaciones del pasado reciente y de la alteridad, en la literatura española contemporánea. Ha sido profesional de apoyo del Proyecto Internacional "El exilio republicano español en la Argentina", y becario de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires y de la Fundación Max Aub de Segorbe (España). Ha participado en congresos nacionales e internacionales, y publicado trabajos en libros y en revistas especializadas argentinas y del extranjero.

Comunicaciones

Mercado, pedagogía e intervención en la narrativa de la memoria en España

Juan Antonio Ennis

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de La Plata
Universidad Nacional de la Patagonia Austral/Unidad Académica Río Gallegos

Resumen

Aunque sujeta a debates y cuestionamientos de diverso tipo, blanco de expresiones de hastío o reproche ante los abusos realizados sobre una materia sensible, la literatura que se ocupa en España de la memoria traumática del pasado reciente no deja de ser, sin dudas, objeto de un incesante interés expresado sobre todo en el volumen de ventas de ciertas novelas y ensayos relacionados con el tema. Este interés trasciende las fronteras de España, acompañando un proceso paralelo de transnacionalización tanto del mercado literario como de los discursos sobre la memoria. Aquí se propone el examen, en un corpus acotado de textos de la narrativa española de los últimos años (textos de Javier Cercas, Benjamín Prado, Almudena Grandes, Isaac Rosa, Antonio Muñoz Molina, Ignacio Martínez de Pisón, entre otros), de la recurrente autojustificación (en el linde paratextual o bien dentro del mismo cuerpo del texto, que asume con frecuencia una tonalidad metaficcional) de los usos y abusos de la historia y la memoria en la literatura, y con ello del modo en el cual se problematiza, desde estos textos, el lugar de la literatura en el presente, su relación con la historia, la política y el mercado.

Palabras clave: Narrativa española contemporánea – historia – memoria – mercado – intervención

El de los estudios literarios es un objeto que, sobre todo en el último siglo, se ha visto ante una permanente necesidad de redefinición y delimitación, habitando un campo de posibilidades que va desde los criterios más estrictamente excluyentes, que sólo dejaban entrar en el *designatum* de la literatura a aquellos textos de la más radical modernidad artística, a la ampliación del panorama que depararan tendencias como la de los *cultural studies*, hasta los necesariamente más generosos límites ofrecidos por el mercado editorial en los rótulos llevados a los anaqueles de las librerías o a las listas de los más vendidos. Por eso mismo, a la hora de describir tendencias, percibir desarrollos más o menos representativos, ensayar un enunciado relativamente certero acerca de un campo como el de, en este caso, la zona de la literatura identificable como “narrativa española contemporánea”, resulta inevitable volver a preguntarse por la extensión de ese nombre, por el lugar que el conjunto de textos a interrogar ocupa en su contexto de lectura.

Nos encontramos, así, en este caso en particular, ante una tendencia clara en un conjunto de textos narrativos cuyo éxito literario viene medido tanto por el aval que la crítica más reputada o los premios de prestigio puedan otorgarle como, sobre todo, por lo extendido de su difusión. A tal punto, que se escuchan en ellos voces narrativas seguras de

estar dirigiéndose a un público relativamente amplio y atento, que asumen un lugar y una función precisos, desde su profesión de escritores de ficciones literarias –que además firman periódicamente columnas de opinión, crónicas o reportajes en la prensa diaria–, para interpelar, enseñar a una sociedad aquello que falta o ha sido tergiversado, o corre el riesgo de perderse o devenir definitivamente ficción en su memoria histórica.

El asunto, la preocupación común a esta serie de, en su mayoría, novelas de los últimos diez años, tiene que ver con los diversos modos de revisitar, de volver a narrar e interrogar desde el presente de una generación ya distante, el pasado traumático de guerra civil y dictadura en la España del siglo XX. Esta obsesión por el pasado aparece como un denominador común de la época, tal como se reconoce en la introducción al último volumen editado de la *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer, donde se la señala como nítido protagonista de la narrativa del siglo XXI.¹ Menos condescendiente con este afán conmemorativo, el mismo José-Carlos Mainer aseveraba pocos años antes que lo que se estaba gestando en el ámbito de la novela española de vocación histórica era una verdadera “infección sentimental”.²

Si la producción literaria de ficciones de la memoria de la guerra civil y el franquismo se ofrece abundante, la misma impresión puede obtenerse de la producción crítica en torno a esa literatura, uno de cuyos rasgos es la pregunta recurrente por el motivo y la función de esa constante vuelta sobre el pasado, y en esa vuelta, cuál es el motivo y la función de la crítica. Así, si bien en algunos estados de la cuestión recientes encontramos una apelación más o menos entusiasta al compromiso asumido por esta literatura, cuya exhumación de las imágenes, las historias y los documentos del pasado –en un registro construido sobre un permanente ir y venir entre la historia y la literatura, entre la ficción y el documento, verdadero montaje memorístico– se lee en consonancia con la exhumación de las llamadas “fosas del olvido” y los avances de la Ley de Memoria histórica,³ no deja de pesar al mismo

¹ “Mientras fue difícil identificar el meridiano de la democracia, hacia finales de los años ochenta, una poética común a los narradores, quizá el siglo XXI sí ha alzado como protagonista visible en el mundo literario la recreación del pasado fundador de nuestro siglo XX: la guerra civil y sus consecuencias, a veces con incursiones en el exilio. Pero en todo caso con la conciencia cultural de que esa etapa es, para quienes no la vivimos y somos nietos de la guerra, el espacio mítico del presente: el pozo profundo y estéril del que sin embargo nació una democracia sin la menor inquietud por sus esencias hispánicas ni por su especificidad, anuladas por el propio sistema cultural democrático y arrumbadas definitivamente por los nuevos sistemas de comunicación tecnológica” (Ródenas y Gracia, 2011:8).

² “[...] en la literatura de la guerra civil, manantial que no cesa, puede registrarse ya el comienzo de una infección sentimental, una distancia piadosa que es consecuencia de la distancia temporal, de la edad de los escritores y, sin duda, de esa imagen fundamentalmente bibliográfica que el tema tiene para muchos de ellos” (Mainer, 2005:103; cfr. Gerhardt, 2010).

³ El libro publicado recientemente por Corredera González en la editorial Vervuert se puede situar en esta línea: “En España, son hoy las generaciones que no participaron en la guerra y especialmente las más jóvenes, como los autores de las novelas o todos aquellos jóvenes que colaboran en las excavaciones de fosas comunes, las que han entablado ya una relación de responsabilidad respecto al pasado y a las víctimas de la guerra. La responsabilidad de desenterrar las calaveras, que junto con los restos de sus objetos, denuncian la verdad silenciada de la historia. Pero la responsabilidad

tiempo la perspectiva más escéptica sobre la guerra civil como conveniente artículo de consumo en la hipertrofiada industria cultural de nuestro nuevo siglo⁴. Sabida es la vanidad, o al menos la infructuosidad crítica de los extremos de la celebración o la condena de este tipo de tendencias. Sin embargo, no deja de ser necesario tener en cuenta al menos en cuanto polos de atracción o rechazo, extremos de un continuo, estas dos posibilidades estereotipadas de la memoria en el siglo XXI. A primera vista resulta evidente, sin dudas, que se trata del torrente avasallador de una moda. Un joven novelista conocedor de este terreno como Isaac Rosa plantea lo problemático de esta situación más de una vez tanto en sus novelas como en diversas entrevistas o discursos publicados, con punzante sarcasmo: la guerra civil se ha vuelto una suerte de *passepertout*, fondo para cualquier ficción de carácter más o menos universal, escenario privilegiado del pasado para los lectores del presente. Así, cuando una de las voces narrativas (o, mejor dicho, lectoras) de *El vano ayer* refiere la animosidad extendida hacia el *boom* memorístico de los últimos años, lo hace parodiando el persistente reparo en no avivar viejos enconos, puesto que

sólo los rencorosos insisten en recuperar hechos que a nadie interesan, y si interesan es sólo mediante otros, digamos, tratamientos literarios, convirtiendo el período en territorio de la novela de época, la novela histórica, referirse a la guerra civil o a la larga posguerra con el mismo apasionamiento con que se escribe del Egipto faraónico. (Rosa, 2004: 250)

Esta perspectiva crítica sobre la instrumentalización y en apariencia consecuente

pasa también por hacer parte del presente un pasado desconocido, y como en la novela, dar la palabra a voces silenciadas por la historia, apoderándose mediante la ficción narrativa de la verdad de su memoria. Por eso, la conexión de compromiso que entablan las generaciones actuales con el pasado es una relación de diálogo, porque traen al presente partes de la historia que han quedado interrumpidas, que están ausentes en nuestro presente” (Corredera González, 2010:20).

⁴ Esta postura se encuentra largamente desarrollada en el libro de Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente*, sobre todo en su capítulo inicial. Según el autor, “[n]o constituiría un exceso de cinismo concluir que uno de los motivos por los que aquel evento de la historia de España, no precisamente el más halagüeño, ha logrado cierta popularidad es porque resulta rentable para una industria cultural como la española.” (Gómez López-Quiñones, 2006: 14). Así, su respuesta a esta tensión, que Ana Luengo había dado en denominar desde el título de su libro *La encrucijada de la memoria*, encrucijada de los caminos del compromiso y el efectismo generoso en ventas (caminos, que, como vemos, pueden tener múltiples puntos de intersección) (v. Luengo, 2004:11), se vuelca, al menos al sentar las bases de su estudio de la literatura y el cine alrededor de la guerra civil en los últimos años, hacia el costado más escéptico de la cuestión. Así corrobora poco después: “Cualquier tipo de optimismo debiera tener en cuenta dos factores. Primero, el recuerdo progresista y reivindicativo de la Guerra Civil se produce en una sociedad que metaboliza dicha contienda en tanto que artículo de consumo (“commodity”). [...] En segundo lugar, este libro se plantea si la Guerra Civil ha logrado un espacio protagónico en la cultura española y en su virtual escenario histórico porque dicho evento ya no supone una amenaza (su potencial revulsivo e inquietante ha sido desactivado), o bien porque algunas modalidades de representación que actualmente se proponen liman dicho potencial” (Gómez López-Quiñones, 2006:15).

neutralización de la memoria traumática del pasado reciente⁵ se refuerza a lo largo de los demás textos de Rosa y encuentra en la relectura de su primera novela, *La mala memoria* (1999) por parte de un entrometido, irreverente e insidioso lector crítico en *Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) un particular énfasis, que concluye con esta elocuente coda:

Y a todo esto, ¿qué queda de esa mala memoria contra la que se alzaban las armas de la literatura? ¿Y qué queda de las víctimas? ¿Y de la guerra? ¿Qué queda de las intenciones vindicativas del autor? Nos tememos que, una vez más, la guerra, la memoria, las víctimas, se convierten en un pretexto narrativo, y lo que se pretendía una novela revulsiva se conforma con una historia entretenida, un ejercicio de estilo, una convencional trama de autoconocimiento y, por supuesto, de amor. Eso sí, con la guerra civil al fondo, actuando de referente atractivo, reconocible, donde el lector se siente cómodo y se muestra curioso. Novelas como ésta pueden hacer más daño que bien en la construcción del discurso sobre el pasado, por muy buenas intenciones que se declaren. Debido a las peculiaridades del caso español, a la defectuosa relación que tenemos con nuestro pasado reciente, la ficción viene ocupando, en la fijación de ese discurso, un lugar central que tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida. Y sin embargo lo ocupa, lo quiera o no el autor, que tiene que estar a la altura de esa responsabilidad añadida. Vale. (Rosa, 2007: 445)

Perteneciente a una generación mayor, pero consagrado póstumamente con un libro aparecido en el mismo año que *El vano ayer* (2004), Alberto Méndez, en la cita de Piera que funciona como pórtico de ese breve y extraordinario conjunto de relatos titulado *Los girasoles ciegos* (2004), apunta precisamente a esa necesidad de narrar(se) el pasado en una manera que haga posible la elaboración de un duelo impedido por la censura y los pactos de silencio que siguieron a las “derrotas” tematizadas en sus páginas.

La crítica literaria dedicada a explorar este mismo terreno ofrece una buena muestra del modo en el cual se organiza esta tensión, entre el alivio, la celebración y la alarma. Buen ejemplo de ello ofrece el libro de Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente* (2006), que tomando distancia igualmente de los revisionismos fundados en el *boom*

⁵ En este punto, de todas formas, sería interesante pensar este tipo de debates en torno a la instrumentalización o mercantilización de la memoria como formas de neutralizar su potencial crítico a la luz de enfoques como el propuesto por Andreas Huyssen hace ya 25 años para el análisis de la emisión televisiva *Holocaust* y las múltiples críticas de las que fuera objeto (Huyssen, 2006 [1986], cap. 6).

memorístico y del optimismo progresista en la función de la ficción en la recuperación de la memoria colectiva, al dar cuenta de la presencia dominante de la discusión acerca de la guerra civil en el espacio público de la España contemporánea, y de los modos en que esta presencia repercute en la narrativa, el discurso historiográfico y el cine, vincula esta proliferación de relatos a la neutralización de su potencial revulsivo “en una sociedad que metaboliza dicha contienda en tanto que artículo de consumo (“commodity”)” (Gómez López-Quiñones, 2006: 15). En un trabajo publicado en el mismo año en la misma editorial, Claudia Jünke, por su parte, observa otra modalidad del entramado de esta memoria, convertida en un escenario prestigioso y lejano. Desde su enfoque, la Guerra Civil española asume en la literatura y el cine contemporáneos la forma de un lugar de memoria (tomando el concepto de Nora, 1997) ajeno a las controversias del pasado, posible escenario estereotípico para la puesta en escena de estructuras ficcionales más o menos universales, como la lucha entre el bien y el mal, el amor o la traición: “En el modo de la ficción se inicia una despolitización, deshistorización y descontextualización del acontecimiento histórico que por lo tanto está establecido como punto de cristalización para una memoria colectiva consensual sin polarizaciones ideológico-políticas” (Jünke, 2006: 105).

Sin embargo, tampoco puede dejar de verse cómo las ficciones de la memoria se articulan en los debates públicos, indagándolos, respondiendo a ellos y problematizando no tanto la oposición memoria/olvido como las formas “responsables” (v. White, 1997) de su entramado y emplazamiento social, iluminando zonas escamoteadas por los discursos al uso, haciendo saltar el continuo de la narración sosegada, del pasado cerrado en la neutralidad de la nostalgia rememorativa. En primer lugar, porque más allá del cliché y de las repetidas manifestaciones de hastío de distintos sectores de la opinión pública, el de la memoria traumática del pasado reciente y su elaboración pública tanto en lo simbólico como en el plano jurídico sigue siendo uno de los temas más controvertidos y de mayores consecuencias en el espacio público español de los últimos años. Un veloz recorrido por los periódicos de los últimos diez años puede dar cuenta de esta presencia constante desde la exhumación de las fosas de El Bierzo, en León (2001) hasta el debate y la sanción de la Ley de Memoria Histórica (2007), la reparación a los familiares de las víctimas y los escándalos en torno a la exhumación de los restos de Federico García Lorca o el auto del juez Baltasar Garzón.

En segundo lugar, porque en este afán del retorno más o menos irónico que domina la posmodernidad literaria, cuando ya la pretensión de un espacio autónomo lo más refractario posible a las leyes de la política y el mercado se ha convertido en una pieza más del museo de los proyectos inconclusos de la modernidad, no deja de ser recurrente la pregunta por el lugar de la literatura, desde dónde y para qué se cuenta una historia: necesidad de darse, explicarse una función, intervención de distintas formas, en el debate

público y en la formación del lector. Lo que Isaac Rosa dice de manera crítica es el punto de partida para el proyecto de Almudena Grandes y tiene que ver también con la justificación de *Anatomía de un instante* (2009), el libro de Javier Cercas sobre el 23-F. Cuando Cercas comienza este libro anunciando la frustración de un proyecto novelístico y la búsqueda de un verosímil o espacio de enunciación más próximo al de la Historia, se impone como novelista un papel no sólo de posible intervención crítica sino sobre todo de participación activa en la elaboración misma de la memoria pública, de educación del presente a través del (re)conocimiento del pasado.

Lo que se pretende observar aquí es esa **posición de escritor**, estudiada anteriormente a propósito precisamente de Javier Cercas (Ennis/Bórquez 2010), y que se puede pensar en la mayoría de los casos gracias a una articulación entre la escritura ficcional y una profusa labor en la prensa periódica. Posición de escritor que no es exactamente la del nostálgico intelectual en la tradición que va de Zola a Sartre. Sin la vehemencia de un *j'accuse*, el escritor sigue, sin embargo, entendiendo el de la palabra pública (sea en la rúbrica editorial de la literatura o en las columnas en la prensa) como un espacio magisterial (literatura magistra historiae). El mercado acciona en este caso articulado con la crítica y la prensa, en cuyas páginas voces consagradas se ocupan de auspiciar a determinados escritores nóveles. Asimismo, al albergar la firma de estos mismos escritores en sus páginas, les ofrece un espacio privilegiado para consolidarse, y en el caso de España en las últimas décadas son las columnas de opinión de escritores en el diario *El país* la manifestación más efectiva de este mecanismo de consagración.

Es decir, el triángulo conceptual que se señala en el título de esta presentación delinea precisamente no tanto los extremos posibles de esa posición, sino antes las coordenadas que pueden ayudar a examinarla en sus variantes: no se trata siempre de la omnipotencia del mercado (aunque sí probablemente de su omnipresencia) que hace que la memoria sea en todos los casos *commodity* de la industria cultural (lo que no quita su conversión en tal),⁶ ni se trata siempre de una intervención desinteresada del escritor

⁶ En este sentido, no deja de ser pertinente tener en cuenta una perspectiva como la de Andreas Huyssen, que sin dejar de reconocer sus aciertos, ofrece una respuesta crítica a la tradición moderna de la condena de la cultura de masas que encuentra su principal referente en T.W. Adorno: “No niego que la creciente mercantilización de la cultura y sus efectos en todas las producciones culturales sean invasivos. En cambio, lo que sí niego es la implicación de que la función y el uso estén totalmente determinados por intenciones corporativas y que el valor de cambio haya sustituido al valor de uso. El doble riesgo de la teoría de Adorno reside en que la especificidad de los productos culturales es suprimida y se imagina entonces al consumidor en un estado de pasiva regresión. Si los productos culturales fueran enteramente mercancías y tuvieran únicamente valor de cambio, ya no podrían siquiera cumplir su función en los procesos de reproducción ideológica. Sin embargo, dado que preservan para el capital este valor de uso, proporcionan un *locus* para la lucha y la subversión. Después de todo, la industria cultural cumple funciones públicas: satisface y legitima necesidades culturales que no son en su totalidad falsas *per se* o únicamente retroactivas; articula contradicciones sociales para homogeneizarlas. Y precisamente este proceso de articulación puede convertirse en el campo de conflicto y lucha” (Huyssen 2006 [1986]: 51).

comprometido que cumple heroicamente con el deber de memoria impuesto por la memoria de las víctimas (lo que no hace improbable un elemento genuino, si bien residual, de compromiso, con algún grado de efectividad incluso)⁷ ni de un abandono de plano de los fueros o espacios específicos de la ficción (a los que se retorna para salvaguardarse de ciertas críticas), aunque sí también de un retorno a la necesidad o contingencia de una función comunicativa: una responsabilidad por la forma directamente vinculada a la convicción de estar transmitiendo un contenido (con absoluta conciencia de lo trasnochado de la distinción, cuyo anacronismo sin embargo, tiene aquí una particular gravitación).

Lo que pretende esta exposición es brindar una aproximación a la complejidad de este panorama desde el señalamiento de tan sólo dos rasgos, si no necesariamente comunes, sí extendidos en el corpus recortado aquí sobre la amplia variedad de producciones catalogables bajo el rótulo de “ficciones de la memoria” en la narrativa española contemporánea. El primero tiene que ver con el modo en el cual el retorno a formas más complacientes del relato que caracteriza el momento crítico de la (post)modernidad literaria puede conectarse asimismo con una relectura del canon en términos de homenaje que abre al mismo tiempo un camino para pensar en la posición del escritor en el siglo XXI desde la atalaya del XIX. En segundo lugar, interesa apuntar, en esta misma vía, cómo una particular preocupación por el deslinde entre verdad y ficción tiende a ocupar un lugar central en el discurso metaficcional que atraviesa y rodea estos relatos, restableciendo en muchos casos, poniendo en cuestión en otros, la vieja división entre discursos de ficción y no ficción como portadores más o menos fiables de una “verdad” histórica. Por último, creo que es importante señalar cómo en muchos casos la selección de los materiales del pasado con los que se va a trabajar puede sacar provecho de la prácticamente simultánea transnacionalización de los discursos sobre la memoria y el mercado editorial. (cfr. Huyssen, 2003).

1. El fantasma de Galdós

⁷ Ver, al respecto, por ejemplo, el siguiente pasaje de Cercas: “Quiero decir que la vieja y tediosa cuestión de la responsabilidad del escritor no es en realidad una cuestión: esa responsabilidad va con el sueldo. Todo escritor que no acepte ser un mero escribano contrae un apasionado compromiso con el lenguaje, pero al contraerlo contrae también, lo sepa o no –y más le vale saberlo–, un apasionado compromiso con la realidad, porque, como no ignora ningún escritor con alguna conciencia de su oficio, la escritura de una frase, por banal o anodina que parezca, entraña la toma de unas decisiones que no son únicamente lingüísticas, y porque, si es verdad que el lenguaje de algún modo crea el mundo, el escritor es, ya que no el dueño del lenguaje, sí por lo menos su usufructuario privilegiado, y por ello tiene el deber de mantenerlo tenso y exacto y ávido de verdad y de significación. En otras palabras: faltar a su responsabilidad estrictamente literaria, a su compromiso con el lenguaje y la verdad, es la mejor forma que tiene el escritor de faltar a su compromiso moral y político. Dios santo, qué vergüenza: yo hablando del compromiso...” (Cercas, 2005: 18).

La necesidad de repensar las relaciones entre historia y novela tiene que ver muchas veces directamente con una vuelta sobre el canon novelístico del XIX y con la pregunta por la función de la literatura en la construcción de ciudadanía propia de una estética e imagen de escritor inmediatamente previas al afán de autonomía al menos gestualmente refractario a la cultura burguesa que hacía posible esa misma literatura. Del mismo modo que puede constatarse un retorno de la novela del siglo XIX al canon, hay asimismo un retorno de la novela del siglo XXI sobre su modelo y proyectos. No se trata, en muchos casos, solamente de la “vuelta al placer de narrar”, sino también de una posición de escritor, una relación privilegiada con la palabra pública, la política y el mercado, en términos de responsabilidad, una posición magisterial. Sin embargo, éste, como todo retorno posmoderno, no deja de evidenciar la conciencia de sus límites, de su última imposibilidad.

En este sentido, si bien se lo ve transitar otros textos (como *La noche de los tiempos* (2009) de Antonio Muñoz Molina), es destacable el progresivo rol modélico de Galdós en los últimos libros de Almudena Grandes, aquellos más directamente abocados a los relatos de la memoria traumática (y a los problemas de su elaboración en el presente), donde si en *El corazón helado* aparece como modelo español de un aliento novelístico largo y totalizador, en una cita-homenaje similar a la que aparecerá en Muñoz Molina, en *Inés y la alegría*, primera entrega en 2010 de una serie que lleva el título nada menos que de *Episodios de una guerra interminable* ya aparece definitivamente como el modelo de una posmoderna pedagogía de la historia. Si los *Episodios* galdosianos perseguían en la constitución heroica de un colectivo la pedagogía de una nación finalmente modernizable, los *Episodios* de Almudena Grandes se ofrecen como “un homenaje y acto público de amor por Galdós y por la España que Galdós amaba”, que se ubica en una tradición cuya continuidad sitúa en el siguiente siglo y ya en los años posteriores a la guerra en el *Laberinto mágico* de Max Aub.

Me habría gustado poder hacer más explícita esta relación y titularlos “Nuevos episodios nacionales”, pero Franco y el franquismo han desvirtuado, tal vez para siempre, el adjetivo *nacional*, que Galdós supo dignificar como nadie. (Grandes, 2010:720)

En el mismo formato de la novela, tanto en el plan de su serie como en su diseño individual, puede leerse una reminiscencia galdosiana: desde el doble título (el nombre de la heroína y las coordenadas de la historia, como en tantas novelas como *Marianela*, *Tristana*,

etc. lo primero, como en los *Episodios* lo segundo) hasta el mismo plan de la obra o la construcción de una heroína con rasgos en muchos puntos emparentados con las de Galdós. Esto lleva consigo también una reconsideración de las relaciones entre literatura e historia, ficción y documento. Al igual que en Isaac Rosa, esta vez como afán y no como resignación, la literatura toma a su cargo un déficit de otras instituciones y discursos. “Responsabilidad añadida”, dice Rosa al final de *¡Otra maldita novela...!* De lo que se trata, en los distintos casos, es de reordenar un relato, casi siempre desde un contrapunto entre la exhumación del documento de época como acicate de la memoria acostumbrada, en sus trayectos usuales cristalizados en la sucesión de imágenes recibidas, pensando casi siempre en una percepción individual, humanizada, en un registro que abarca tanto el escepticismo extremo de una figura tan poco heroica como la del Ignacio Abel de Muñoz Molina al héroe de la retaguardia que Cercas reivindica en Adolfo Suárez, hasta los ribetes épicos que abundan en las dos últimas, voluminosas novelas de Almudena Grandes.

Puede pensarse, nuevamente, en el trabajo sobre la imagen y el relato que la misma vehiculiza o viene a interrumpir, que de manera explícita asumen, por ejemplo, la ya mencionada *Anatomía de un instante* o *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas (2006). En estos casos, asumiendo la necesidad de volver a narrar ese fragmento del pasado (Joël Candau (2002) habla de “instaurar” la memoria), puede percibirse una relación ambivalente con la historia: la misma es fuente de materiales, legitimidad y verosimilitud, aunque también lugar de la ausencia o la falta que se quiere subsanar. La opinión pública, lo que vagamente podría identificarse como “la cultura”, es el receptor o campo de acción de esa intervención que procura completar un relato, hacerlo más próximo, sea restituyendo la continuidad perdida entre el antecedente democrático y progresista que la República ofrece a la España del siglo XXI, sea pretendiendo la restitución de una memoria silenciada o humillada, sea sencillamente reaccionando ante cualquier forma engañosa del relato épico del pasado traumático.

2. Ficción, verdad y transmisión

Encontramos, tanto en Cercas como en Muñoz Molina o Almudena Grandes, una recurrente apelación a los límites de la ficción, sea ya para rebasarlos o ya con el fin de parapetarse tras ellos ante la crítica que podría aparejarles la rigurosidad de una lectura historiográfica. Tomando un ejemplo:

En ese sentido, y por encima de todo, quiero advertir que *Inés y la alegría* es de

principio a fin una novela, y por lo tanto, en ningún caso un libro de historia. Los fragmentos de no ficción pertenecen a una obra de ficción, y mi intención nunca ha sido, ni será, arrogarme la menor autoridad sobre este tema. Si he optado por extraer la trama histórico-política del cuerpo central del libro –un recurso que seguramente volveré a utilizar, por razones semejantes, en el cuarto y en el sexto de mis “Episodios...”–, es porque hoy nadie sabe nada de la invasión. Por una parte, narrativamente resultaba insostenible que dos militantes de a pie, como Inés y Galán, tuvieran acceso a una información secreta, y generada en ambientes tan ajenos a sus vidas. Pero, por otra, ningún lector hubiera podido entenderles, ni entender su historia, si no hubiera estado al corriente de la coyuntura histórica y la trama política que alentaron tras las operaciones de la Unión Nacional. (Grandes, 2010: 723)

Este doble movimiento estaba ya presente en las últimas páginas de *El corazón helado*, donde una vez más la historia supera a la ficción en su desmesura (“Todos estos y muchos otros episodios de la historia española reciente, algunos de los cuales aparecen en este libro, parecen mentira pero, para nuestra desgracia, han sido verdad.” (Grandes, 2007: 925)), y es la última la que procura revelar lo que se ha ocultado de aquélla:

El corazón helado es una novela en el sentido más clásico del término. Es, de principio a fin, una obra de ficción, y sin embargo no quiero ni puedo advertir a sus lectores que cualquier semejanza de su argumento o sus personajes con la realidad sea una mera coincidencia. Lo que ocurre es más bien lo contrario. Los episodios más novelescos, más dramáticos e inverosímiles de cuantos he narrado aquí, están inspirados en hechos reales. (Grandes, 2007: 924)

Sigue el detalle de los pozos de Araucas en Gran Canaria (“Yo he estado allí de la mano de Pino Sosa, hija del alcalde socialista que fue sepultado en vida, junto con otros sesenta y tantos republicanos también vivos, en un pozo que sus vecinos se apuraron a bautizar como “Pozo de los gritos de las brujas””), el sótano de Los Gabrieles, las flores en los agujeros que las balas de los verdugos dejaron en las tapias del cementerio de la Almudena, etc. Repite una y otra vez: yo he estado allí, yo lo he visto. El escritor que estudia e investiga, que podemos encontrar en gran parte de las novelas de este tipo, una investigación y un estudio “militantes” que obligan, por eso, en el linde paratextual, a dirimir las fronteras de la ficción y la historia. Tras las consabidas discusiones sobre la condición en

última instancia fictiva de todo entramado narrativo, incluido sobre todo el historiográfico –a partir, fundamentalmente, de los trabajos de Hayden White– parece encontrarse en la justificación que abunda en el espacio para- o metatextual de estas novelas de la memoria un ambiguo gesto de reconocimiento de los límites y tareas de la ficción y la no ficción (allí donde, como bibliografía, la investigación histórica aporta un fondo de veracidad a lo narrado), al mismo tiempo que se asume la tarea de retomar, corregir y rectificar ese relato. Ejemplos de la relación apenas mediada entre ficción y no ficción ofrecen, por un lado, la relación genética de *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado, con el documental de Armengou y Belis transmitido por TVE, *Los niños perdidos del franquismo*:

Una noche, allá por 2002, Benjamín Prado llegó a su casa en Madrid y vio el documental *Los niños perdidos del franquismo*, de la catalana Montserrat Armengou. “Pero, bueno –se dijo–, ¿cómo es que yo no sé nada de esto? Y es más: ¿cómo es que en este país nadie sabe nada de esto?” (Berlanga, 2009)

“Esta novela, cuenta Benjamín Prado, le hizo descubrir que a veces el escritor sí tiene obligaciones para con la historia”, reza el final del encabezado de la entrevista. De este tratado de límites hablan también las bibliografías que acompañan novelas de ficción, o, en algún caso más extremo, la distinción entre ambas, donde la fuente libresca extraliteraria juega el papel de “la verdad”. En estos casos, la literatura parece un vehículo para aquellas formas de verdad contenidas por la no-ficción. Algo así parece suceder con la novela ganadora del último Premio Nadal, que lleva el título de *Donde nadie te encuentre* y está basada en la historia del maquis conocido como “la Pastora”:

Todos los episodios que narra el personaje de La Pastora en su monólogo pertenecen a su biografía real. Del mismo modo, los hechos de otras partes de la novela donde éste interviene son también auténticos.

Para mí “la realidad” ha sido el libro del periodista José Calvo, *La Pastora. Del monte al mito*, basado en cinco años de investigaciones “de campo”, que incluye todo tipo de documentos, testimonios y entrevistas. Este precioso material ha sido imprescindible para poner en pie mis ficciones.

(Giménez Bartlett, 2011: 497)

Si, por un lado, hay una abundante presencia de la historia en la literatura –sea como espectáculo, intervención o pedagogía–, por el otro varían también las fuentes. Como

hemos señalado en otra parte (Bórquez/Ennis 2010), en este diálogo entre historia y ficción la literatura se hace eco de las nuevas perspectivas incorporadas al acervo historiográfico, sumando al testimonio o la historia oral, junto a la exhumación de la imagen y el documento como recursos o fuentes para su propia construcción, en lo que se ofrece como un modo de intervención sobre la memoria pública, para la que novelas como *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón ofrecen un ejemplo bien claro, en su exposición de voces, historias y documentos, en una novela dedicada “a los que debieron guardar silencio”, que establece en nota final la deuda con sus fuentes (“esta novela se la debo...”).

3. Memorias transnacionales

Pocos días después del 70° aniversario de la proclamación de la II República Española, la revista dominical *Viva*, del diario *Clarín*, hace de los debates sobre la memoria de la guerra civil su nota de tapa, bajo el título “La guerra sin fin”, dedicándose en su interior a publicar algunas de las fotografías de Robert Capa halladas en 2009 y una entrevista a Antonio Muñoz Molina, promocionando su nueva novela, *La noche de los tiempos*, que el escritor español presentaría pronto en la Feria del Libro de Buenos Aires. Menos de un mes después, la revista cultural *Ñ*, del mismo grupo editorial, publica una entrevista a doble página a Muñoz Molina, presentando nuevamente el libro en su edición argentina (Pavón 2011, Heller 2011).

La noche de los tiempos es, sobre todo una historia de amor que transcurre entre los meses previos al comienzo de la guerra y los primeros tras su estallido, en varios tiempos, entre los cuales sobresalen los dos ejes de la historia de amor entre Ignacio Abel, arquitecto a cargo de las obras de la Ciudad Universitaria de Madrid y la joven norteamericana Judith Biely y el viaje de aquél a Norteamérica, tanto escapando de la ciudad en guerra como persiguiendo a su amante. Sin embargo, esta historia es también una excusa para intervenir, una vez más, en el relato del pasado traumático, en esa instancia debatida y repetida donde Muñoz Molina ensaya una reivindicación de la perspectiva del “hombre común”, reforzada en cada una de las entrevistas mencionadas, en las que en buena medida su voz se mimetiza con la de su personaje. Lo notable en este caso es cómo, a través de una literatura vehiculizada por un mercado editorial multinacional (las grandes casas editoriales con sus sucursales en las distintas capitales de habla española, así como con sus particulares políticas de la literatura), el debate por la memoria del pasado reciente en España alcanza a lectores que sólo se familiarizarán con esa temática a partir de las novelas. En buena medida, la pedagogía de la historia como política de la memoria alcanza así una dimensión

global, que puede leerse en consonancia con otras características propias de la llamada “globalización de la memoria”.

Es en el tren de sus reflexiones acerca de la “globalización de la memoria” que Andreas Huyssen refiere “los usos del Holocausto como *tropos* universal del trauma histórico”. Así, señala lo paradójico de la simultánea consideración de la singularidad del Holocausto como “cifra del fracaso del proyecto de la Ilustración”, por un lado, y por el otro

[...] esta dimensión totalizadora del Holocausto, tan presente en gran parte del pensamiento posmoderno, es acompañada de otro aspecto que pone el acento sobre lo particular y lo local. Es precisamente el surgimiento del Holocausto como un *tropos* universal lo que permite que la memoria del Holocausto se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. (Huyssen, 2002: 17)

Esta globalización de la memoria compromete no sólo el acontecimiento paradigmático del Holocausto, sino que se extiende a términos y representaciones asociados a otros procesos traumáticos en la historia reciente, como permite observar el ejemplo de la adopción del término ‘desaparecidos’ para aquellos cuyos cuerpos aún se encuentran en fosas comunes diseminadas a lo largo y ancho de la Península. En este caso, si bien los contextos y características específicas para ambos crímenes son bien diversas, la evocación de la figura del desaparecido en la historia argentina reciente se hace evidente. Es probable que en este aspecto resida una característica definitoria del *tropos* del trauma histórico como recurso inscripto en el lenguaje de la globalización, en la medida en la cual, sirviéndose de la escandalosa singularidad del acontecimiento del cual toma el nombre utilizado, acentúa la gravedad de aquel al que se aplica, erosionando sin embargo la singularidad del primero. De acuerdo con Huyssen (2003: 147-148), cabe precisar que no se trata del surgimiento de “una memoria global”, sino más precisamente de un fenómeno de “globalización de los discursos de la memoria traumática”, en el cual “los tropos y la retórica del Holocausto han desempeñado un papel cada vez más prominente en diversos contextos nacionales y políticos”. Ejemplo de ello ofrece la “novela de novelas” de Muñoz Molina, *Sefarad* (2000), verdadera antología del relato de la memoria traumática globalizada del siglo XX, o el rol del desaparecido en *El vano ayer* de Isaac Rosa o la apropiación de niños en *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado.

Hasta aquí la exposición del problema. Dado que la extensión y profundización de este análisis excedería largamente los límites de esta presentación, la misma no ha pretendido más que limitarse a la exposición de hipótesis de lectura de orden general, que pretenden dar cuenta de algunas tendencias extendidas en el vasto y abigarrado campo de la literatura de la memoria en España.

Bibliografía

- Berlanga, Ángel (2009). "Los santos inocentes". *Radar*, *Página 12*, 10 de mayo de 2009. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5282-2009-05-10.html>
- Bórquez, Néstor y Juan Antonio Ennis (2010). "El urgente legado. Presencias de la historia oral en la narrativa y el cine documental de España". Macciuci, Raquel y M. T. Pochat (dirs.). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Del lado de acá; 261-280.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- (2005). *La verdad de Agamenón*, Barcelona, Tusquets.
- (2009). *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori.
- Chacón, Dulce (2002). *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara.
- Corredera González, María (2010), *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Frankfurt/M., Vervuert.
- Ennis, Juan y Néstor Bórquez (2010). "El escritor, la historia y la imagen. En torno a *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas". *Aletria. Revista de Estudios de Literatura* 20, 2: 37-55.
- Ennis, Juan Antonio (2008). "De la literatura a la historia: umbrales de la literatura española actual". *Espacios. Nueva Serie* 3-4: 115-129.
- (2010). "La frágil materialidad de la literatura: acerca de *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas". *ARBOR. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura* 185 Anexo 2: 207-229.
- Gerhardt, Federico (2010), "Infección y bibliografía (En torno a *Soldados de Salamina* de Javier Cercas)", Macciuci et al., 175-203.
- Giménez Bartlett, Alicia (2011). *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Destino.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt/M., Iberoamericana/Vervuert.
- Grandes, Almudena (2007), *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets.
- (2010), *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets.
- Heller, Diego (2011). "Guerra sin paz". *Viva*, 17 de abril de 2011; 32-38.
- Huysen, Andreas (2006) [1986]. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- (2003). "Diaspora and Nation. Migration into other pasts". *New German Critique* 88: 147-164.
- Jünke, Claudia (2006). "‘Pasarán años y olvidaremos todo’: la Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España". Ulrich Winter (ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt (M.)/Madrid, Iberoamericana/Vervuert
- Luengo, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria. La memoria de la guerra civil española en la novela contemporánea*, Madrid, tranvía.
- Mainer, José-Carlos (2005). *Tramas, libros, nombres para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama.
- Méndez, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama.
- Muñoz Molina, Antonio (2000). *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.
- (2009). *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral.
- Nora, Pierre (dir.) (1997). *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- Pavón, Héctor (2011). « La literatura sin consuelo ». *Ñ. Revista de cultura*, 398, 14 de mayo de 2011 ; 40-41.
- Prado, Benjamín (2006). *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, Manuel (2007). *Los libros arden mal*, Madrid, Alfaguara.
- Ródenas, Domingo y Jordi Gracia (2011). *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2009*, Mainer, José-Carlos (dir.). *Historia de la Literatura Española*, tomo 7, Barcelona, Crítica.
- Rosa, Isaac (2004). *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral.
- (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona, Seix Barral.

Datos del autor

Juan Antonio Ennis (La Plata, 1979) es profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Doctor phil. por la MLU Halle-Wittenberg. Actualmente se desempeña como investigador de CONICET en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), como profesor adjunto de Filología Española en la UNLP, y como profesor adjunto a cargo del área de Literatura Española en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, en calidad de profesor viajero.

Comunicaciones

Las editoriales ante la llegada del e-book. ¿Qué sucede con el patrimonio editorial?

Elizabeth Hutnik

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-CONICET)

Resumen

La pregunta que guía este trabajo tiene que ver con cómo se refleja el funcionamiento del campo editorial a través de la gestión del patrimonio editorial digital. Para ello se desarrollan algunas perspectivas ligadas a la noción de patrimonio editorial digital, sus vínculos con los diferentes actores del sector y con el soporte que sustenta el texto. Asimismo, se explora la situación de algunas casas editoriales en relación con las nuevas tecnologías y los nuevos modelos de negocio que indefectiblemente suponen un cambio en la política editorial.

Palabras clave: patrimonio editorial - política editorial - nuevas tecnologías

1- ¿Por qué patrimonio?

Actualmente, y de acuerdo con la definición elaborada por la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el Patrimonio (México, 1982), el patrimonio cultural supone al conjunto de bienes muebles e inmuebles, ya sean materiales o inmateriales, como por ejemplo: *“la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte, los archivos y las bibliotecas.”*

Es cierto que pensar un patrimonio editorial digital va a contracorriente de las características que habitualmente se asocian a los bienes patrimoniales, es decir, no es un objeto, por ende no es material ni tangible, no es escaso ni raro, no es necesariamente antiguo (si bien puede tratarse de la digitalización de obras antiguas). Pero teniendo en cuenta la clasificación recién mencionada, el patrimonio editorial digital hace referencia a dos cualidades opuestas. Por un lado, presenta una cara intangible pues su valor está asociado al conocimiento e información transmitidos en cada obra digital; y por el otro, cada una de estas obras está compuesta por un texto que puede –aunque no necesariamente– perder su inmaterialidad al ser, por ejemplo, impreso. A su vez, el “acceso” al texto se realiza a través de dispositivos “materiales” de lectura: *e-readers*, pc, teléfonos móviles, agendas personales, tabletas, etc. Hablar de patrimonio editorial digital supone enfrentar una realidad cultural heterogénea y multifacética en la que el soporte tiene consecuencias sobre el modo en el que se concebirá el patrimonio. No es igual gestionar un patrimonio editorial impreso, tomemos por caso una biblioteca; que hacerlo con un patrimonio digital. El patrimonio editorial digital es un patrimonio vivo, pues aún sin la necesidad de desplazamiento físico

para consultarlo, el acceso al texto es dinámico, inmediato y relativamente equitativo para un gran número de personas. Este patrimonio está en constante movimiento y un modo interesante de abordarlo es atendiendo al campo de fuerzas, reposicionamiento y tensiones en el que encuentra su existencia. Otro modo de comprender la cualidad patrimonial de este conjunto de obras es, como propone Canclini (1999), reformulando el patrimonio en términos de capital cultural. La ventaja de ello consiste en no presentarlo como un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijos, sino como un proceso social que, como todo capital, se acumula, se renueva y produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual.

2- Importancia del soporte y el acceso al conocimiento

El patrimonio editorial no es únicamente el producto de la herencia cultural ligada a la escritura, sino que integra elementos propios del desarrollo tecnológico que construye nuevos modos de consumo editorial. La llegada y uso masivo de las nuevas tecnologías tienen un impacto económico y producen nuevos roles dentro del campo editorial. Los ciclos de viabilidad tecnológica son más breves y el desarrollo de nuevos soportes y nuevos lenguajes se suceden de manera mucho más acelerada.

En lo que al libro respecta, es innegable que en nuestros días no solo cambia el soporte editorial con relativa facilidad, sino también el sujeto que hace uso de él, el lector; y por ende, su concepción de texto y de lectura. Hay una nueva generación de lectores, los nativos digitales, que exigen un nuevo tipo de escritura. Hay nuevas posibilidades de producción y difusión de la obra, nuevos públicos (las edades de los nativos digitales son más tempranas) y a un menor costo. El *e-book* o libro electrónico logra un diálogo con el lector provocando interactividad y en consecuencia, nuevas sinergias. Espona Andreu propone, retomando una noción clásica de Walter Benjamín que:

Estas tecnologías permiten recuperar “otra” aura de la obra de arte única, desde un nuevo concepto de comunicación global, superando la reproductibilidad técnica, donde los usuarios pueden participar interactivamente sobre las piezas artísticas por la propia red, otorgando una nueva lectura de obra abierta. [...] La obra permanece en la red el tiempo que su creador decida, pudiendo variar de forma y contenido: obra mutante. Estas herramientas informáticas permiten tratar la obra de arte inmaterial desde un aspecto plural. (2006: 2)

El modo de lectura por el medio virtual y telemático de la red permite “un tránsito” sin dirección única, con gran libertad de movimiento por las páginas digitales donde todo se ubica velozmente, los accesos y relaciones se multiplican y la lectura deja de ser eminentemente lineal. Una obra digital permite múltiples variables asociadas al texto, como imagen, video, música, hipertextos, y además tiene la particularidad de la omnipresencia, es decir: estar siempre en línea, si el soporte tiene conectividad *wi fi*.

Surge entonces la pregunta acerca de cómo comprender, y luego gestionar, el patrimonio editorial desde el cambio en el paradigma tecnológico, pues, como indica Antonio Rodríguez de las Heras

[...] conviene distinguir la migración del patrimonio libresco al nuevo soporte o espacio que es la pantalla, de otra cuestión ligada a cómo escribo cuando sé que se me va a leer ya no sobre la página sino sobre la pantalla, y que voy a escribir con otra escritura binaria que va a adquirir ciertas propiedades. (2009: 111)

El texto es tratado y manipulado de un modo distinto porque la información se presenta de manera alternativa a como se ofrecía en el papel, de un modo mucho más interactivo y polifónico. Este nuevo territorio global se constituye como una biblioteca universal donde se aprenden todas las formas de la cultura escrita de manera electrónica. El patrimonio de lo escrito se encuentra en un único lugar y en todos al mismo tiempo.

Algunos pasos en esta línea fueron recientemente dados por emprendimientos privados, como es el caso de la digitalización de obras libres de derechos emprendida por *Google* para la conformación de su “biblioteca universal digital”. Mediante acuerdos con bibliotecas y editoriales de todo el mundo, *Google* comenzó un polémico proceso de digitalización de millones de libros. Los pedidos de permiso y cesión de derechos a autores y editores es un punto todavía conflictivo, pero la firma norteamericana defiende su iniciativa izando la bandera de la “democratización del acceso a las obras”. Asimismo, comienzan a aparecer otras plataformas digitales privadas gestionadas por una o varias editoriales (es el caso de las francesas Gallimard, Flammarion, Seuil, o la norteamericana Barnes & Noble, entre muchas otras). Simultáneamente surgen iniciativas institucionales transnacionales como la Biblioteca Digital de la Unión Europea que actualmente cuenta con 100.000 publicaciones.

En este sentido, el patrimonio editorial concebido como capital cultural ya no se localiza y almacena únicamente en los estantes de las bibliotecas. Su deslocalización se debe, desde luego, a las nuevas tecnologías de la información al alcance de la mano de diferentes grupos dispersos por todo el globo y a una nueva voluntad de “acceso”. Y así,

entonces, el acceso al conocimiento se multiplica de manera exponencial y por ende la gestión de ese conocimiento también comienza a circular por canales múltiples y alternativos.

3.1. El patrimonio editorial digital y la industria de las publicaciones

Diversos son los debates a los que se enfrenta el mundo editorial ante la proliferación de información y publicaciones en internet. La discusión no se reduce ya a la supervivencia del “soporte papel”, sino a los derechos de autor, a las nuevas prácticas de lectura y a un nuevo sistema de costos asociados al campo de la edición digital.

Tal como sugiere Chartier (2008), el desafío que presenta el patrimonio editorial digital consiste en asegurar de manera legítima e inteligente la relación con el pasado de la cultura escrita, siendo conscientes de que asistimos a una “nueva” cultura del texto que no necesariamente va en detrimento de la anterior.

Ante la llegada del *ebook* las casas editoriales presentan distintos niveles de adaptación. Hay editoriales que se han cerrado absolutamente y han decidido no entrar aún en el paradigma digital. En este grupo y centrándonos en las editoriales que publican ensayo, encontramos por ejemplo a Adriana Hidalgo, Prometeo y El cuenco de plata. Hay otras, en cambio, que se adaptaron al libro digital como herramienta de difusión de contenidos: Biblos y Corregidor son dos casos para mencionar. Y a medio camino entre ambas posturas encontramos la mayor parte de las casas editoriales. Por ejemplo, las que acaban de sacar sus contenidos a la venta creando plataformas propias (un caso es la plataforma Librandia integrada principalmente por Random House Mondadori, Santillana y Planeta); las que han decidido ceder sus derechos digitales a “agregadores de contenidos” para que estos los transformen y comercialicen o aquellas que lentamente investigan el mercado electrónico y dan pequeños pasos en esa línea: por ejemplo Katz, FCE, Siglo XXI, Edhasa, El Ateneo, Gedisa. Por último están las editoriales que han nacido con un espíritu puramente electrónico (la española Luarna o la argentina Teseo).

¿Cómo gestionar un “patrimonio documental electrónico” (Espona Andreu, 2006), que se maneja y consume *on line*, y cuya pertenencia no es ya nacional, local o regional exclusivamente, sino que se trata de un conjunto innumerable de obras producidas y consumidas a escala global? ¿Genera esta situación un distanciamiento de los lectores con relación a las obras que le son más próximas en términos idiomáticos o geográficos? ¿o por

el contrario, los lectores se convierten en lectores mucho más vastos? La localización física de la obra ya no es una variable determinante en el nuevo contexto global. Podríamos pensar en una “universalización” o una “desterritorialización” contemporánea del acervo editorial de todos los tiempos y espacios. El acceso es digital y no material, lo que posibilita un encuentro a la vez que una confrontación entre la evolución y la tradición.

Conclusión

Para concluir, la gestión del patrimonio digital tiene consecuencias al interior del campo editorial y también en lo que refiere al funcionamiento social de los actores y circunstancias ligadas a dicha esfera. Aún se discute si todos los lectores podrán “adaptarse” al nuevo modo de lectura, si los autores podrán generar y “administrar” sus textos sin la mediación de los editores y tampoco se sabe con certeza cómo y quién organizará la infinidad textual dentro del espacio virtual. La posibilidad o imposibilidad de reconducir la dirección del campo editorial a partir del desarrollo tecnológico solo está en manos de la propia industria editorial y no en los desarrolladores de tecnologías que son, como suponen algunos el *commodity* disponible a precios variados en el mercado mundial. Tal como señalan D’Assunção y Selva (2009: 3) “[...] en función de su constitución ontológica, la tecnología nunca podría considerarse como un fin en sí mismo, ya que su naturaleza radica en ser medio para la resolución de problemas. Su fin es esencialmente extrínseco.” Por eso es que la tecnología se ubica a medio camino entre la ciencia (actividad eminentemente especulativa de la esfera del pensamiento) y la técnica (despliegue de recursos establecidos para favorecer y optimizar la acción concreta y la operación sobre diversos ámbitos del quehacer humano).

Es importante señalar además que las nuevas tecnologías producen un reordenamiento de los actores tradicionales del campo editorial. Lentamente, el autor comienza a asumir un espacio mucho más autónomo –incluso en términos de regalías si la regulación legal es capaz de ajustarse a la nueva situación–; y por otro, la industria adquiere un dinamismo inusual: no hay demoras de distribución, materiales descatalogados, stocks olvidados en depósitos, ni calidades defectuosas de impresión. No obstante, en la nueva sociedad del acceso también es necesario contar con profesionales capaces de ordenar la multiplicidad textual para un lector específico.

En síntesis, los procesos globales aplicados al campo editorial han afectado la concepción del patrimonio editorial en términos geográficos, pero también idiomáticos y

económicos, y quieran o no, las editoriales tendrán que reconvertir su modelo de negocios o pensar un nuevo paradigma cultural y comercial para el libro.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones Prácticas. Sobre la Teoría de la Acción*. Barcelona: Anagrama.
- Chartier, Roger (2008). "El poder de la lectura digital no tiene parangón en la historia", en *El Mercurio de Chile*. Recuperado de <http://www.nacionapache.com.ar/archives/2451> Fecha de consulta: 12 de agosto de 2011.
- D'Assuncao, Lucía y Gabriel Selva (2009). "Encrucijadas de la tecnología en el análisis filosófico contemporáneo", XIV Jornadas de Pensamiento Filosófico, Buenos Aires.
- España Andreu, Pilar (2006). "La gestión del patrimonio cultural en la sociedad de las tic. Carta del Restauero". Recuperado de www.mcu.es/patrimonio/cp/ccr/docs/ITALIA_2.pdf Fecha de consulta: 1 de junio de 2010.
- García Canclini, Néstor. (1999). "Los usos sociales del patrimonio cultural". Aguilar Criado, Encarnación, *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Consejería de cultura, Junta de Andalucía, 16-33.
- Rodríguez de las Heras, Antonio. (2009). "Los nativos digitales también leen: nuevas generaciones de lectores". VV.AA., *Congreso internacional del mundo del libro*. México: FCE.

Datos de la autora

Elizabeth Hutnik es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Doctoranda en Ciencias Sociales de la misma universidad. Desarrolla su investigación sobre industria editorial en el Instituto de Investigaciones de Humanidades y Ciencias bajo la supervisión del Dr. José Luis de Diego.

Comunicaciones

La prosa de Enrique Vila-Matas entre best-seller y literatura intelectual. Aproximaciones extratextuales a través del “campo literario” barcelonés

Iris Sygulla

Universidad de Colonia, Alemania

Resumen

A través de ciertos aspectos formales y mediante un gran número de conexiones intertextuales la prosa de Enrique Vila-Matas se sitúa dentro de la tradición literaria, observación que, junto con el gran prestigio que le atribuye la crítica y con numerosos premios literarios, parece confirmar su pertenencia a una literatura exigente, concebida artísticamente.

Aunque así no cumpla con el supuesto que la literatura *best-seller* sacrifica pretensiones artísticas o intelectuales para atraer al mayor número de compradores posible, las obras del autor catalán se encuentran, sin embargo, entre los libros españoles contemporáneos más leídos, lo mismo en España y en América Latina.

Buscando una explicación a ese fenómeno, nos acercaremos a su obra explorando el “campo literario” que la rodea, el ámbito editorial y el mercado del libro. Nuestra pregunta es: ¿Cuáles son las circunstancias extraliterarias que hay que tener en cuenta en este caso?

Esperamos llegar a partir del análisis del fenómeno Vila-Matas a conclusiones más generales sobre las relaciones entre las calidades literarias de un texto y ciertos factores extratextuales que abrirán paso a perspectivas nuevas respecto a la producción literaria en la época de los medios de masas.

Palabras clave: Enrique Vila-Matas - best-seller - literatura intelectual - campo literario - *Dublinesca*

El autor Enrique Vila-Matas desempeña el papel de un “tipo raro de la escena literaria (...) cuyos textos sólo son accesibles para un público minoritario” (Sánchez, 2000: 316, traducción propia). Aunque se considera él mismo una persona tímida, es un autor célebre. Le han sido otorgado 18 premios literarios, entre ellos el XX Premio Herralde de Novela y el Premio Nacional de la Crítica, ambos en 2003. Su obra se ha traducido a 29 idiomas, y es altamente reconocida también en el ámbito internacional. En Turín, Italia, le ha sido otorgado el premio “Bottari Lattes Grinzane” para *Bartleby y compañía* (2000) el 2 de octubre 2011. El Premio Médicis por *El mal de Montano* (2002) refleja la popularidad de Enrique Vila-Matas en Francia. En América Latina cuenta con lectores sobre todo en México, Argentina, Venezuela y Chile.

Un aspecto curioso del fenómeno literario Vila-Matas consiste en que, aunque sea reconocido por la crítica y por consiguiente obviamente disfruta de un alto grado de popularidad, sus obras no se venden de manera masiva. Margarita Heredia comenta que en 1994, Enrique Vila-Matas ya había sido leído por autores latinoamericanos como Álvaro Mutis, Augusto Monterroso y Sergio Pitlor: “Se trataba, pues, de un autor de prestigio pero aún minoritario, desconocido del gran público” (Heredia, 2007: 9). Heredia añade que en ese momento no se encontró representado por obras en la Biblioteca de la Universidad

Complutense de Madrid. Aún hoy, las ventas de sus libros no sobrepasan la segunda o tercera edición (Sánchez, 2000: 316), aunque su “Backlist” es larga y alcanza las 34 obras, comenzando con la primera publicación en 1977. Una obra como la de Vila-Matas es de especial interés, sobre todo en el campo literario actual. Términos como “best-seller” o “literatura de culto” no sólo son posibles categorías de organización que prometen una orientación dentro del amplio mercado del libro, sino que conllevan la denominación de una especie de relación con este mercado y el prestigio que se les otorga desde el punto de vista tanto del lado económico como del intelectual. El prestigio intelectual por parte de los gremios críticos de premios literarios no parece que le falte. ¿Porqué, entonces, sus ventas no son de una cantidad superior? Y ¿cómo podríamos acercarnos a este fenómeno polifacético?

La relación problemática entre calidad artística y el aspecto mercantil de la literatura emerge en las explicaciones de Theodor W. Adorno sobre la música. El placer del momento sirve, según él, de excusa para librar al oyente de comprender la pieza completa. De este modo, el oyente no tiene que oponer resistencia alguna en el acto de escuchar música y se vuelve consumidor que sólo acepta y compra (Adorno, 1956/58: 78). En vez de una obra completa, se perciben solamente momentos de estímulo, que ya no conllevan el atractivo que tuvieron cuando formaron parte del conjunto completo (Adorno 1956/58: 78). Este conjunto para Adorno es la única forma en que una obra artística pueda cumplir con su razón de ser: el de transportar lo “espiritual” mediante su recepción sensual (cf. Adorno, 1956/58: 78). El placer sutil y mediado, la “promesse du bonheur” como se entendió el arte anteriormente, según Adorno se vuelve placer inmediato, presente, y a su vez traidor.

Plantear una continuidad entre la esfera de la música “ligera” –en el razonamiento de Adorno, el Jazz comercial y la música popular– y de la música “seria” equivaldría a una “hipocresía cultural”, ya que a partir de la música de Mozart, la música “seria” huía de lo banal, “reflejando los contornos de la (música) ligera” (Adorno, 1956/58: 80, traducción propia). Aunque la evolución de lo banal en el ámbito de la música se desarrollara desde los comienzos de la burguesía, atacando en estos tiempos el privilegio educativo de la clase gobernadora, ya no sirve de medio revelador, ya que “el poder de la banalidad” se había expandido por la sociedad entera (Adorno, 1956/58: 79). La popularidad masiva no sólo causa una restricción de la gama de variedad musical en el jazz o la música popular. Hasta el ámbito de la música “seria” se contagia con este efecto, ya que lo conocido por consecuencia se vuelve más exitoso, mientras que otras obras llegan a ser menos conocidas cada vez (Adorno, 1956/58: 82). Adorno, aparte de criticar la banalización y la popularidad del arte como un mismo fenómeno, denuncia sus técnicas mercantiles. En el caso del Jazz, lo abominable consiste en la repartición de notas gratis a las bandas con el motivo posterior de ganar con las grabaciones de los recitales. Con el reemplazo del valor

de la experiencia del concierto por el precio del ticket de entrada, el concierto en si ya carece de valor de uso, quedándose con el valor de cambio. “El cambio de función de la música roza las existencias base de la relación entre arte y sociedad”, reza Adorno, “En cuánto más el principio del valor de cambio quita al hombre los valores de uso, más el valor de cambio se disfraza de objeto de placer” (Adorno, 1956/58: 85). Transfiriendo este resumen del tratado de Adorno, la popularidad y la venta de “bienes” culturales promulgan el riesgo de su banalización. En relación a la obra de un autor, esto significaría que la venta masiva bajaría el valor cultural de esta. El hecho de que un autor que tiene éxito pero que no vende demasiado, contribuiría a la permanencia del valor artístico de su obra.

Pierre Bourdieu filtra en “Las reglas del arte” (1999) una tripartición del campo artístico en el mundo narrativo de “La educación sentimental” (1869) de Gustave Flaubert. El arte más sublime sería el “arte puro” que carece de intereses externos al arte. Las dos siguientes formas del arte pertenecen al “arte burgués”. La primera sería el arte comprobante, ejemplificado por el teatro burgués. La segunda forma del arte burgués también es asequible por un precio pecuniario, pero por uno más bajo. Como ejemplos para esta parte de la vida cultural, en el mundo narrativo de Flaubert sirven el cabaret o la novela folletinesca. No obstante, de este tercer apartado del arte ya no se espera pretensión artística alguna (Bourdieu, 1992: 54). Parece que el valor artístico, o hablando con Adorno, el valor “de uso” disminuye con el interés económico aspirado mediante el “bien cultural”. Pero en vez de, como sería más consecuente, atribuir un valor artístico mayor a la cultura asequible por un precio más bajo, ya que en este caso se podría deducir un interés económico menor y un énfasis mayor en el arte en sí (o en el “valor de uso” de este), este arte carece más de prestigio que el arte burgués más caro. Con este ejemplo, aunque se trate de una ecuación muy simplificada y también las características de los diferentes fenómenos culturales (teatro burgués vs. cabaret) deberían ser analizados más atentamente, aquí vemos ilustrado el aspecto del reemplazamiento del “valor de uso” a favor del “valor de cambio”. Las dos formas de arte burgueses son interesadas, pero el más barato carece más de valor artístico y económico, lo cual resulta ser equivalente. Cabe suponer que en vez de la refutación de la relación entre arte y cultura se trata más bien de una jerarquía de valores “de cambio” entre los “bienes culturales” baratos o caros. En esta jerarquía lo más caro es más valioso, es decir, rige un principio mercantil. El arte resulta estar relacionado con un valor “de cambio” y además con el prestigio que le otorgan las personas. El prestigio puede subir con el precio, o el valor de cambio, y baja con un mayor número de personas que lo “consume”.

David Viñas asume que el libro forma parte de un marco económico, el mercado del libro. Hablando del best-seller como un fenómeno en este, Viñas propone varios criterios para explicar el efecto de libros en el mercado: “(...) no sólo la teoría y la crítica literarias, sino también al estudio de la cultura, a la mercadotecnia, a las ciencias económicas, a los medios de comunicación, a la publicidad, al mundo editorial, a las agencias literarias, etc.” (Viñas, 2009: 18).

No es el único que considera lo que le rodea a una obra literaria una clave para la interpretación de esta. Según Bourdieu, el campo sociológico que se encuentra representado en una obra literaria es importante para analizar tanto la estructura de la narración como el entorno en que se mueve o movió el creador de ella, es decir el autor (Bourdieu, 1992: 14). Bourdieu propone interrelacionar el exterior y el interior de la obra literaria para entender la estructura de ambos ámbitos. La lectura sociológica que Bourdieu considera adecuada en el caso de “L’Education sentimentale” (1869) por Gustave Flaubert, consiste en reducir la historia narrada a un montaje experimental, ignorando lo especial y artístico de la forma literaria en este proceder analítico (Bourdieu, 1992: 67). Es decir, si tomáramos en cuenta la teoría de Bourdieu, un acercamiento estrictamente extratextual no siempre resulta útil. Otra forma sería el acercamiento intratextual con referencia a lo extratextual, traspasando las fronteras de la diégesis.

Las instancias que contribuyen al prestigio de un autor son varias. Vamos a esbozar algunos de los aspectos que componen el ámbito extratextual de la obra de Enrique Vila-Matas.

En la compilación realizada por Margarita Heredia (2002) contribuyeron periodistas y autores conocidos como Rodrigo Fresán, Juan Villoro, Ignacio Echevarría y autores como Roberto Bolaño, Alan Pauls y Javier Cercas. En este tomo se reúnen artículos tanto de críticos como teóricos de la literatura. Heredia cita un artículo de Álvaro Enrigue en la revista mexicana *Viceversa* en 1997, en el que éste objetaba que un atractivo de la literatura de Vila-Matas sería la “acumulación de ideas” (Heredia, 2007: 10). Entre los críticos que han seguido a Enrique Vila-Matas desde el principio destacan Álvaro Enrigue y Christopher Domínguez en México, Juan Antonio Masoliver y Mercedes Monmany en España. Los autores que comentan sobre la obra de Vila-Matas son Rodrigo Fresán, Roberto Bolaño, Juan Villoro y Sergio Pitol (Heredia, 2007: 10, 11). El nombramiento de estos personajes en el ámbito del autor ya le otorga cierto prestigio y lo posiciona en la categoría de popularidad de ellos o al menos cercano a ellos.

Enrique Vila-Matas ha publicado sus obras en las editoriales barceloneses DeBolsillo, Lúmen (Randomhouse), Seix Barral (Grupo Planeta), Anagrama, Alfabia, Laertes (1982) y Tusquets (1973,77). La relación de Enrique Vila-Matas con las editoriales se puede llamar especial, y hasta desconfiada. Él mismo intenta escapar de ser incorporado al género de la

novela, no sólo porque le gusta escribir “textos híbridos” entre ficción y referentes al mundo extra-diegético. Además el autor declara rebelarse contra el “dictado” de las editoriales con sus textos híbridos entre ensayística y ficción. Los editores preferirían subordinar sus obras al género de la novela, ya que este se puede vender mejor en el mercado editorial del momento (Sánchez, 2000: 315).

Como ejemplos del itinerario de publicaciones del escritor, hemos entrevistado a dos editoriales sobre Vila-Matas. El primer ejemplo es la editorial Laertes, una empresa familiar, parecida a lo que André Schiffrin denominaría como el modelo base editorial (Schiffrin 2001). Laertes fue una de las tres primeras editoriales que publicó a Vila-Matas con la obra *Nunca voy al cine* en 1982. Es una editorial independiente de grupos editoriales mayores y ya lleva treinta años de existencia. El perfil de la editorial es amplio, como reza su texto de presentación en el sitio web de la editorial (2011):

Con el genuino espíritu de la edición independiente, hemos sacado adelante 18 colecciones con más de 900 títulos, aportando nuestro grano de arena en materias como la historia del cine, la antropología, la literatura y las guías de viaje, la literatura de aventuras y fantástica, la pedagogía y la educación, sin importarnos demasiado situarnos en contra de la corriente comercialista que coarta tantas voluntades,

La decisión de incorporar *Nunca voy al cine* al catálogo de Laertes parece haber sucedido a causa de la intuición y la experiencia del editor: “En su momento me pareció, y con acierto, que era un autor interesante para publicarlo. Había el criterio de publicación de narrativa española y Vila-Matas ya anunciaba grandes modos”, cuenta Eduardo Suárez, director de Laertes, en la entrevista. “Es un autor que encaja en cualquier editorial, ya que es ingenioso, y es uno de los autores más conocidos de la literatura española.” La publicación de entonces no superó los 3.000 ejemplares, mientras ahora está agotada. El director de la editorial Laertes no considera Vila-Matas un autor de best-seller, aunque ni quiso hablar de categorías de esta clase en relación con su editorial. Si Vila-Matas será un autor de best-seller en algún momento, esto pasaría en el grupo de editoriales Planeta o en Anagrama.

A partir de marzo del año 2010, Vila-Matas publica con la editorial DeBolsillo dentro de la línea de narrativa contemporánea. “La Editorial DeBolsillo, perteneciente al grupo editorial Randomhouse Mondadori, S.A., reúne editoriales prestigiosas y de longitud de vida amplia como Sudamericana, fundada en 1939, y otras editoriales que se dedican a públicos amplios”, como reza en su texto de prensa (2011). DeBolsillo también afirma pretender a

llegar a “un amplio espectro del público lector”, sirviéndose para esta vocación de precios económicos en sus ediciones y de un formato especial. En nuestras cavilaciones sobre el campo literario, DeBolsillo nos sirve para ejemplificar un punto actual en la trayectoria literaria del autor Vila-Matas. El plan de DeBolsillo con Vila-Matas, realizado además junto a la agente literaria del autor, Mónica Martín, consiste en reeditar cada año varias obras del backlist del autor en formato de bolsillo, aparte de la reciente edición de *Chet Baker piensa en su arte*. Dentro de las reediciones ya ha lanzado *Dublínescas* en 2011, obra ya publicada en Anagrama en el 2010, y *Lejos de Veracruz* en el mismo año, ya publicada en el 1995 en Anagrama. Otro motivo es la reimpresión de libros desperdigados en otras editoriales por deseo del autor y la revisión de obras anteriores, que tiene como resultado recopilaciones como una edición de narrativa de 1977-84 (*En un lugar solitario*) y otra de ensayística (*Una vida absolutamente maravillosa*). Jaume Bonfill es el director de la línea editorial contemporánea que, según él, es actualmente el mejor catálogo literario en lengua española en el mundo. En nuestra entrevista, Bonfill considera Vila-Matas un autor conocido y muy respetado que cuenta con un público fiel. Los números de venta coinciden con estas circunstancias: No alcanza los 30.000 ejemplares que serían consideradas ventas best-seller. Como se ve en el proyecto editorial colaborador con Vila-Matas, su obra se reimprime, pero no bastantes veces para llegar a las dimensiones de venta masiva. De todos modos, el autor para Bonfill ya no es el “autor culto” de principios de su carrera literaria, relatado por Margarita Heredia. Ya es más conocido, pero no es best-seller.

Su apertura hacia una demanda por los lectores, antes descrito por el editor de DeBolsillo como fidelidad, actitud “traidora” al “art pour l’art” y uno de los argumentos principales en contra de la literatura de venta masiva, la “literatura industrial” (término de Daniel Pennac (1993) citado por Viñas, 2009: 55), ha establecido un lazo de cierta interacción. Esta disposición a la interacción ha sido recogida en México mediante una revista cultural, *Revista Shandy*, resultado quizás de un sentimiento entre los pocos que conocieron al autor catalán cuándo aún se consideró “autor culto” y formaron parte de un modo extratextual de una conspiración parecida al grupo de artistas protagonistas de su obra *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). El autor muestra su aprobación al proyecto colaborando en la revista como miembro del consejo consultivo.

Otro aspecto que subraya este espíritu abierto del autor hacia sus lectores es su página web “enriquevilamatas.com”, cuidada con amor al detalle y anhelo de integridad. Junto a su blog *Historia abreviada de la literatura portátil* también muestra su interés para las posibilidades del intercambio internacional del periodismo cultural y la crítica literaria en los nuevos medios. Como comentó Jaume Bonfill, un aspecto que le hizo ganar el respeto de los lectores era su escritura innovadora. También saber manejar las innovaciones técnicas para la literatura puede ser una forma de transgresión de las fronteras habituales. No sólo tiene talento para “transformar sus lecturas en material de ficción” (Bonfill 2011), sino también para convertir su material de ficción en lectura e intercambio virtual.

Una postura crítica frente al mundo editorial actual se puede entrever en *Dublinesca* (2010). En esta novela, el editor retirado Samuel Riba viaja a Dublín para celebrar un funeral para la era Gutenberg, y dar por terminado la época en que los editores se habían distinguido por su pasión por la literatura. El texto está salpicado por comentarios críticos acerca del mundo editorial. *Dublinesca* fue el primer libro que Vila-Matas publicó en la editorial Seix Barral, después de haber dejado Anagrama. En esta última editorial, Vila-Matas había publicado gran parte de su obra hasta entonces. Vila-Matas desmintió la identificación del editor retirado con Jorge Herralde, que después de 41 años de dirigir la editorial, en 2015 la traspasará al grupo editorial italiano Feltrinelli (Rodríguez Marcos, 2010; Martí Font, 2011).

Aún así, con el permiso de Bourdieu de transgredir la frontera ficcional/ no-ficcional, también podríamos tomar las declaraciones hechas en la novela de Vila-Matas como referencias al mundo exterior o “real”.

La causa de un viaje a Lyon por Samuel Riba, el protagonista, introduce el tema principal: Riba debe exponer una conferencia sobre “la grave (...) situación de la edición en Europa” (Vila-Matas, 2010: 16). El editor retirado, en el transcurso de la trama novelística, planea y luego realiza un réquiem para la galaxia Gutenberg. El plan consiste en celebrarlo en Dublín en el Bloomsday, día en que se da honor a la novela *Ulysses* de James Joyce, novela que Riba considera uno de los momentos “estelares” de “(...) esta galaxia hoy de pálido fuego” (Vila-Matas, 2010: 119). La narración tiende a un planteamiento negativo acerca de la situación del campo literario, e incluso lo da por terminado: Riba propone a su amigo, el autor Nietzsche, “Un funeral no sólo por el mundo derruido de la edición literaria, sino también por el mundo de los escritores verdaderos y los lectores con talento, por todo lo que se echa en falta hoy en día” (Vila-Matas, 2010: 119). La consecuencia de este pensamiento, aunque algunas páginas antes le haya extrañado que toda autognosis de una época se comprenda como el final de una etapa de la historia (Vila-Matas, 2010: 210, 11), fuera de toda refracción irónica, resulta sumamente apocalíptica:

(...) todo se acabó, o se está acabando. No queda otra cosa que una gran masa analfabeta creada deliberadamente por el Poder, una especie de muchedumbre amorfa que nos ha hundido a todos en una mediocridad general. Hay un inmenso malentendido. Y un trágico embrollo de historias góticas y editores puercos, culpables de un monumental desaguisado (Vila-Matas, 2010: 177, 178).

Habiendo llegado finalmente a Dublín para la celebración del funeral, nota que sus amigos escritores que le han acompañado se toman el funeral demasiado como réquiem real de la era Gutenberg, y Riba constata: “Lo importante no es que se vaya a pique la brillante era de la imprenta. Lo verdaderamente grave es que me voy a pique yo” (Vila-Matas, 2010: 245). Parece que se trata de una confusión de final de la era de la imprenta con el final que Riba ve acercándose a su propia vida. Este fin de la vida del último editor, recuerda a “La edición sin editores”, cómo André Schiffrin titula su libro sobre la actual evolución de las editoriales que también a su vez es partidaria de un punto de vista negativo, y lamenta la tendencia desde editoriales familiares de vocación intelectual hacia “las grandes corporaciones” de interés de multiplicar su ganancia (Schiffrin, 2001). Para quejarse de los inconvenientes del oficio del editor literario hoy en día, Riba necesitaría editar un libro más. Imagina un último proyecto editorial en que otros editores junto a él recogieran sus mayores errores que cometieron en su carrera,

(...) editores que contaran cuáles fueron sus mayores esperanzas y cómo fue que éstas no se materializaron; (...); editores literarios que contaran las miserias de la literatura, hoy una sinfonía completa de cuervos perdidos en el mafioso centro de la selva fúnebre de su industria. (...) En definitiva, editores que se avinieran a publicar el gran mapa de sus decepciones y que confesaran en él (el libro imaginado por Riba, I.S.) la verdad y dijeran de una vez por todas que, para colmo, ninguno encontró a un verdadero genio en su camino (Vila-Matas, 2010: 179).

En este párrafo salta a la vista que Riba no se siente personalmente culpable del fracaso de su editorial, ni del mundo editorial. Riba quisiera usar el medio del libro para revelar la verdad sobre el oficio que ejerce, y que ejercen otros: “Me gustaría un día tener la honestidad de desvelar las grandes sombras que se esconden detrás de las luces de mi trabajo tan absurdamente elogiado...” (Vila-Matas, 2010: 179). Hasta le gustaría ser el último editor, ya que los nuevos, jóvenes editores independientes le parecen “seres insufribles y mal preparados” (Vila-Matas, 2010: 297). No antes del momento de su recaída al alcohol, vuelve a salir el pensamiento doloroso en lo que sigue después de que él dejó su trabajo. “Cuatro patanes habían soñado con sustituirle y finalmente lo habían logrado. Y él mismo había terminado por abriles paso, les había ayudado a medrar al hablar bien de ellos” (Vila-Matas, 2010: 298, 299). Estos tres editores intentan reemplazar a Riba, el último editor, a través de tácticas variadas: El primero intenta hacer su éxito con autores que se sirven de un nuevo lenguaje “del mundo digital”, el segundo intenta imitar a Riba, mientras que el tercero quiere ser un editor *superstar* y para este fin utiliza a los autores como peones y el ejemplo de editores de fama internacional. Aunque los principiantes planean un homenaje a Riba, él no se fía y sospecha que detrás de este se esconden intereses oportunistas (cf. Vila-Matas 2010: 289).

El oficio del editor, para Riba, tiene que ser de una entrega tan fuerte que delimita con la locura. No se queda dentro de los lindes del horario laboral, sino que lo traspasa y modifica la forma de interpretar la vida del editor. Viendo la película *Spider* de David Cronenberg que trata de un hombre que sufre de esquizofrenia se identifica de un modo extremo con el protagonista:

Para él, no es sólo un pobre loco, sino también el portador de una sabiduría subversiva, una sabiduría que le interesa mucho desde que tuvo que cerrar la editorial. Tal vez sería exagerado que (Riba, I.S.) es *Spider*. Pero ¿acaso no le han acusado muchos de leer su vida como si fuera el manuscrito de un autor desconocido? ¿Cuántas veces ha tenido que oír que leía su vida de un modo anómalo, como si fuera un texto literario? (Vila-Matas, 2002: 40)

En otra ocasión, el narrador explica más exactamente la costumbre interpretativa del editor:

Editar y en consecuencia tener que leer tantos manuscritos había contribuido aún más a que se desarrollara y arraigara mucho en él esa tendencia a imaginar que se escondían asociaciones metafóricas y un código a veces altamente enigmático detrás de cualquier escena de su vida cotidiana (Vila-Matas, 2010: 70; véase también *ibid.*: 262).

También le puede causar un disgusto cuando la vida no coincide con el estilo de literatura que a Riba le parece de buena calidad. Al mismo tiempo estos pensamientos del personaje revelan los criterios con los cuales Riba valora un texto como literatura, como sucede al comunicarle su esposa que a partir de ahora va a ser budista:

Si en algo ha salido ganando al dejar la editorial ha sido en la ausencia de horas perdidas leyendo tanta basura: manuscritos con historias convencionales, relatos que necesitan de un conflicto para ser algo. (...) Lleva una existencia al estilo de los personajes de Gracq, que él mismo puso de modelo en su teoría de Lyon. Por eso le fastidia tanto que se haya producido ahora este acontecimiento con pretensiones folletinescas (Vila-Matas, 2010: 150, 151).

La visión literaria no sólo le sirve de patrón para reflexionar sobre ciertas situaciones en la vida, sino además influye su modo de interpretar su biografía entera de manera causal y retrospectiva. En un momento en que se siente vagabundo en las calles de su barrio, se figura que vive en una casa imaginada, y "(...) en esa casa inventada él es un ex editor a la espera de encontrar al hombre que fue antes de crearse – con los libros que publicó y con la vida de catálogo que llevo – una personalidad falsa" (Vila-Matas, 2010: 178). Trata de repensar su vida y sobre todo su personalidad sin los efectos de su trabajo. Finalmente tiene que asumir que su personalidad ha sido influenciada de manera tan íntegra que los efectos del trabajo de editor no pueden anularse: "Son una clase de golpes que son parientes de un dolor seco y mudo que uno en realidad no nota hasta que es ya demasiado tarde para hacer algo con respecto a ellos, hasta que uno se da cuenta de modo definitivo de que en cierto sentido ya no volverá a ser quien fue (...)" (Vila-Matas, 2010: 255; cf. *ibid.*: 255).

La ausencia de límite entre su trabajo y su vida muestra que en su trabajo como editor, Riba asume varias asignaciones laborales él mismo. No tiene a nadie que le lea los manuscritos, así que él mismo toma la decisión de editar o no cierta novela. Aunque en las editoriales grandes la estructura de la empresa editorial sería distinta, se puede contrastar que la asignación del lectorado de leer, es decir examinar y revisar textos, en la editorial moderna ha pasado a ser una tarea mucho menos importante (Röhring 2003: 26). Aún así, Riba al mismo tiempo asume el papel de lector como el de escritor. Al menos este es su ideal del lector del futuro. Mediante la figura de un editor-lector-escritor integrado y universalista, Riba explica la causa de su fracaso como editor:

Le retiró de la edición básicamente la salud, pero le parece que en parte también el becerro de oro de la novela gótica, que forjó la estúpida leyenda del lector pasivo. Sueña con un día en el que la caída del hechizo del best-seller dé paso a la reaparición del lector con talento y se replanteen los términos del contrato moral entre autor y público. Sueña con un día en el que puedan respirar de nuevo los editores literarios, aquellos que se desviven por un lector activo, por un lector lo suficientemente abierto como para comprar un libro y permitir en su mente el dibujo de una mente radicalmente diferente a la suya propia. Cree que si se le exige talento a un editor literario o a un escritor, debe exigírsele también al lector (Vila-Matas, 2010: 71).

Una forma de describir su oficio de manera más realista que en el pasaje anteriormente examinado, se origina en un momento de debilidad debido a su abstinencia al alcohol al que ha sido obligado a causa de problemas de salud: “Pero era muy jodido tener que salir a la caza de esos escritores, y encima no dar nunca con uno que fuera auténticamente genial” (Vila-Matas, 2010: 102). El ideal de encontrar un escritor genial, de todos modos se puede considerar como uno de los aspectos constituyentes de este oficio como Vila-Matas lo representa en su novela.

La relación del editor Riba con los escritores es estrecha y en parte cariñosa, pero al mismo tiempo salpicada de desamor, sobre todo desde que Riba cerró la editorial y se retiró de la vida laboral y en cierto modo de la vida social que para él está estrechamente relacionada con la consumición de alcohol: “Desde el punto de vista amistoso y creativo, está con el agua al cuello desde que cerró su negocio. En el fondo echa en falta el contacto continuo con los escritores, esos seres tan disparatados y extraños, tan egocéntricos y complicados, tan imbéciles la mayoría. Ah, los escritores. Sí, es verdad que les echa en falta, aunque eran muy pesados. (...) Pero cree que son muchos los que le deben parte de

su éxito y podrían acordarse de él para algún acto de este tipo (una presentación de un libro, etc., I.S.) o para lo que fuera” (Vila-Matas, 2010: 102, 103). Tiene gran respeto a la mayoría de “sus” escritores, sobre todo a los que “entendía(n) la literatura como una fuerza en línea directa con el subconsciente” (Vila-Matas, 2010: 266). Pero Riba no es la única víctima en esta relación y no se puede considerar que sólo él padece del aire caprichoso de los artistas. No echa de menos solamente el trato amistoso con ellos: “El mejor (recuerdo, I.S.) guardado de todos es lo gran cabronazo que le gusta sentirse cada vez que íntimamente se vanagloria y regodea de la multitud de anticipos recortados a los novelistas (...)” (Vila-Matas, 2010: 103). Los novelistas son los que más se merecen la explotación según Riba, ya que se muestran aún más insoportables que los poetas o ensayistas. Por consiguiente, admite que no estaba dotado para la parte económica del negocio editorial: “Claro está que si recortó anticipos fue porque le parecía que, estando tan poco dotado para lo financiero, si no regateaba y se ganaba fama de tacaño, aún se habría arruinado más” (Vila-Matas, 2010: 103). Aunque de Riba en parte se puede decir, según el narrador, que “cuando alguien ve brillar el oro incluso en los libros, está dando un salto cualitativo en su vocación de editor”, también antes fue “un lector de buenas novelas” y un “lector entregado” (Vila-Matas, 2010: 266). Su primer motivo no fue el de hacerse rico, y en el momento en que estaba claro que se arruinaría siguió ejerciendo el trabajo durante “más de treinta años” (Vila-Matas, 2010: 266). Riba por un lado representa la parte del negociante, la persona más racional en la relación autor/artista-editor, pero aún así no es bastante hombre de negocios para serlo de manera consecuente. Su afición para la literatura y sus ideales literarios “románticos” parecen predominar. La parte “romántica”, contemplativa y pensativa de Riba subraya el parecido de su persona con los personajes de las novelas que el publica: “esos desesperados de aire romántico, siempre solitarios, sonámbulos bajo la lluvia, siempre andando por carreteras perdidas” (Vila-Matas 2010: 51). Hasta se acuerda de que durante la cumbre de su éxito era “brillante y despiadado editor que (...) hacía declaraciones corrosivas y mostraba el camino ideal de la literatura”, es decir que ejercía más de literato o teórico literario que de negociante (Vila-Matas, 2010: 267). Que su condición de hombre de negocios no parece ser la mejor, también se puede apreciar en la siguiente escena de la novela. En la ceremonia del funeral para la era Gutenberg, Riba prepara leer un fragmento de una carta de Flaubert a Louise Colet. En este, Flaubert presiente que habrá una temporada en que la mayoría de las personas se habrían vuelto hombres de negocios (cf. Vila-Matas, 2010: 249). Pero Riba prefiere que otra persona la leyera, ya que él anteriormente fue negociante, y “No habría podido soportar las sonrisitas de sus amigos en el momento de hablar de hombres de negocios “ (Vila-Matas, 2010: 249). La crítica de Flaubert al hombre de negocios podría ser la causa de risas de sus amigos, o que sus amigos no realmente le consideraran un buen hombre de negocios.

El personaje de Riba además recuerda a lo que Bourdieu en su análisis de *La educación sentimental* de Gustave Flaubert reconoce en el personaje de Arnoux. En el campo social de la novela de Flaubert, Arnoux es la conexión entre el mundo burgués conservador y los artistas, aprovechándose de los dos mundos para sus negocios. Base de sus negociaciones es que los artistas carecen de interés económico y anhelan sólo el valor simbólico que les otorga su arte, mientras lo que ganarían económicamente se lo queda Arnoux (cf. Bourdieu, 1992: 27). Riba se distingue en que no parece tener el control sobre el mantenimiento de una existencia de doble cara como lo hace Arnoux. Riba además se siente artista a causa de la entidad universalista tripartita del editor-lector-escritor, y también es desinteresado en la motivación de su labor: encontrar un escritor genio.

“(…) la necesidad de capturar a un genio, a un joven que fuera muy superior a los otros y que viajara mejor que nadie por su cuarto. (...) Siempre había sospechado que existir existe” (Vila-Matas, 2010: 51, 52; cf. *ibid.*, 2010: 261). Este hecho también se debe a los autores que publicó, que por su parte tampoco contribuyeron a este hallazgo, ya que no le entregaron ninguna obra maestra (cf. Vila-Matas, 2010: 264). El motivo por el que esta genialidad faltaba en su época, su antiguo colega la atribuye a “la ausencia de Dios y, en definitiva (...), a la muerte del autor, “aquello que ya anunciaran en su momento Deleuze y Barthes” (Vila-Matas 2010: 264). La discusión alrededor de la desaparición de esta figura irónicamente tuvo un auge en el momento en que Riba se preparaba para emprender su trabajo de editor, es decir, para encontrar autores (Vila-Matas, 2010: 288).

Pero, ¿qué es lo que Riba consideraría una novela “con genio”? Los criterios van cambiando a lo largo de la novela. Primero piensa que consistía en que este principiante genial sepa elegir y trabajar temas muy lejanos a su vida cotidiana (Vila-Matas, 2010: 306). Después, el criterio que haría destacar a un genio es la ocupación de este joven genio con la vida cotidiana de Riba como editor retirado.

La búsqueda del autor genio también podría ser el motivo de la elección de lo a que él se dedicó, “y así olvidarse del dramático caso de su personalidad, tan negada para la escritura, y ya digamos para la genialidad. Es muy posible que se convirtiera en editor para escurrir el bullo y poder volcar la decepción en los demás y no exclusivamente en si mismo” aunque luego reconoce que también se hizo editor porque siempre le apasionaba la lectura (Vila-Matas, 2010: 265).

En una secuencia de la novela, este autor imaginado por Riba como un fantasma que le estaría observando, se eleva como autor ficticio del relato, en un *mise en abyme*, le observa y estudia para luego escribir una novela sobre él. En ella, imagina, el novelista intenta averiguar la misma pregunta que Riba parece plantearse durante mucho tiempo: “Se trataría para el principiante de averiguar si vale la pena haberse desvivido por la buena literatura a lo largo de cuarenta años, (...)”. A continuación describe sintetizando el contenido de la novela *Dublinesca*: “(...) y para ello va contando la vida cotidiana, sin demasiados sobresaltos, del personaje observado. (...) va contando cómo su editor retirado busca todavía lo nuevo (...) narra los problemas que el hombre tiene con el budismo de su mujer (...) (Vila-Matas, 2010: 238, 239). La descripción metaléptica prosigue con un comentario acusador hacia el mundo que rodea a los editores:

Imagina que el principiante se está proponiendo en la novela desmontar cierto tipo de procedimientos convencionales (...) tratando de que al editor literario también pueda vérselo como un héroe de nuestro tiempo, como un individuo que es testigo de la desaparición de los editores de raza y reflexiona en el duro contexto de una sociedad que avanza a pasos agigantados hacia la estupidez y el fin del mundo (Vila-Matas, 2010: 239).

A continuación, el joven escritor y el personaje desde cuyo punto de vista el relato se narra, luchan entre ellos, y el escritor se queda paralizado, fijándose en una mancha de la chaqueta oscura del editor “*escrito*” (Vila-Matas, 2010: 239; cursiva en el texto). En el momento en que el escritor se queda paralizado, Riba toma el poder sobre todos los sentidos del escritor y descubre que el punto de vista suyo coincide completamente con el del joven en los siguientes aspectos: “Para empezar, una idéntica tendencia a contar y a interpretar –con las deformaciones propias de un *lector* muy literario– aquellos sucesos cotidianos que atañen a su vida” (Vila-Matas, 2010: 239; cursiva mía). No queda claro si el “*editor escrito*” es Riba, u otro. Aún así, encontramos otra vez la unión de editor, escritor y lector. En una tercera fase, Riba opina que lo genial en una novela sería que

un espíritu superior, más intuitivo y más íntimamente consciente que los mismos personajes de lo que estaba sucediendo, estuviera colocando la historia bajo la mirada de unos futuros lectores, sin participar él mismo en las pasiones, y movido sólo por esa placentera excitación que resulta del enérgico favor de su propio espíritu en el acto de exponer lo que con tanta atención ha ido contemplando (Vila-Matas, 2010: 306).

El narrador retoma la existencia de este genio en su discurso: “—perdón por la intromisión, pero es que necesito distanciarme algo y, además, si no lo digo reviento de risa — (...)” (Vila-Matas, 2010: 307). Esta intervención del narrador ficticio de la novela da comprobación a la tercera versión de la idea del genio de la novela. Según esta, el genio consiste en el narrador omnisciente pero distanciado. El narrador se distancia de esta idea con su comentario irónico, demostrando a la vez su acción de “distanciarse”, aunque en el momento de aparentar personalmente en el discurso se acerca al lector como nunca antes durante el relato entero. Además, la demostración de su existencia va en contra de la idea del genio como joven escritor que observa a Riba como objeto de pesquisa para su novela. En Dublín, cerca del cementerio de Glasnevin, Riba había visto un joven con gafas redondas del que imaginaba que se trataría del joven genio (Vila-Matas, 2010: 257). Más tarde, dos hombres de Dublín le cuentan en un bar que este joven se llama Malachy Moore (Vila-Matas, 2010: 291). De pronto, en la noche después de obtener Riba esta información, en el interfono de su estancia en Dublín, alguien dice: “Malachy Moore *est mort*”, y después desaparece (Vila-Matas, 2010: 281; cursiva en el texto). Desde entonces, Riba “no percibe que siga estando ahí quien tanto le pareció que le acechaba, quien tanto le observaba con un interés maniaco, tal vez profesional” (Vila-Matas, 2010: 306). Aunque ya no se siente observado por alguien que después quiera utilizar sus investigaciones para una novela, el relato sigue, y en él, la “intromisión” del narrador ficticio. Puede ser que la voz anónima que le informó sobre la muerte de su joven autor genial haya sido la voz del narrador del que Riba como simple personaje excluido del horizonte de la instancia narrativa, no se percató.

El editor, aunque sea muy literario, y forme parte de una unión tripartita editor-autor-lector ideal, como personaje no tiene más conocimiento que la instancia narrativa que le observa. No sabe más que el autor real que maneja la instancia narrativa, ni tampoco que el lector a cuyo alcance se presente el conjunto de la narración. Queda excluido del proceso final de la lectura. Así que aunque los editores literarios pronto vayan a ser la gran excepción, el proceso de lectura va a seguir existiendo. Quizás esto podría ser una interpretación válida como comentario sobre el mundo editorial “real”, que también encaja con la apertura del autor hacia las grandes empresas editoriales y los espacios interactivos de contacto más directo con sus lectores.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1975) [1956/58]. "Über den Fetischcharakter in der Musik". Bernhard Dopheide. *Musikhören*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 74-110.
- Andrés-Suárez, Irene, Ana Casas (eds.) (2007). *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas. 2-3 de diciembre de 2002*. Madrid: Arco/Libros.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Felds*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Flaubert, Gustave (1869). *L'Éducation sentimentale*. Paris: Michel Lévy frères.
- Gracq, Julien (1951). *Le Rivage des Syrtes*. Paris: Corti.
- Heredia, Margarita (ed.) (2007). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Canet de Mar (Barcelona): Candaya.
- Llovet, Jordi (2007). "Lo verosímil como impostura." Heredia, Margarita (ed.). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Canet de Mar (Barcelona): Candaya, 39-44.
- Martí Font, J.M (23.12.2010). "Feltrinelli heredará Anagrama. La editorial italiana entra en el accionariado del sello catalán y en cinco años será la propietaria". *El País.com*, (http://www.elpais.com/articulo/cultura/Feltrinelli/heredara/Anagrama/elpepucul/20101223elpepucul_14/Tes, 26.09.2011).
- Pàmies, Sergi (2007). "Operación rescate". Heredia, Margarita (ed.). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Canet de Mar (Barcelona): Candaya, 33-35.
- Rodríguez Marcos, Javier (17.03.2010). „El protagonista de mi novela no es Jorge Herralde.“ Enrique Vila-Matas presenta en Madrid 'Dublinesca', el primer libro que publica tras dejar Anagrama. *El País.com*, (http://www.elpais.com/articulo/cultura/protagonista/novela/Jorge/Herralde/elpepucul/20100317elpepucul_15/Tes, 26.09.2011).
- Röhring, Hans-Helmut (2003). *Wie ein Buch entsteht. Einführung in den modernen Buchverlag*. Darmstadt: Primus.
- Sánchez, Yvette (2004). „Enrique Vila-Matas: Bartleby y compañía (2000)“. Thomas Bodenmüller, Thomas M. Scheerer, Axel Schönberger (eds.), *Romane in Spanien. I: 1975-2000*. Frankfurt a.M., Valentia 1, 315-327.
- Schiffirin, André (2001). *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*. Santiago de Chile: Trilce.
- Vila-Matas, Enrique (1982). *Nunca voy al cine*. Barcelona: Laertes.
- (1984). *Impostura*. Barcelona: Anagrama.
- (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.
- (1988). *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama.
- (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

Volver al índice

----- (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.

----- (2007). „Autobiografía caprichosa“. Heredia, Margarita (ed.). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Canet de Mar (Barcelona), Candaya, 15-18.

----- (2010). *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral.

----- (2011). Historia abreviada de la literatura portátil (Blog). (http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_haliteraturaportatil.html 27.9.2011)

Viñas Piquer, David (2009). *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel.

„Dublinesca“ de Enrique Vila-Matas (por Seix Barral, 7.04.2010) <http://www.youtube.com/watch?v=gWCvYdamr7s> (8.11.2011).

“Editorial”. (<http://laertes.es/editorial.php>, 27.09.2011).

“El grupo editorial”. (http://www.randomhousemondadori.com/es/quienes-somos/grupo_editorial 19.09.2011).

Revista Shandy. (<http://issuu.com/revistashandy>, <http://www.revistashandy.blogspot.com/>; 27.9.2011).

Datos de la autora

Iris Sygulla se licenció en Filología Hispánica, Filología Alemana y Fonética en la Universidad de Colonia, Alemania, con una tesina sobre el tema “Redes intertextuales en la obra de Roberto Bolaño” en 2010. Está escribiendo su tesis doctoral en la Universidad de Colonia con el tema: La diferencia entre literatura y cine intelectual y de entretenimiento en la Argentina contemporánea.