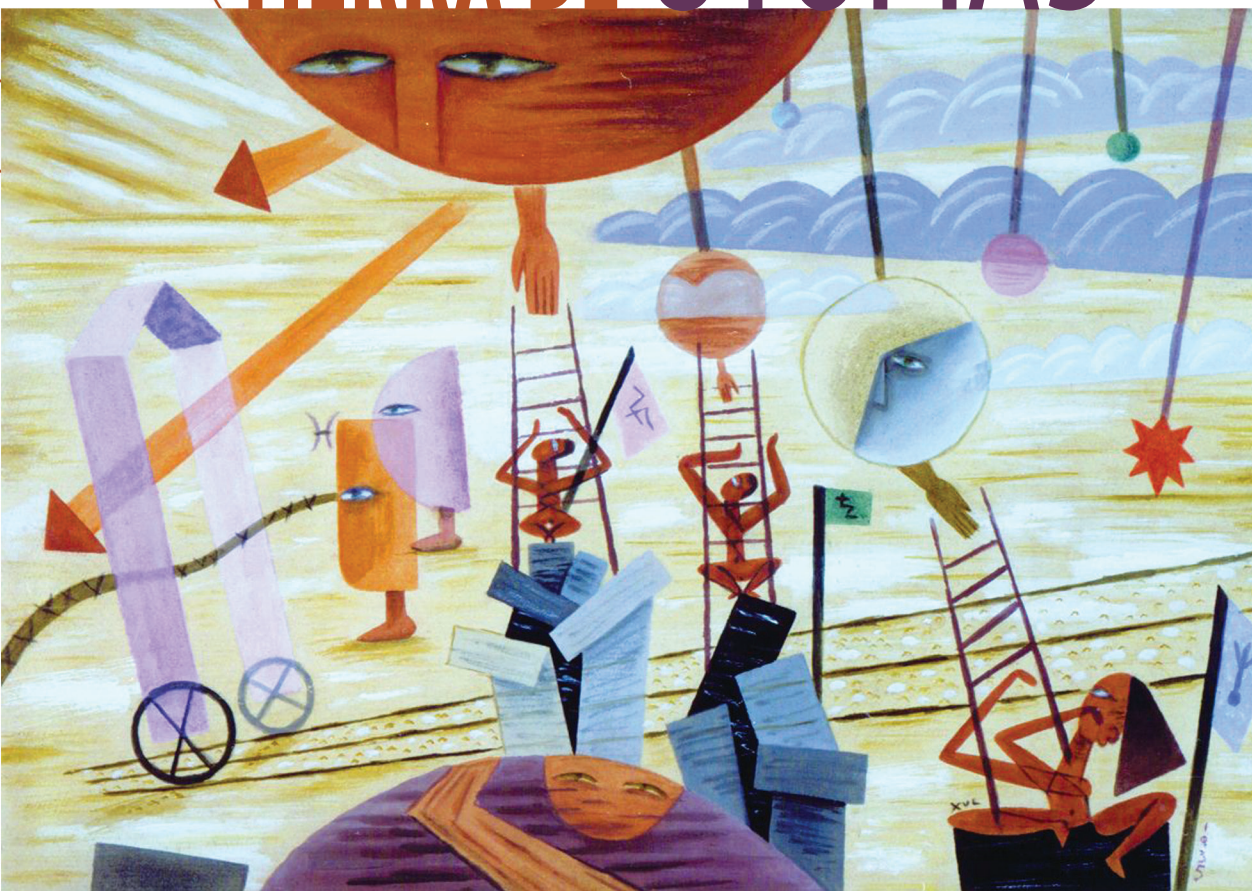


# AMÉRICA

## TIERRA DE UTOPIÁS



PÉTER BALÁZS-PIRI y MARGIT SANTOSNÉ BLASTIK (eds.)

## AMÉRICA, TIERRA DE UTOPIÁS



# **AMÉRICA, TIERRA DE UTOPIÁS**

Editores

Péter Balázs-Piri  
y  
Margit Santosné Blastik

Budapest, 2017

Editores: Péter Balázs-Piri y Margit Santosné Blastik  
Asesoras lingüísticas: Susana Cerda Montes de Oca y Juliana Llanes

En la cubierta aparece *Puerta del este* (1935) de Xul Solar.  
Derechos reservados: Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar



Ministerio de Recursos  
Humanos, Hungría



Universidad Eötvös  
Loránd, Budapest



Centro de  
Investigaciones  
sobre América Latina



Fundación  
Horányi Máttyás



Agencia Mexicana  
de Cooperación  
Internacional para el  
Desarrollo



**SRE**  
EMBAJADA DE MÉXICO  
EN HUNGRÍA  
Embajada de México  
en Hungría



**Instituto  
Cervantes**  
B u d a p e s t  
Instituto  
Cervantes  
de Budapest



Embajada de España en Hungría  
y Cooperación Española

El libro es accesible también en la página ELTE Reader (<http://www.eltereader.hu/>)  
y en Centro Virtual Cervantes (<https://cvc.cervantes.es/>).

ISBN 978-963-284-932-4

ISBN 978-963-284-933-1 (pdf)

Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Universidad Eötvös Loránd  
(ELTE) 2017



[www.eotvoskiado.hu](http://www.eotvoskiado.hu)

Editor responsable: el decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la ELTE  
Directora del proyecto editorial: Júlia Sándor  
Diseño y maquetación: Ádám Bornemissza  
Diseño de cubierta: Ildikó Csele Kmotrik  
Impreso por Pátria Nyomda

# ÍNDICE

PRÓLOGO .....	7
<b>PENSAMIENTO Y LITERATURA: UTOPIÁS DESEADAS Y UTOPIÁS NEGADAS</b>	
<b>José Jesús Reyes Núñez</b>	
Utopías y leyendas en la cartografía del Nuevo Mundo .....	11
<b>Martha Barriga Tello</b>	
La(s) utopía(s) negada(s). Indianos y peninsulares en el Perú del siglo xvii .....	25
<b>Eduardo Hopkins Rodríguez</b>	
Utopía política americanista en <i>La Florida del Inca</i> de Garcilaso de la Vega .....	39
<b>Aurelio González</b>	
Sor Juana: utopía y Barroco ( <i>Neptuno alegórico</i> y la loa de <i>El divino Narciso</i> ) .....	57
<b>Mirjana Polić Bobić</b>	
La índole utópica de la misión jesuítica y la elaboración de la idea de utopía en la literatura de la Compañía de Jesús .....	79
<b>UTOPIÁS Y DISTOPÍAS EN LA NARRATIVA</b>	
<b>Álvaro Salvador</b>	
Utopía y distopía en los cuentos de Rubén Darío .....	97
<b>Ádám András Kürthy</b>	
Utopías sistemáticas y utopías personales: <i>Los pasos perdidos</i> de Alejo Carpentier .....	109
<b>Nicolás Kanellos</b>	
Bellavista, la utopía del novelista mexicano Teodoro Torres .....	117
<b>Javier de Navascués</b>	
“Berna” de Martínez Estrada: una distopía peronista .....	127
<b>Rocío Antúnez</b>	
Juan Carlos Onetti: ciudades, pueblos y espacios alternativos .....	135
<b>Adalberto Mejía González</b>	
Sergio Pitol y Alberto Ruy Sánchez: la memoria y el deseo como ciudades imaginarias .....	149
<b>Karla Montalvo</b>	
Crear en el margen. Análisis de la espacialidad en <i>El cuarto mundo</i> de Diamela Eltit .....	157
<b>Miriam Di Gerónimo</b>	
Monterroso, la utopía textual: <i>versiones, reversiones, perversiones</i> de la fábula .....	167
<b>Ilinca Ilian</b>	
<i>El fondo del cielo</i> de Rodrigo Fresán o el apocalipsis continuo .....	181

<b>Adolfo R. Posada</b>	
La ficción como heterocosmos distópico en “Finlandia” de Hernán Casciari .....	189
<b>Giuseppe Gatti Riccardi</b>	
Un libro, un terrón de azúcar, un espejo: frágiles mundos paralelos para huir de lo existente en la cuentística de los montevideanos Hugo Burel y Leonardo Rossiello Ramírez .....	203
<b>Gabriella Menczel</b>	
Simulacro e hiperrealidad en la novela <i>Realidad</i> de Sergio Bizzio .....	221
<b>Humberto López Cruz</b>	
Revisando una pretendida utopía en dos cuentos de Carlos Wynter Melo .....	229
<b>Carlos Cuadra</b>	
Construcción de la distopía del Che en la novela <i>Método práctico de la guerrilla</i> de Marcelo Ferroni .....	237
<b>IDENTIDAD, CULTURA Y ARTE: IDEAS UTÓPICAS</b>	
<b>Celina Manzoni</b>	
La utopía de América revisitada en 1936 .....	249
<b>Graciela Sarti</b>	
Utopías cuestionadas / utopías deseadas: el caso de <i>El Dorado</i> (1990) por el Grupo CAyC .....	263
<b>Mercédesz Kutasy</b>	
Este papel es una cárcel: papeles que capturan .....	277
<b>Gabriel Insausti</b>	
Utopía porque Arcadia: Oteiza y América .....	283
<b>Pepa Merlo</b>	
Nunca más he vuelto a hablar con ella .....	299
<b>Ana María Hernández del Castillo</b>	
<i>Utopía</i> de Arturo Infante: entre Ariel y Calibán .....	311
<b>Luis Alburquerque Gonzalo</b>	
El mito del hombre nuevo en la nueva canción latinoamericana .....	323
<b>EPÍLOGO</b>	
<b>Fernando Aínsa</b>	
Propuestas para una utopía <i>desde</i> y <i>para</i> América Latina .....	343

## PRÓLOGO

Desde su aparición en el mapa mundial, América siempre ha estado asociada al concepto de *utopía*, ya que los europeos la veían como tierra prometida. Sin embargo, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, junto con *utopía*, en esta tierra edénica surgen los gérmenes de otros conceptos como *distopía* (término acuñado en el siglo XIX) o *antiutopía*, que hasta hoy en día están presentes en el pensamiento y la cultura hispanoamericanos, al igual que en la literatura y en las artes.

El presente libro recoge artículos sobre utopía (y sus derivaciones) vinculada con Hispanoamérica, brindando al lector una variedad de acercamientos al tema basados, evidentemente, y en la mayoría de los casos, en la relación entre el Viejo y el Nuevo Continente.

En el primer capítulo se reúnen textos, principalmente, sobre la imagen del Nuevo Mundo como utopía en el pensamiento y literatura hispanoamericanos, desde la elaboración de los primeros mapas hasta la fundación de las misiones jesuíticas. Fuera de las utopías deseadas, ya en esta época se debe contar con utopías negadas no solamente de parte de los indígenas, sino también de parte de los peninsulares.

Con un gran salto, el segundo capítulo se inicia con los cuentos de Rubén Darío. Esta parte del libro está dedicada a la narrativa hispanoamericana, o sea, en ella se analizan novelas, cuentos, minicuentos escritos desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Según las interpretaciones, en estas obras se pone énfasis en la evasión y el escape de la realidad, en la visión apocalíptica de nuestro mundo y la posible salvación, que son preocupaciones comunes a las del hombre moderno.

El tercer capítulo se ocupa del tema en la cultura y las artes del siglo XX y contemporáneas. Los artículos de esta parte tratan el problema de cómo pensar, crear y actuar basándose en ideas utópicas para poder encontrar y entender la identidad tanto personal como latinoamericana. En ellos, se mencionan escritores, intelectuales y artistas hispanoamericanos, así como europeos.

El epílogo es un cierre digno del libro escrito por Fernando Aínsa, gran conocedor del tema. En su ensayo se plantean nuevos enfoques para entender la utopía “desde y para América Latina”.

El presente volumen es fruto del X Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos *América, tierra de utopías*, organizado por el Departamento de Lengua y Literatura Españolas y el Centro de Investigaciones sobre América Latina de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest, celebrado los días 17 y 18 de octubre



de 2016. Los textos fueron seleccionados y ordenados bajo criterios rigurosos, ya que nosotros, los editores, queríamos, por un lado, entregar al lector una muestra de dicho evento y, por otro, invitarlo a pensar y volver a pensar sobre el tema. Somos conscientes de que en el libro hay hiatos en cuanto a la cronología, pues faltan reflexiones directas sobre la literatura y la cultura desde la época de las guerras de independencia hasta el Modernismo. Sin embargo, queremos subrayar que nuestro objetivo no es demostrar al lector cómo ha cambiado la noción de *utopía* en diferentes épocas ni mucho menos ofrecerle una simple lectura, sino —y más bien— hacerle una llamada para entablar diálogos con los artículos, cuyos autores, entre ellos expertos de renombre e investigadores jóvenes, también lo hacen con los textos de intelectuales, anteriores o contemporáneos a ellos, creando así un amplio espacio para la reflexión y el debate.

Péter Balázs-Piri y Margit Santosné Blastik

PENSAMIENTO Y LITERATURA:  
UTOPIÁS DESEADAS Y UTOPIÁS NEGADAS



## UTOPIÁS Y LEYENDAS EN LA CARTOGRAFÍA DEL NUEVO MUNDO

### 1. Utopías y leyendas en la cartografía europea del descubrimiento del Nuevo Mundo

En la historia universal podemos encontrar que los viajes de descubrimiento o al menos algunos de los pasajes ligados a ellos están envueltos en un halo muy propio de miticismo y leyendas, lo que se hace más notorio a medida que retrocedemos en el tiempo. El descubrimiento del Nuevo Mundo por Cristóbal Colón tampoco constituye una excepción. Una de las causas del viaje de Colón es su encuentro personal con la geografía que podemos llamar mítica e incluso fantástica. A finales del siglo xv muchas obras podían ser clasificadas en esta categoría, pero si deseamos mencionar una directamente relacionada al primer viaje de Colón, entonces no podemos dejar de recordar el *Libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo. Colón nunca ocultó su interés hacia la obra del famoso comerciante y viajero veneciano de los siglos XIII y XIV: aún hoy podemos apreciar las numerosas notas que escribió en los márgenes de la traducción al latín del libro de Marco Polo, publicado en la ciudad de Gouda en 1483 o 1484 (Leeu, en línea). Las opiniones de los investigadores coinciden en que este libro fue meticolosamente leído por Colón en su afán de conocer lo mejor posible aquella civilización que deseaba alcanzar viajando hacia Occidente. Colón tampoco pudo escapar de la influencia que ejercía el legendario recreado por Marco Polo, quien gustaba de enriquecer lo escrito con ideas fantásticas. El profesor Óscar de la Cruz Palma de la Universidad Autónoma de Barcelona reconoce varias coincidencias fantásticas que aparecen en los manuscritos de Polo y de Colón, por ejemplo cuando ambos escriben sobre la supuesta existencia de comehombres, hombres-perro y hombres-lobo en esas tierras (en línea).

Marco Polo no constituyó la única fuente de conocimientos para Colón: si hacemos una lista de los autores leídos por él para confirmar sus ideas, encontraremos nombres de renombrados filósofos y sabios de diferentes épocas y regiones. Todos ellos fueron nombrados por fray Bartolomé de las Casas, quien es uno de los cronistas más reconocidos de los viajes de descubrimiento al Nuevo Mundo. En su libro *Historia de las Indias*, menciona entre otros a los griegos Ptolomeo, Estrabón, Platón y Aristóteles, al fenicio Marino de Tiro, al romano Plinio y al persa Alfragano como algunas de las fuentes consultadas por Colón durante la

planificación de su viaje (36-38). Entre los escritos leídos por Colón, hubo no pocos que “prueban haber tierra y poblada en el Mar Océano y en las tierras que están debajo de los polos, y en ellas diz que vive gente beatísima, que no muere sino harta de vivir” (45). En esos textos puede casi literalmente palpase la quimera de las tierras o islas imaginarias, evocando frecuentemente la vida en condiciones paradisíacas de sus moradores en una sociedad idealizada, lo que refleja la definición más clásica de una utopía: la representación o descripción de una civilización ideal, imaginaria e irrealizable que brinda una alternativa positiva y optimista a la sociedad real en que surge.

En el Capítulo 8 del mismo libro, al escribir sobre los motivos que impulsaron a Colón a organizar su expedición hacia Occidente, Las Casas hace una descripción detallada de lo escrito por Platón muchos siglos antes: “Cuenta Platón de una isla que estaba cerca de la boca del estrecho de Gibraltar, la cual llama Isla del Atlántico, que fue el primero rey della, y de quien todo o casi todo el mar Océano se nombró Atlántico; y dice que era mayor que Asia y Africa, el sitio de la cual se extendía la vía del Austro” (49). Y añade al final del capítulo: “razonablemente pudo Cristóbal Colón creer y esperar que aunque aquella grande isla fuese perdida y hundida, quedarían otras, o al menos la tierra firme, y que buscando las podría hallar” (53).

A través de Hernando Colón, fray Bartolomé de las Casas tuvo acceso a una copia del diario de navegación escrito por Colón en su primer viaje, el cual transcribió y de esa manera salvó para la posteridad. Al describir Colón en su diario el viaje de regreso a Europa, podemos leer que el jueves 21 de febrero de 1493, después de enfrentar el mal tiempo en las islas Azores, Colón usa la idea de haber encontrado el paraíso terrenal para así corroborar el haber llegado al ansiado Oriente: “Concluyendo, dice el Almirante que bien dijeron los sacros teólogos y los sabios filósofos, quel Paraíso terrenal está en el fin de Oriente, porque es lugar temperadísimo. Así que aquellas tierras que agora él había descubierto es (dice él) el fin del Oriente” (Colón, 175).

Como Colón, la cartografía europea tampoco podía quedar ajena a todas aquellas ideas utópicas y mitológicas nacidas de las ansias de explicar lo aún inentendible y de soñar con una sociedad libre de las dificultades y conflictos característicos del medioevo. Los mapas quedarían convertidos en espejos que reflejaban el enlace entre la realidad, lo aún desconocido y la fantasía.

### 1.1. Las “islas perdidas” de la Mar Océana

El Mar de las Tinieblas o Tenebroso (*Mare Tenebrarum* o *Mare Tenebrosum*), como se llamaba al Océano Atlántico al comenzar la época de los descubrimientos, constituía para los navegantes europeos un enigma de dimensiones descono-

cidas no solo por su inexplorada extensión física, sino también por los temores que inducían las leyendas relatadas por los marineros europeos, cuya inmensa mayoría nunca se habían adentrado en ese universo acuático más allá de la línea del horizonte y sin perder de vista las costas europeas y africanas.

Tal vez una de las más antiguas y célebres leyendas relacionadas con este océano es la de la isla de San Brandán, que se conocía desde el siglo X o XI a través de una colección de manuscritos escritos en latín bajo el título *Navigatio Sancti Brendani Abbatis* (El viaje de San Brandán). San Brandán era un monje irlandés nacido en el siglo VI, que recorrió la mar desconocida durante siete años en una pequeña embarcación con catorce monjes, hasta arribar a una isla que plasmaba en sí una utopía muy ansiada en la Edad Media: el paraíso terrenal. A pesar de que la leyenda nos cuenta que en su viaje hubo de encontrarse con diferentes monstruos marinos y visitó numerosas islas, la tradición popular (y al mismo tiempo la tradición cartográfica) se centra en el episodio que narra su desembarco en una isla sin vegetación para celebrar la misa de Pascua. Al encender fuego para asar un cordero, la isla se mueve y se percatan de que era un gigantesco pez llamado Jasconius que se encargará de llevar a los monjes hasta las cercanías de la isla del paraíso terrenal.

A partir de entonces la leyenda “isla-pezu” comenzó a hacer acto de presencia en numerosos mapas hechos durante la era medieval, apareciendo tanto en los mapas eclesiásticos llamados de “T en O” como en los mapas portulanos creados para la navegación marítima a lo largo de las costas. Es así que encontramos la leyenda en dos de los mapamundis “T en O” más famosos de la Edad Media, hechos ambos alrededor del año 1300: el de Hereford (Inglaterra), en el que aparece como las islas Afortunadas (“*Fortunatae insulae sex sunt insulae Sct. Brandani*”: las seis islas de la Fortuna son las islas de San Brandán”) y el de Ebstorf (Baja Sajonia), en el cual se le identifica como la “Isla perdida” (Corbella, 132).

Esta isla imaginaria se encuentra también en el extraviado mapamundi de Toscanelli, donde está ubicada a mitad de camino entre Europa y Asia sobre la línea del Ecuador. Este mapa constituye una pieza singular que sobresale entre todos aquellos que se consideran precursores del descubrimiento del Nuevo Mundo debido a dos factores: el primero de ellos es que el mapa original de 1474 se extravió y lo que actualmente conocemos es tan solo una reproducción hecha en 1898 usando cálculos y descripciones atribuidas a su autor, el cosmógrafo florentino Paolo dal Pozzo Toscanelli. El mapa original había sido enviado al canónigo lusitano Fernão Martins para que presentara al rey Alfonso V la propuesta de Toscanelli de llegar a las Indias viajando hacia Occidente a través del Mar de las Tinieblas. El segundo factor es que Toscanelli envió una copia de la carta y del mapa al propio Cristóbal Colón como respuesta a la petición del futuro Gran Almirante

de conocer más detalles sobre su idea. Esto queda corroborado con la transcripción de la carta hecha por fray Bartolomé de las Casas y que encontramos en el capítulo 12 de su obra *Historia de las Indias* (64-67).

Otra famosa representación de la isla de San Brandán se puede encontrar en un globo terráqueo que data de 1492 y que fue hecho —justamente antes del descubrimiento del Nuevo Mundo— por Martin Behaim, un cosmógrafo procedente de Baviera que vivió en Portugal de 1484 a 1490. El globo terráqueo, cuyo nombre original era *Erdapfel* (manzana de la Tierra), fue creado durante su estancia en Núremberg entre los años 1490 y 1493, encontrándose actualmente en el Museo Nacional Germano de esa ciudad. Según Behaim, la isla estaba situada sobre el *circulus equinoccialis* (Ecuador) al Oeste-Sudoeste de las islas de Cabo Verde y prácticamente al Sur de otra isla imaginaria que es tan o más famosa que la propia San Brandán: la isla de Antilia, a la que llama también isla de las Siete Ciudades (*Sete Civitates*). Este nombre se basa en una leyenda medieval: cuando la península ibérica fue conquistada por los moros, siete obispos cristianos huyeron a través del mar hacia Occidente para encontrar la isla de Antilia, de la que ya hablaban los marineros de la época. Según esa leyenda, los obispos reunieron unos cinco mil fieles y armaron una flota de veinte barcos para escapar de la invasión musulmana. Martin Behaim escribe lo siguiente en su globo:

Según se cuenta, el año 734 después del nacimiento de Cristo, cuando toda España resultó conquistada por los paganos de África, fue poblada la isla de Antilia, llamada *Septe citade*, por un arzobispo de Porto (Portugal) acompañado de seis obispos y otros cristianos, hombres y mujeres, que escaparon de España embarcados. En el año 1411, un buque español llegó hasta esta isla. (citado en Beuchat, 41)

Antilia aparece también en el mapamundi de Toscanelli de 1474, aunque su ubicación difiere de la que años más tarde le daría Behaim: la dibujó sobre el Trópico de Cáncer (o sea a los 23,5 grados de latitud Norte y no sobre el Ecuador), al oeste de las islas Canarias y al sur de las Azores.

Aunque en este artículo se hace uso de la ortografía más usual del nombre de la isla en la Edad Media (Antilia o Antillia), en otros mapas medievales anteriores a los ya mencionados se pueden encontrar también otras formas de escritura (Atulliae o Atullia, Antylia o Antyllia). A pesar del descubrimiento del Nuevo Mundo, las islas de Antilia y de San Brandán continúan apareciendo en los mapas durante el siglo XVI, pudiendo encontrarse en obras como el mapamundi de Johannes Ruisch (1508), en el cual Antilia está situada al noreste de Cuba y de La Española. Como detalle interesante y que corrobora la intención de representar lo

más fielmente posible el mundo conocido hasta aquel entonces y las nuevas tierras descubiertas a finales del siglo xv, ambas islas no fueron dibujadas en las dos primeras obras cartográficas más significativas de la era de los descubrimientos: la carta universal de Juan de la Cosa de 1500 y el mapamundi de Cantino de 1502.

## 1.2. La carta universal de Juan de la Cosa

Posiblemente esta sea la obra cartográfica más importante que está directamente relacionada con el descubrimiento de las tierras que posteriormente serían reconocidas como un nuevo continente. Su autor, un marinero de origen cántabro nacido en Santoña, jugó un papel protagónico (aunque relativamente desconocido) en la realización del primer viaje de Cristóbal Colón: dueño de la nao Mari-galante, se la alquila a Colón para que sea la nave insignia de su pequeña flota después de ser rebautizada por el propio Almirante con el nombre de Santa María, siendo así que Juan de la Cosa lo acompaña como piloto mayor en sus dos primeros viajes de descubrimiento. De esta manera, se le ofreció una oportunidad única para obtener información detallada sobre las tierras recién descubiertas, datos que utilizaría en la creación de su carta.

Alexander von Humboldt, uno de los científicos europeos más notables del siglo xix, dijo sobre ella que es “el más interesante bosquejo geográfico que nos ha legado la Edad Media” (Martín-Merás, “La Carta de Juan de la Cosa. Logos y mitos. Sueños y realidades”, 335). Se trata de una carta manuscrita en colores, que mide 183×93 centímetros y que fue dibujada en dos pergaminos de ternera o vitela, cuya unión puede distinguirse como una línea que atraviesa la península apenina y el continente africano (Martín-Merás, “La Carta de Juan de la Cosa: interpretación e historia”, 74). La fecha de su creación fue dada por el propio autor (“Juan de la Cosa la fizo en el puerto de S<sup>a</sup> M<sup>a</sup> en anno de 1500”) en un lugar “estratégicamente” seleccionado: el espacio situado entre lo que es la actual América del Norte y América del Sur. No debemos olvidar que la costa oriental de América Central fue descubierta por Cristóbal Colón en 1504, durante su cuarto y último viaje al Nuevo Mundo. Debido a ello, Juan de la Cosa no podía saber si entre las tierras descubiertas por John Cabot en 1497 y las exploradas por él mismo en 1499 (acompañando a Ojeda y Vespucci) existía o no alguna lengua de tierra que las unía. Para ocultar esta falta de información situó entre las dos una imagen de san Cristóbal atravesando un río (como una alusión religiosa al descubridor del Nuevo Mundo) y que sirvió también como colofón dando los datos del nombre del autor, la fecha y el lugar donde se dibujó la carta.

Como detalle interesante, el historiador O’Donnell afirma que en Europa, además de ciudades como *Toledo*, *Sevilla* y *Balensia* (escritas de esta manera en la carta), aparecen también representadas dos ciudades sin nombre en las márgenes



del Danubio que podrían ser Viena y Buda (83). Debido a la falta de datos a finales del siglo xv, prácticamente todas las ciudades en Asia y África fueron representadas de manera simbólica, basándose solamente en los relatos e historias de geógrafos clásicos, viajeros y comerciantes.

Como podría esperarse de una carta hecha por un marinero de gran experiencia en el arte de navegar, apenas encontramos imágenes fantásticas en la Mar Océana, como era llamado el entonces Mar de las Tinieblas en la monarquía hispánica. En lugar de ellas abundan las naos y carabelas tanto portuguesas como españolas. En pleno océano vemos una rosa de los vientos de gran tamaño y profusamente decorada con la efigie de la Virgen y el niño Jesús, y también encontramos las cuatro cabezas de eolos soplando los vientos que hacen avanzar los veleros en el océano. Según O'Donnell, Juan de la Cosa rompe con la tradición al no representarlos con la clásica efigie de “angelotes de carrillos hinchados” (78), sino con las caras y atuendos de marineros ya adultos.

En la carta también encontramos figuras míticas combinadas con otras que tienen cierta base histórica. La inmensa mayoría de ellas son efigies de reyes haciendo alusión a reinados en el interior de los continentes africano y asiático, territorios que eran solo vagamente conocidos por los europeos. Un ejemplo es la imagen que vemos al lado del castillo portugués de San Jorge de la Mina en África, construido en 1481: la inacabada imagen del rey tiene una cabeza como si fuera un monstruo (tal vez representando una máscara ceremonial africana) y que tal vez se trate del rey de una tribu local que, según escribió Las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de África*, se llamaba Caramansá (77).

Una de las personalidades imaginarias más mencionada en aquel entonces era el preste Juan de las Indias, un supuesto gobernante cristiano protagonista de leyendas europeas principalmente entre los siglos xii y xvii. Su fantástico reino era lugar de riquezas y tesoros, siendo primeramente ubicado en la India en el siglo xii y posteriormente en el Asia Central. Cuando los exploradores portugueses arriban a Etiopía en el siglo xv creen que el Negus (rey) etíope es el mismo preste y por eso Juan de la Cosa lo ubica en el África oriental, cerca de la actual Etiopía. Otra imagen fácilmente reconocible en la carta es la de los tres Reyes Magos, a los que de la Cosa sitúa llegando a la región occidental de Asia. No lejos de los Reyes aparece la reina de Saba en la península Arábiga (la única figura femenina en la carta), que según la leyenda reinaba en las tierras de Ofir y Tarsis, de donde Salomón trajo el oro para construir su templo.

Una ilustración que se puede relacionar con el primer viaje de descubrimiento (por simbolizar la tierra adonde Cristóbal Colón pensaba haber llegado con sus naves) es la del Reino de Kublai Khan (“Rey Ganbaleque”) en Asia, donde Marco Polo pasó 17 años, siendo el primer europeo en escribir sobre este reino (aunque

con muchos detalles fantásticos). En la carta de la Cosa este reino está situado en el extremo más oriental, con una ubicación geográfica totalmente opuesta a las tierras recién descubiertas.

Cristóbal Colón (1451?-1506) y Juan de la Cosa (1450?-1510) murieron antes de que Hernán Cortés conquistara Tenochtitlán en 1521 y Francisco Pizarro ocupara Cuzco en 1533. Por ello no pudieron conocer dos de las culturas más relevantes de América, cuyos mitos, leyendas y utopías quedaron plasmados en documentos que permiten entrever cómo era la cartografía autóctona de esos pueblos.

## 2. Utopías y leyendas en la cartografía de las culturas precolombinas

### 2.1. La presencia de Aztlán y Chicomoztoc en la cartografía del imperio azteca

La fundación del imperio que a partir del siglo XIX sería conocido como azteca —cuyo origen es la triple alianza pactada entre las ciudades de Tenochtitlán, Texcoco y Tlacopan (mexicas, acolhuas y otomíes) entre 1427 y 1433 según Barlow (154)— tuvo como antecedente principal la migración del pueblo mexica partiendo desde la tierra de Aztlán hacia el actual valle de México. Según la leyenda, el dios Huitzilopochtli apareció ante los mexicas como un pájaro y les dijo que debían iniciar un largo viaje hacia el sur, marchando hasta que no encontraran un lago, en el lago una isla, en la isla un nopal y sobre el nopal un águila que en ese momento devoraba una serpiente.

Hasta hoy la ubicación geográfica de Aztlán continúa siendo un enigma. En 1810 el sabio alemán Alexander von Humboldt dibujó un mapa en el que encontramos al actual México y los estados de California y Texas con las montañas Rocosas. En ese mapa Humboldt escribió cuatro notas con referencias a la emigración de los mexicas, indicando como posible punto de partida de los mexicas la región aledaña al actual lago de Utah, llamado lago Timpanogos en el siglo XIX.

Aztlán también estuvo presente en la cartografía azteca de una manera muy pictográfica. Tal vez el mapa más conocido y uno de los más estudiados es el llamado mapa de Sigüenza, una obra hecha en el siglo XVI y que toma su nombre de quien fue su segundo dueño, el intelectual Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). Actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de Antropología de México.

El mapa de Sigüenza es un documento dividido en dos partes: a la derecha vemos una línea prolongada y tortuosa (que nos recuerda un laberinto) que simboliza la ruta seguida por los mexicas en su viaje hasta el valle de México, el cual es representado parcialmente en un mapa que aparece en la parte izquierda del documento. Este mapa y todos aquellos de origen azteca que relatan hechos

históricos de una manera fiel o incluyendo elementos ficticios, mostrando las rutas seguidas por grandes masas humanas (invasiones, éxodos, etc.) son llamados mapas históricos itinerarios (Reyes, 11).

En el mapa de Sigüenza se nos presenta el éxodo de los mexicas desde Aztlán hasta el valle de México, donde fue fundada la ciudad de Tenochtitlán en 1325. Este manuscrito combina leyenda y realidad: en la esquina superior derecha vemos la escena cuando el dios Huitzilopochtli ordena al pueblo mexica comenzar su peregrinación hacia el sur. Podemos seguir la línea de su itinerario, a lo largo del cual aparecen representados diferentes glifos estudiados por la antropóloga mexicana María Castañeda de la Paz. Ella destaca en sus investigaciones la ausencia de dos glifos que generalmente aparecen en los documentos relacionados con la migración mexica (Coatepec y Tula), así como que el glifo de Chicomoztoc aparece en las cercanías del lago de Texcoco, cuando suele ser representado al inicio del camino (91). Castañeda considera una equivocación cometida por el *tlacuilo* o dibujante que Chicomoztoc no esté en el lugar que usualmente ocupa en los manuscritos aztecas (102). En la parte izquierda, lo primero que identificamos es el glifo de Chapultepec por su tamaño y grado de detalle, lugar donde los mexicas fueron derrotados por los pueblos que ya moraban en ese territorio. A partir del glifo de Chapultepec comienza el mapa en sí y para poder apreciarlo debemos rotar 180 grados el manuscrito. En él vemos que después de la batalla, los mexicas siguieron tres direcciones diferentes: una a Tlatelolco, otra a Acolco y la última hacia Tenochtitlán, representada en el mapa con las imágenes de sus fundadores.

El origen de Chicomoztoc sobrepasa el ámbito estrictamente mexica para convertirse en un símbolo cültico del origen de los pueblos que habitaban el valle de México. Su nombre literalmente significa 'lugar de las Siete Cuevas' y es un lugar sagrado asociado a la migración de siete pueblos hacia el valle de México: muchas fuentes lo ubican al inicio de la ruta, otras (como el códice Boturini hecho en la primera mitad del siglo XVI) lo sitúan después de Aztlán. En la *Historia Tolteca-Chichimeca* (1550-1560) figura una representación muy conocida de Chicomoztoc, en la que aparece en el interior de una montaña como una cueva con siete cavidades diferentes sirviendo de origen a los siete pueblos que migrarían al valle de México.

Otro mapa que también está relacionado con el mito de Chicomoztoc es el mapa de Cuauhtinchan número 2 (conocido también como Cuauhtinchan 2 o simplemente MC2). Este documento de alto valor histórico nos muestra la peregrinación de dos héroes toltecas, Quetzalhueyac e Ixcichuatl desde la ciudad de Cholula hasta Chicomoztoc y después su regreso a Cholula. Según lo relatado en la *Historia Tolteca-Chichimeca*, su objetivo era pedir a los chichimecas residentes

en Chicomoztoc que los secundaran en la guerra que libraban contra los olmecas en Cholula, prometiéndoles títulos señoriales y tierras a cambio de su ayuda. A este llamado respondieron siete pueblos pertenecientes a la cultura chichimeca, quienes de acuerdo a los glifos situados en el itinerario viajaron trece días hasta arribar y conquistar Cholula (Carrasco, 125).

La estructura del mapa es similar a la del mapa de Sigüenza: el viaje de los héroes es representado a la izquierda del documento, siguiendo un itinerario lineal, una secuencia de lugares unidos por una línea imaginaria o un camino real, aunque representado pictográficamente y en un estilo “laberíntico”, sin la rigurosidad geográfica de un mapa. Es lo que Barbara Mundy llama una “narrativa lineal” (221), una denominación que me atrevo a complementar “con referencias geográficas” que quedaran plasmadas en los glifos ubicados a lo largo del itinerario. Tanto este mapa como el de Sigüenza son también importantes porque no encontramos en ellos ningún evento de carácter colonial, por lo que pueden considerarse como copias de documentos creados antes de la llegada de los españoles al México actual.

El mapa de Cuauhtinchan número 2 representa una región que incluye Cholula, Cuauhtinchan, así como Tecali y Tepeaca. En el extremo inferior izquierdo del mapa podemos identificar los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, y en la esquina superior derecha, el volcán Orizaba. El original es propiedad privada, actualmente en el Museo Nacional de Antropología de Ciudad México se expone la reproducción de la copia de 109×204 centímetros hecha en 1892 por Eduardo Bello.

## **2.2. La piedra o monolito de Sayhuite (Saywite)**

El imperio inca fue la cultura predominante en la actual América del Sur a la llegada de los europeos al Nuevo Mundo. El Tahuantinsuyo (el imperio de los cuatro puntos cardinales), fundado por Manco Cápac en el siglo XIII, no solo daba cobijo al imperio de mayor extensión territorial en el hemisferio occidental en el siglo XVI, sino también contaba con la agricultura más desarrollada en el continente y fue donde construyeron la red de vías de comunicaciones más extensa y diversificada del Nuevo Mundo. A pesar de ello, los incas no poseían una escritura jeroglífica como los aztecas o los mayas, sino que utilizaban el quipu, un ingenioso y singular artilugio compuesto por una cuerda principal de lana o de algodón, de la que pendían otras cuerdas de diferentes colores en la que hacían nudos de complejidad diversa, cada uno con su propio significado, creando así un sistema de información y contabilidad. Tampoco conocían el papel, por lo que no pudieron legarnos manuscritos similares a los códices aztecas y mayas. Esta también es la causa de que no se hayan podido encontrar mapas o por lo menos obras con referencias geográficas, como ha sucedido en el México de hoy.

Pero esto no significa que los incas no poseían al menos conocimientos cartográficos básicos y que todas las huellas de esos conocimientos hayan desaparecido como consecuencia del paso del tiempo y de la destrucción desatada por el equívoco afán de sustituir una cultura por otra. A unos 195 kilómetros al oeste de Cuzco, a medio camino entre el pueblo de Curahuasi y la ciudad de Abancay, en las laderas de las montañas a unos 3500 metros sobre el nivel del mar se encuentra un área de construcciones incas que actualmente se conoce con el nombre de complejo arqueológico de Sayhuite o Saywite. Estudiado desde la segunda mitad del siglo XIX, según el etnólogo y arqueólogo Lumbreras, este complejo constituye un adoratorio inca que fue construido a más tardar en el siglo XV (49). Allí, en un punto prominente de esa área con una vista panorámica de los territorios colindantes, se puede apreciar una aislada roca de granito con un diámetro de aproximadamente 4 metros y una altura máxima de 2,28 metros, cuya superficie superior se encuentra profusamente tallada: esta es la llamada piedra o monolito de Sayhuite (Saywite), situado en lo que fue el camino principal del Tahuantisuyo que atravesaba la capital del imperio, Cuzco.

¿Qué tallados podemos encontrar en este monolito? Un cartógrafo se percata fácilmente de la presencia de accidentes geográficos y construcciones hechas por el hombre, predominando los edificios, canales y terrazas que fueran utilizadas en la agricultura. ¿Entonces se trata de un bloque diagrama, o para utilizar una denominación más moderna, un modelo tridimensional representando el relieve de las áreas vecinas? Hasta hoy no se ha dado una respuesta totalmente convincente a esta pregunta, porque no se han podido identificar las formas artificiales talladas en el monolito. Pero a pesar de ello se puede considerar que una de sus funciones pudo haber sido de orientación, argumento que puede ser también avalado por su estratégica ubicación en la vía que conducía a Cuzco. Otro interrogante aún sin respuesta es si se trata de una obra aislada o si, tal vez, los incas pudieron haber desarrollado un sistema de monolitos como el de Sayhuite a lo largo de sus vías de comunicaciones. Mi opinión es que existe una pequeña esperanza de que no se trate de una creación aislada: 400 kilómetros al sudoeste de Cuzco, en el departamento de Arequipa, más exactamente en el Cañón del Colca y en las cercanías del pueblo de Pinchollo se encontraron los restos de otro monolito conocido como Choquetico, cuya superficie superior también fue tallada y a pesar de estar muy deteriorada por el paso del tiempo podemos reconocer terrazas usadas en la agricultura.

También resulta impresionante distinguir más de doscientas figuras fitomorfas, antropomorfas y zoomorfas talladas en la piedra que se alternan con las representaciones de carácter geográfico. Cerca de los espacios artificiales (construcciones y campos de cultivos) se pueden encontrar restos de figuras humanas,

que fueron talladas en parejas y algunas mujeres incluso llevan cántaros en sus manos. Al mismo tiempo, podemos encontrar monos, iguanas y jaguares tal vez representando la selva; llamas, cóndores, pumas y arañas representando la sierra; y por último la costa podría estar representada por pelícanos, cangrejos y pulpos. ¿Podría tener algún otro significado la presencia de las figuras zoomorfas en el monolito? ¿Tal vez las usaron para ilustrar mitos locales, propios de los lugares representados en su superficie? A pesar de que aún no hay una respuesta bien fundamentada a estas preguntas, las opiniones de los especialistas que se han dedicado al estudio del monolito coinciden en que la presencia de las figuras debe tener origen mítico, pero sin poder identificar cuáles mitos pueden haber sido representados.

### 3. A manera de epílogo

En este artículo se ha intentado ofrecer una visión panorámica y abreviada de las utopías y mitos representados en aquellos mapas que de una manera u otra están relacionados con el Nuevo Mundo, mostrando la presencia de este tema en la cartografía europea e indígena. Ambas cartografías y, por ende, los mitos, leyendas y utopías representadas en sus mapas son muy diferentes como consecuencia del desarrollo independiente en dos continentes que no tenían conocimiento mutuo de su existencia. Para el autor constituyó una tarea difícil pero interesante seleccionar algunas de las piezas más representativas de la cartografía del Nuevo Mundo para ser incluidas en un solo artículo. Tan solo se considerará alcanzado el objetivo trazado al iniciar esta tarea, si lo escrito consigue despertar el interés de los especialistas hacia este tema y constituye una fuente de inspiración para el desarrollo de nuevas investigaciones en el futuro.

### Obras citadas

- BARLOW, Robert. "La fundación de la Triple Alianza (1427-1433)". En *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Época 6.<sup>a</sup>. Tomo III (1947-48), pp. 147-155. Disponible en línea: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7155/7998> Última consulta: 2-09-2016.
- BEUCHAT, Henri. *Manual de arqueología americana*. Madrid, Daniel Jorro, 1818.
- CARRASCO, David. *Cave, City, and Eagle's Nest: An Interpretive Journey through the Mapa de Cuauhtinchan*. 2<sup>nd</sup> edition. Ciudad México, UNM Press, 2007. Disponible en línea: <https://books.google.hu/books?id=1UxGR6UB7AwC&pg=PA123&lpg=PA123&dq=Quetzaltheueyac&source=bl&ots=8FqYpoy7vc&sig>

=HspSroHuXEV4ZjsSaEZ0UuWen5Q&hl=hu&sa=X&ved=0ahUKEwiGm7KsrqfOAhWJvRQKHct0CugQ6AEIHTAA#v=onepage&q=Quetzaltheueyac&f=false Última consulta: 2-09-2016.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca. *El culto al agua en el Antiguo Perú. La paccha, elemento cultural pan-andino*. Lima, Instituto Nacional de Cultura del Perú, 2005 [1955].

CASAS, Bartolomé de las. *Historia de las Indias*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1956.

CASAS, Bartolomé de las. *Brevísima relación de la destrucción de África*. Disponible en línea: [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/D/De%20las%20Casas,%20Bartolome%20-%20Bartolome%20de%20las%20Casas.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/D/De%20las%20Casas,%20Bartolome%20-%20Bartolome%20de%20las%20Casas.pdf) Última consulta: 15-07-2016.

CASTAÑEDA DE LA PAZ, María. “La pintura de la peregrinación culhua-mexica (mapa de Sigüenza). Nuevas aportaciones a su estudio”. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* (El Colegio de Michoacán, Zamora, México) Vol. XXII, 86, (primavera de 2001), pp. 85-114.

COLÓN, Cristóbal. *Relaciones y cartas*. Tomo CLXIV. Madrid, Biblioteca Clásica, 1892. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01383853166915529202802/ima0203.htm> Última consulta: 16-07-2016.

CORBELLA, Dolores. “El mito de San Borondón: entre la realidad y la fábula”. En Fernando Carmona Fernández y Antonia Martínez Pérez (eds.): *Libros de viaje. Actas de las Jornadas sobre Los libros de viaje en el mundo románico, celebradas en Murcia del 27 al 30 de noviembre de 1995*. Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 127-136.

CRUZ PALMA, Óscar de la. “Las ideas medievales de Cristóbal Colón en su viaje a la India”. Disponible en línea: <http://www.hottopos.com/mirand8/colon.htm> Última consulta: 22-08-2016.

HUMBOLDT, Alexander. “A Map of New Spain from 16° to 38°. North Latitude reduced from the Large Map drawn from astronomical observations at Mexico in the year 1804”. En *Barry Lawrence Ruderman Antique Maps Inc*. Disponible en línea: [https://www.raremaps.com/gallery/archivedetail/31647/A\\_Map\\_of\\_New\\_Spain\\_from\\_16%20deg\\_to\\_38%20deg\\_North\\_Latitude\\_reduced\\_from\\_the\\_Large/Humboldt.html](https://www.raremaps.com/gallery/archivedetail/31647/A_Map_of_New_Spain_from_16%20deg_to_38%20deg_North_Latitude_reduced_from_the_Large/Humboldt.html) Última consulta: 27-07-2016.

LEEU, Gerardus. “De consuetudinibus et conditionibus orientalium regionum”, *The Biblioteca Hernandina and the Early Modern Book World*. Disponible en línea: [http://www.english.cam.ac.uk/research/hernandocolon/virtual-gallery/#prettyphoto\[group\]/3/](http://www.english.cam.ac.uk/research/hernandocolon/virtual-gallery/#prettyphoto[group]/3/) Última consulta: 22-08-2016.

- LUMBRERAS, Luis Guillermo. “El adoratorio de Saywite o Concacha”. *Moneda* (Banco Central de Reserva del Perú) 151 (2012), pp. 48-50. Disponible en línea: <http://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Moneda/moneda-151/moneda-151-11.pdf> Última consulta: 8-08-2016.
- MAPAMUNDI DE HEREFORD, Disponible en línea: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hereford\\_Mappa\\_Mundi#/media/File:Hereford-Karte.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Hereford_Mappa_Mundi#/media/File:Hereford-Karte.jpg) Última consulta: 22-08-2016.
- MARTÍN-MERÁS VERDEJO, María Luisa. “La Carta de Juan de la Cosa: interpretación e historia”. *Monte Buciero* (Santoña) 4, Año III (2000), pp. 71-85.
- MARTÍN-MERÁS VERDEJO, María Luisa. “La Carta de Juan de la Cosa. Logos y mitos. Sueños y realidades”. En Eduardo García Cruzado (coord.): *Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América. Tomo II*. Sevilla / Palos de la Frontera, Universidad Internacional de Andalucía / Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2011, pp. 333-357.
- MUNDY, Barbara. “Mesoamerican Cartography”. En David Woodward y G. Malcolm Lewis (eds.): *The History of Cartography*. Volume II. Book 3. Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 183-256.
- O'DONNELL DUQUE DE ESTRADA, Hugo. “La carta de Juan de la Cosa: tradición y originalidad en sus aspectos decorativos”. *Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval* (Madrid), 35, (2000), pp. 75-86.
- REYES NÚÑEZ, José Jesús. “Conocimientos cartográficos aztecas 1”. *Presentación digital del curso “Recuerdos cartográficos de las culturas precolombinas”*. Budapest, Universidad Eötvös Loránd, 2016.





MARTHA BARRIGA TELLO  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

## LA(S) UTOPIÁ(S) NEGADA(S). INDIANOS Y PENINSULARES EN EL PERÚ DEL SIGLO XVI

*Mayor maravilla que el que se despueblen las ciudades y los campos es que siga habiendo todavía quien los habite.*

Fr. Benito de Peñalosa y Mondragón

La utopía, como concepción ideal de convivencia y desarrollo social extremadamente óptimo, estuvo desde el inicio del descubrimiento relacionada a América. Los europeos emprendieron el viaje porque asumieron la veracidad de las narraciones, esperanzados por encontrar ese mundo otro que describieron como “Paraíso”, término que frecuentemente aparece en los escritos sobre el Perú por su riqueza: “Que es una gloria esta tierra, que no falta más del paraíso para ser cielo toda ella” (Otte, 408); y a Lima por sus bondades geográficas y de ascenso social. De allí su insistencia por convencer a la familia peninsular de los logros obtenidos en América, tentándola a emigrar para reunirse con ellos, a la vez que consolidaban su prestigio en el territorio que habían dejado, así como en el que habitaban. En oposición, los peninsulares negaron esta posibilidad, a pesar de recibir pruebas en contrario: no van al encuentro de sus parientes, reprochan su partida y con frecuencia malgastan los fondos enviados bajo diversas mandas. Transcurrido un tiempo sin recibir reconocimiento, estos se alejan desengañados de la patria indiferente e intentan consolidar su percepción utópica de la nueva tierra. En este proceso de búsqueda de aceptación y revelación de poder, las obras de arte constituyen el reflejo del conflicto que se consolida en ellas.

### Una utopía de doble focalización

El término *utopía* se refiere a un lugar inexistente, a un proyecto que crea expectativas pero que es irrealizable, porque responde a construcciones imaginarias. Los viajes de Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Francisco Pizarro y los que los acompañaron, cumplieron un sueño utópico pero nada tuvieron de

irreales.<sup>1</sup> El género epistolar es fuente inapreciable para acercarnos a pensamientos e inquietudes que testimonian los protagonistas, abiertos a la comunicación franca, directa e íntima por la que se advierte que la magnitud del sueño verificado fue difícil de asimilar para un sector de los interlocutores, y sus consecuencias decepcionantes para el otro. La situación de los protagonistas fue variando progresivamente y, desde la patria lejana, llegaron tanto la justificación como los reproches,

O que en el Reyno de mayor y más antigua nobleza de todas las naciones, se vaya buscar fuera a quien se la dar. Y los Españoles que se consideran descendientes de muchos nobles, e ilustres caballeros que tuvieron muchas insignias y premios de nobleza, y que por un borrón de un mal considerado, o desgraciado se les estanca, y no pasa adelante su antiguo lustre, viéndose con tal afrenta, (que no la hay mayor que haber sido honrado en su patria y descaecer en la misma), faltarán sin duda en el cariño de ella: y han de ir de fuerza, adonde Nota tan particular, con la pluridad de los muchos nobles que tuvieron la disimulen, y cubran: y donde la demasiada curiosidad de España no alcance, ni les perjudique: y sus hechos heroicos tengan el logro, y ventajas de honras que tuvieron los de sus antepasados. (Peñalosa y Mondragón, Cap. XIII, “Cuarta Excelencia del español”, fol. 96)

En *Libro de las cinco excelencias del español que despueblan a España para su mayor potencia y dilatación* (1629), fray Benito de Peñalosa y Mondragón consideró que el desconocimiento o negación de derechos que sufrieron algunos españoles en su tierra, los obligó a trasladarse a lugares donde una mayor flexibilidad les permitiría retomarlos, además de lograr honores. Posiblemente la motivación de los primeros viajeros fue la validación peninsular e inicialmente recibieron reconocimiento, aceptación y apoyo; sin embargo, poco después la Península propició cada vez menos las condiciones para el regreso: “ya de todo punto nos han allá olvidado”, se quejaba en 1581 Esteban Marañón (Otte, 401). Ante el velado rechazo de su lugar familiar, que incluso llegó a la distopía, y a relegarlos exclusivamente como proveedores —“de allá nunca me escriben sino pobrezas y trabajo”, reclamó en 1568 Gonzalo Guillén a su madre (Otte, 378)— volvieron los

<sup>1</sup> Desde la focalización europea, la utopía americana estuvo condenada al fracaso y prevaleció su antítesis, la distopía, referida a un mundo imaginario concebido como indeseable, sin futuro posible, que se dedujo de una contradicción básica: el oro, las piedras preciosas y los lujos que impulsaron la conquista y colonización no eran un objetivo en la propuesta de Moro, donde se advierte de la sujeción y miseria a la que empujan a los individuos. Se cumplía, sin embargo, en condición positiva para los invadidos, y allí fue destruida.

ojos al lugar de su éxito y decidieron establecerse, como señaló en 1569 Jimeno de Berio —“envié poder para que se venda toda mi hacienda”— en Ávila (Otte, 382). Exiliados en América, iniciaron un proceso de convalidación interna, asegurando su posición social y, paralelamente, enviando muestras de su triunfo a la Península para demostrar lo injusto de su extrañamiento, el éxito de su empresa y el cumplimiento utópico.

Uno de los hechos que se reprochó a los indianos fue el despoblamiento de España en medio de su crisis económica y de desarrollo en el momento del descubrimiento.<sup>2</sup> La bondad de la tierra americana fue, paradójicamente, lo que denunció Peñalosa como determinante pues las minas y los cultivos respondían largamente las expectativas de los emigrados “aunque no sea más de una docena de años”, como afirmó Alonso de Villadiego en 1584 (Otte, 413). No se equivocaba, porque los que decidieron radicar en el continente y tuvieron éxito, superaron en mucho la riqueza que fue posible acumular a los que regresaron, como Hernando Pizarro que es ejemplo de la confirmación de la utopía. Como contraparte, hubo quienes por falta de oportunidad o exceso de confianza, permanecieron tan pobres como habían llegado: “no es poco en esta tierra tener segura la comida y una casa [...] hay en ella hartos más perdidos que en España”, le comentaba Orduño de Vergara a su hermano Francisco (Otte, 373). Pero también, confió Gonzalo Guillén a su madre, “en poco tiempo los hombres que se quieren aplicar están ricos” (376).

De acuerdo al testimonio epistolar, la exaltación inicial por la utopía cumplida no estaba completamente asimilada cuando dio paso a su recalcitrante negación. Una queja recurrente era la falta de comunicación. El migrante tuvo la sensación de haber sido excluido, olvidado en su destierro y peor en tanto no enviaba dinero:

son ya tantas las veces que he escrito a vmd y a mi hijo que ya estoy harto de escribir y sin haber habido respuesta ninguna no se a que lo pueda atribuir si no es a dos cosas, o es que no tengo ventura que mis cartas no van a manos de vmd, o es que no se hacen cuenta por no haber enviado oro con ellas. (Fernández, Carta N° 192; CD: 282)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Estudios recientes aseguran que la migración no superó el 0.08%, ya que la mayoría de “viajeros” regresaron a España cuando consideraron suficiente el beneficio (Bernal, 642), por lo que el reproche pasaba por una percepción antes que una certeza.

<sup>3</sup> De Cristóbal Vivas, que posee tierras y ganado, a su hermana Catalina Vivas, en Santa Marta ducado de Feria, para que su hijo Juan Pérez vaya con él, enviada el 17 de octubre de 1582 desde San Cristóbal (Huamanga, Ayacucho). En la carta mencionada, insiste en que, dado que el hijo al que solicita que viaje solamente tiene una renta de 300 ducados en España, abandone todo y haga compañía a su hermano que está en América, que ya tiene una renta de 20 000 ducados: “me dijeron dos hijos de Álvaro Sánchez Bermejo que mi hijo alcanzaba trecientos

De ello puede desprenderse la razón por la que, entre los diversos sectores americanos, se gestó un sistema de competencias orientadas a obtener un respaldo efectivo: su confirmación u obtención de nobleza y reconocimiento, paralelo a compensar la culpa por el abandono peninsular tanto como por la depredación americana, a través de las donaciones. Entre estas especialmente las de devoción en construcción y obras de arte, originadas en la convicción del apoyo divino que habían recibido,

os ruego a vos y a vuestro hermano antes que os vengáis es que por mi vais a nuestra Señora de la Zazeda y al señor san Salvador y Señora de la Concepción de Almonascril y Nuestra Señora de la Oliva, a los cuales vos a mi me encomendado y ofreced algunas limosnas y oraciones porque por intercepción de estos bienaventurados santos no he puesto mano en cosa que no me suceda bien (Fernández, Carta N° 194; CD: 287).<sup>4</sup>

Logrado el objetivo de prosperidad al que aspiraban los migrantes, los nuevos aportes piadosos fueron cada vez de mayor envergadura pues nada era suficiente para corresponder la buenaventura. El mismo Peñalosa, que tuvo experiencia americana, resalta la generosidad de muchos de sus compatriotas que “con gran piedad gastaron haciendas en Templos y sus Ministros, en muchas Capellanías, y sufragios de Misas, en celebrar Fiestas divinas, hacen gruesas limosnas, con que remedian muchas necesidades” (Cap. VII, “Quinta Excelencia del español”, fol. 140). En los gestos benéficos tampoco se olvidaba la tierra, a pesar que eran recibidos como insuficientes. A esto respondió la contraparte. En *Noticias políticas de Indias y relación descriptiva de la ciudad de La Plata, metrópoli de la provincia de los Charcas y Nuevo Reino de Toledo en las Occidentales del gran imperio del Perú* de 1639, Pedro Ramírez del Águila (Murcia, 1581-Chile, 1640), en América desde sus 14 años, llamó la atención sobre quienes regresaban ricos a España y, lejos de limitarse a disfrutar la buenaventura, “los mismos que en ella [Charcas] han tenido amigos, honra, aceptación y dineros y se vuelven a las suyas ricos, las van deshonorando y maldiciendo y publicando que no hay más mala tierra en el mundo” (Latasa, 85). Este desagradecido gesto —que debió fomentar la distopía peninsular— fue explicado por el jesuita criollo José de Aguilar (Lima, 1652-Panamá,

---

ducados si es así no tiene necesidad acá de ellos sino dejarlos a sus hermanas y el que venga bien tratado que por dios que tiene acá un hermano casado que vale su hacienda mas de veinte mil ducados y trae en las minas de oro treinta indios” (Fernández, Carta N° 192; CD: 283). Grafía actualizada (N. de la A.).

<sup>4</sup> Del canónigo Olivares de Collazos a su hermano Alonso de Collazos, en Yebra. 30 de octubre de 1582 desde La Habana, Cuba (Fernández, Carta 194, CD: 287). Grafía actualizada (N. de la A.).

1708) en sus *Sermones del dulcísimo nombre de María* (Sevilla, 1704): “Es antigua condición de los hombres malquistar los beneficios, por no rendirse a los agradecimientos” (II, Lib. II, Secc. VIII, ítem 49; 67). Con la ingratitud se evitaba la emulación, pues un lugar tan inhóspito no sería una opción para la competencia, así como magnificando los desafíos que se habían enfrentado se mitificaba la aventura y resaltaba la propia acción como heroica, todo ello coherente con la obtención de honra.

Las cartas que enviaron los españoles desde América son una excelente radiografía del drama que atravesaron, en especial en la primera época. Un atribulado Jerónimo Núñez escribió en 1577: “Por ella [una carta] veo las necesidades que se pasan por allá. Yo no he hecho lo que soy obligado hasta ahora. De aquí en adelante lo haré como v.m. lo verá, que no irá flota en que yo no envíe que coman” (Otte, 393). Algunos convocan insistentemente la presencia de su familia: “yo me holgara vellos a todos acá y no en esa miseria de España como lo tengo dicho en otra” (Fernández, Carta 186; CD: 275.<sup>5</sup> La voluntad por extender las ventajas de la nueva tierra a la familia fue constante pero también reflejaba una preocupación, que se les reconociera la virtud de haber superado una situación económica precaria —en España se los identificaba como “hijos de la pobreza” (Pérez-Mallaína, 69)—<sup>6</sup> y un origen familiar en ocasiones poco distinguido, gracias a la bondad del lejano lugar en el que arriesgaron establecerse. La búsqueda de validación se evidencia en el esfuerzo por enviar dinero a la Península para que fuera invertido en el bienestar familiar y en obras destinadas a reconocer su nueva situación económica.<sup>7</sup> Como consecuencia, fueron donantes y clientes permanentes de arte tanto religioso como público, así como responsables de construcciones en beneficio propio (casas solariegas), de la Iglesia (templos y objetos litúrgicos) o ambas en conjunto (capillas sepulcrales, retablos, vestimenta, etc).

<sup>5</sup> De Pedro García Camacho a sus hermanos, Isabel López la Camacha y Francisco López el Viejo, en Cabezarados, desde Lima el 4 de abril de 1580. De acuerdo a su experiencia, añade el consejo que un sobrino suyo trajera a América sus cartas de hidalguía “porque en esta tierra los que son limpios y no tienen mancha los tienen por noble gente y alcanzan a ser hombres y casan bien porque cuando acá pasé yo truje una probanza y podrá ser que la que mi sobrino trajere será de mas sustancia con testigos más viejos lo mismo traerá probado su filiación y de como es soltero” (Fernández, Carta 186; CD: 276). Grafía actualizada (N. de la A.).

<sup>6</sup> El autor también alude a que quienes optaban por viajar lo hacían porque la alternativa era convertirse en mendigos, hampones o morir de inanición por no tener cualidades, o que tomaron la decisión al azar. Sin embargo también estaban los aventureros en busca de nuevos campos a su inquietud. En general, todos poco recomendables.

<sup>7</sup> Véase Martha Barriga Tello: “La otra conquista. Honor en la muerte y en el arte” (2014).

## La utopía resquebrajada

La actitud de la Corona respecto a los expedicionarios hacia Indias tuvo una tendencia radical desde el siglo XVI que afectó por igual a civiles y religiosos. Cuando fray Tomás de San Martín O. P., en su función de intermediario, preguntó al virrey Blasco Núñez Vela, encargado de sofocar las revueltas por las Leyes Nuevas que les negaba derechos, “Señor, si vuestra señoría le quitasen el tabladillo qué haría?”, la contundente respuesta fue:

Juro a Dios que si pudiese yo matase al que me lo quisiese quitar y no me maravillo de lo que Gonzalo Pizarro hace pero qué queréis que haga?, el Rey no quiere que tenga nadie indios sino que todos estén en su cabeza porque al tiempo que partí de allí [España] para acá, me dijo que quería hacer de esta tierra como el Gran Turco en la suya, y que nadie tuviese nada en ella sino los tributos de indios se recogiesen y de ellos se diese salario a los que fuesen conquistadores. (López Martínez, 193)<sup>8</sup>

En este contexto inicial se inscribe el mercedario Pedro Muñoz, uno de los más feroces impugnadores de las Ordenanzas de 1542 que intentó aplicar Blasco Núñez. Muñoz insistía en “cómo aquella tierra era suya [pues] la habían ganado a su costa, derramando en la conquista su propia sangre” (López de Gómara, 265). Por ello consideró las disposiciones como atentatorias de los derechos de conquista tanto de los civiles como de los religiosos, incluyendo entre los perjudicados a los indios (Barriga, “Fe y realidad: adaptación del religioso conquistador”, 34). Se gestaba el sentido de propiedad que caracterizó la convicción que pasaba “sin solución de continuidad del conquistador al criollo” (Lavallé, 25).

Esta normativa no llegó a aplicarse en su integridad pero paulatinamente, conforme fueron afianzándose las sociedades americanas, se evidenció una situación que pronto eclosionó. Los primeros en la tierra, y especialmente los criollos, fueron conscientes de su nueva naturaleza como de su distinta disposición en el lugar de su nacimiento al que progresivamente aceptaron como suyo, y que muchos excluyeron de otro origen, defendiéndolo por ser el que habían construido. Cuando desde España el fraile Benito Peñalosa reprochó a los emigrados haber abandonado su nación dejándola en la pobreza y sin trabajadores, desde Perú recibió la réplica del jesuita José de Aguilar en una obra que se erige como representativa de la voz que se consolidaba en la mente americana, de la que él fue reconocido como uno de los oradores más exitosos y perspicaces de su época.

<sup>8</sup> AGI Patronato 186-N 1, Ramo 13. López Martínez señala un hecho preciso, que en América, tal como sucedía en España “no vivía del todo la idea de la autoridad absoluta del Emperador sin cortapisas de ninguna clase”, aludiendo a las revueltas de las Comunidades (193).

La respuesta a Peñalosa figura en el “Sermón II” que Aguilar predicó en la ciudad de La Plata (Chuquisaca) en 1687, para enfrentar las reiteradas quejas de algunos políticos “más contemplativos que prácticos”, sobre el presunto daño que la opulencia americana le estaba causando y por los que “el Perú tiene perdida a España” (II, Lib. II, Secc. VIII, ítem 43; 65). Aguilar desestima e invalida con firmeza dichos argumentos. Los reproches de Peñalosa provenían de que la abundancia de recursos del Perú había tenido como consecuencia que España estuviera pobre, que abandonara los buenos hábitos de trabajo y que se estuviera despoblando. Aguilar recuerda las ingentes cantidades de metales preciosos y de rentas que se embarcaban cada año a Europa, por lo que la razón del empobrecimiento no radicaba en ello, sino en el excesivo e irresponsable gasto de las monarcas fuera de España, lo que había hecho prósperas a otras naciones. Respecto a la migración a América, que se aducía la había dejado imposibilitada para conformar el ejército, lo admite pero también la retribución, pues los migrantes generaban ingentes recursos que permitían a la Corona financiarlo y cubrir los gastos de guerra (II, Lib. II, Secc. XI, ítem 59; 73), las mismas guerras que la despoblaban. Es gráfico al describir que, desde la llegada de las primeras naves a Europa, “las-tradas de barras de oro y plata” con las remesas de América, muchos abandonaron los campos y se dedicaron al ocio, no continuaron con los oficios y gastaron en exceso (II, Lib. II, Secc. XII, ítem 65; 77). Introduce párrafos muy significativos para defender a los naturales que recibían enorme perjuicio (II, Lib. II, Seccs. XV a XVII, ítems 81 y ss.) y al país: “Es, señores, el Perú el campo donde encierra el tesoro de sus más ocultos tesoros la naturaleza, en sus montes, [...] en sus mares; quien lo puede dudar. Encontró este tesoro [...] el Español [...]. Luego el Perú debe ser la mayor estimación de quien feliz le posee (II, Lib. II, Secc. VIII, ítem 48; 67); y reafirma: “Séame lícito, *siquiera por paisanos*, decir algo a favor de estos dos preciosos metales, tan amados como ofendidos, tan adorados de el corazón de los hombres, como infamados de sus labios (II, Lib. II, Secc. XII, ítem 66; 78).<sup>9</sup> La dificultad no está en el oro y la plata, sino en el mal uso de ellos: “Cava para sí los montes el Español en Indias, pero cae el agua en algives rotos, *a quienes usurpa agena [sic] tierra* todo cuanto reciben, y no contienen” (II, Lib. II, Secc. XIV, ítem [78] 74; 83).<sup>10</sup>

Para Aguilar, el Perú aparece prefigurado en el oro y la plata, signos de la tierra usurpada de lo que por derecho le correspondía y, a pesar de ello, acusada de arruinar al depredador. El jesuita acota: “¿No se queja de que empobrece quien lo da, y se queja de que empobrece quien lo recibe?” (II, Lib. II, Sección X, ítem 57;

<sup>9</sup> Las cursivas son mías en esta y en la siguiente cita también.

<sup>10</sup> Por error en el folio 82, el número XIV, 78, en realidad corresponde al XIV, 74.



72). Finalmente, surge lo que estaba en el fondo de la queja: “Pero lástima es, que tan relevantes servicios se oculten con la distancia a los ojos de quien solo con atenderlos los premiara [...] ¡O clima infeliz del Perú! Servir sin premio, y obsequiar con quejas” (II, Lib. II, Secc. XI, ítem 64; 77).

Aunque Aguilar morigeró la gravedad de su discurso estableciendo un parangón con el Antiguo Testamento, al hacerlo profundiza la denuncia pues evidencia la contradictoria política monárquica que desatendía a sus súbditos americanos. Una frase resume la intención: “porque quien vive tan lejos de los sucesos, no le toca discurrirlos. Es, si, lícito decir, que si está perdida España, no es quien la pierde el Perú” (II, Lib. II, Secc. IX, ítem 56; 72). Una percepción que, sin implicar secesión, también se advierte en el texto de Ramírez y se consolidaba entre los intelectuales peruanos en la época de Aguilar y el detonante fue el mismo que condujo el extrañamiento en el siglo XVI, la incompreensión. Se quebraba la utopía con angustia y sin regocijo.

En este contexto se produce la presencia del arte como reafirmación de la utopía en peligro. Las donaciones, a ambos lados del Atlántico se explican en varios registros en tanto afianzamiento del propio valor, derivado del éxito de una empresa de la que recelaban algunos sectores peninsulares. La abundancia de recursos permitía la largueza que trataba de compensar el arrepentimiento que se consignó en muchos de los testamentos. Esta forma de redención era aceptada en su momento, toda vez que los escudos de armas familiares figuraban de manera destacada en las obras entregadas. El objeto de arte cumplió por sí mismo funciones reivindicativas y de expiación en lenguaje religioso o laico reforzado por el prestigio y calidad del artista, agregándose a la generosidad el buen gusto. Por derivación, la imagen utópica de tierra de promisión y desarrollo se instituía con pleno derecho. Incluso el padre Peñalosa cuenta su experiencia con la prodigalidad de los residentes peruanos que le obsequiaron el material, de una

Corona rica de oro y esmeraldas tan preciosas que de allí truje, de tan hermosa hechura, de tan gran tamaño y valor, faltando yo de mi parte a necesidades precisas para que fuese tan acabada [fol. 140 vta] [...] que tenía doce libras de oro, de veinte y dos quilates, y dos mil y quinientas Esmeraldas finísimas de mucho valor, y algunas muy grandes [...] y salió tan insigne la obra que es la más bella y perfecta de aquel género. Fue nuestro Señor servido que la trujese a España, en una costosa, y hermosa caja de plata: viola su Majestad y toda la Corte, celebrándola todos con grande admiración, y por la Corona más rica, vistosa, y graciosa que jamás se ha visto. (Cap. XXI, fol. 150)

Peñalosa es explícito al describir esta pieza que contrató fabricar en Nueva Granada. En su caso, fue el irresistible deseo de cumplir con su imagen devocional en España y, posiblemente, lo que lo enfrentó a la magnificencia americana que no omitió censurar.

### Consolidación de la utopía frustrada

Desde el punto de vista de los actores, la utopía se niega en dos sentidos: 1. La peninsular respecto al valor, condición y capacidad de la tierra y de los indios. Se niega aceptar la riqueza y posibilidades de prosperidad de los que se arriesgaron al viaje (cartas), cerrando toda posibilidad de cooperación y coparticipación; 2. La de los americanos que aspiraron a formar parte del imperio español en pie de igualdad, en un único proyecto geopolítico, pero enfrentaron el rechazo a considerarlos partícipes válidos. La frustración derivada de la negación llevada a niveles absurdos.

Avanzado el siglo XVII, el criollo Fr. Juan Meléndez O. P., destacado y respetado miembro de la Orden Dominicana en Lima y encargado por esta de escribir su trayectoria institucional en el Perú, en su viaje de tránsito a Roma para completar su *Tesoros verdaderos de las Indias En la Historia de la Provincia de San Juan Bautista del Perú De el Orden de Predicadores* (1682), tuvo una experiencia reveladora en España con individuos “de mucho crédito” (Tomo 1, Lib. IV, Cap. IV, 347). En su testimonio señaló que allí estaban convencidos que “todos cuantos nacen en Yndias, son Yndios, o como ellos, gente bárbara, impolítica, indigna de estimación, mirándolos con desprecio, y no creyendo que saben, ni hablan romance, ni latín, ni las Artes liberales, ni aún las mecánicas, ni son capaces de ciencia, ni de gobierno, ni mando, ni de honor, ni prelación” (348-349). Él no entiende este desconocimiento. En una sala de espera de la Corte en Madrid, un sujeto, presumiblemente docto, opinó que un maestro catedrático en Lima y criollo [Meléndez] era equivalente a un funcionario de ínfimo nivel en España. En una conversación que sucedía con fluidez, al conocer que venía del Perú, se asombró de que hablara “nuestra lengua”, anécdota que se repitió varias veces allí y en diversos lugares de España con otros tantos de “lastimosa ignorancia” (350) como los califica indignado. Meléndez resiente que esto le sucediera con personajes presumiblemente informados, en quienes no justifica el desprecio. En el texto se advierte el desencanto, la ofensa y se explica su reacción, proporcional a la marginación que recibe. Hasta ese momento creía que era igual a los peninsulares, imaginó que formaba parte de un cuerpo unitario, pero

con todas estas cosas tienen formado un concepto de los Yndios tan bajo, que primero le harán creer, que vuelan los Elefantes, que sacarlos de este concepto. [...] ni a los que vienen de allá y refieren estas cosas les dan crédito, y hay ya quien quisiera contarlas, porque lo mismo es decir las, que buscar una pesadumbre nacida de una porfía, porque o se las contradicen, o se las oyen por fábulas, guiñándose con los ojos los de la conversación, no ay [sic] quien los pueda sacar (hablo por lo general, que a la verdad; ay [sic] algunos que están bien en la materia) de que todos cuantos nacen en Yndias, son Yndios. (348)

En este punto, Meléndez experimentó la ruptura de la utopía en su negación más extrema, la distopía. Cuando recibió el encargo especial de su Orden se sintió partícipe de una administración y una cultura común. Inicialmente parecía que efectivamente así era. Sin embargo, en cuanto se descubría su procedencia, su condición, automáticamente la estimación de sus interlocutores desaparecía y pasaba a engrosar las filas del salvaje americano, a pesar de haber dado reciente muestra de su excelente educación. Experimenta la burla y la desconfianza. Meléndez acusa el desencanto, se siente ofendido, no comprende, su autosuficiencia se desmorona y con ella sus vínculos con la presunta patria lejana, la de sus ancestros.

Desde Roma defiende que los descendientes de españoles en América “nos llamamos allá criollos, voz que de cierto en España se ríen mucho: pero con la razón, con que se ríen algunos de todo lo que no entienden: propiedad de gente zafia, indigna de tener figura de hombres” (353). Meléndez se justifica recurriendo a argumentos que no podría sostener de encontrarse en América y menos en la fecha de su escrito, pero está desesperado, extremadamente indignado. Para entonces, la volatilidad del término *criollo* era amplia y acudían a él personajes que habiendo logrado una posición económica expectante, como los artistas o mercaderes mestizos exitosos, se inscribían como tales en los contratos. Una manera de vincularse a las clases acomodadas, pero que pronto dejaría de tener su connotación inicial. La situación evidencia la pérdida de la utopía, el desarraigo que impulsó circunstancias como las que cuenta el dominico.

En las modalidades mencionadas se advierte el peligro de la extrañeza, del destierro en el primer caso, y el consecuente desarraigo en el segundo. El indiano decide, cuando no se ve obligado, a radicar lejos de la patria y construir una nueva realidad que intentará validar con el despliegue de riqueza que remarque la separación y el injusto olvido. El criollo encontrará que no tiene vínculos que reivindicar en España, que nada valida una posible identificación aunque, también utópicamente, amplios sectores defiendan su origen extranjero, no exclusivamente español.

Ambas posturas enfrentan la percepción americana: la del siglo xvi —de adaptación y aprovechamiento de una situación singularmente propicia en el continente— y la de los siglos siguientes, en los que tras años de esfuerzo y colaboración con la Península en el más amplio sentido, se advierte su inutilidad. Detrás, aparece la dificultad para obtener la condición de *compatriota* y en muchos casos incluso de *humana convivencia*. Se patentiza la pugna que desgarró conjuntos geopolíticos reunidos por circunstancias no totalmente aceptadas, que convirtieron en imposible la integración y el desarrollo común, salvo que medie una decisión conciliada.

A esto hay que añadir un aspecto que, desde la percepción, enfrentó el europeo en el sur del continente: constituirse en *otro*. Se produjo en dos niveles. El indígena que encontraron no condecía con la concepción tradicional monstruosa de un habitante de regiones desconocidas, en ocasiones era desconcertantemente similar, un *otro* demasiado próximo, como delata la vinculación de Hernando Pizarro y Atahualpa o el revelador *Memorial* de Bartolomé Álvarez.<sup>11</sup> Posteriormente, cuando se produjo la progresiva integración personal al mundo hallado, los europeos los confinaron a ser *otro*, una suerte de contagio por reflejo. Como resultado, el español americano debió reformular su condición individual bajo un proyecto nuevo de cultura, sociedad y admitir una particular sensibilidad para las creaciones artísticas que envió orgulloso a la Península. Se deconstruyó en la queja y se construyó en la donación y el afianzamiento del honor. En el diálogo trasatlántico, la parte americana buscó ofrecer la utopía como prueba de una decisión dolorosa pero fructífera, opuesta a una realidad precaria. El receptor peninsular insistió sistemáticamente en la distopía, resentido por el abandono e indiferente a los logros de familiares y amigos, a pesar de beneficiarse de su existencia. Su contraparte sufrió los efectos más profundos e irreversibles por sus consecuencias políticas. Los indios que se arriesgaron a un viaje incierto buscando mejores oportunidades, mantuvieron desengañados el pensamiento en la patria lejana resintiendo su extrañeza y frialdad.

Las donaciones de indios al lugar de origen no supuso el anhelo de regresar. Los que volvieron llevaron consigo el fruto de su éxito, como los Pizarro-Yupanqui; o fray Benito de Peñalosa y Mondragón y la corona para la Virgen de Monserrat

<sup>11</sup> Véase Martha Barriga Tello: “Denunciar y convencer: un problema textual en una crónica del siglo xvi [Memorial. Bartolomé Álvarez]” (2012) y “Bartolomé Álvarez. Una visión singular en el Perú del siglo xvi” (2012). En ambos estudios se analiza el desestimado “Memorial” del clérigo Bartolomé Álvarez de 1585, en el que con preocupación advierte de la errada percepción que se tenía en España al considerar incapaz y bárbaro al indígena del Perú, que traía como consecuencia los errores en la evangelización, prejuicios para los religiosos y autoridades, así como la persistencia de la cultura tradicional en los pueblos andinos.

de la que se enorgulleció. Los obsequios buscaron refrendar el resultado, dejar constancia del nombre familiar del sujeto cuya figuración nominal y formal recordaría su arrojo y decisión, tanto como su terca presencia. La utopía se contradijo y diluyó a medida que se consolidaba en hechos fácticos, comprobables, en monumentos civiles, religiosos y obras de arte. Finalmente fue un fracaso para ambos sectores, un factor de distanciamiento y ruptura, un ideal prohibido a pesar de tangible.

En 1798 Terralla y Landa (seudónimo de Simón Ayanque) reprochó que en las nuevas generaciones en Perú, “La propiedad mas laudable / Que saca el niño en efecto, / Es ser mortal enemigo / De cualquier hombre europeo; / [...] De forma que no exime / De aquel rencoroso afecto, / Ni el mismo que le dió el ser, / Ni tampoco sus abuelos” (116).<sup>12</sup> Esta postura llegó con las circunstancias, con la frustración, un proceso doloroso e irreal, porque los lazos de dependencia con los ancestros hispanos no desaparecieron por estar quebrados. Los hechos subsiguientes en el territorio americano llevaron este aspecto como trasfondo.

## Epílogo

Los grupos migratorios en cualquier época —aunque bajo distintas circunstancias y diferentes los lugares en los que aspiran establecerse— son una muestra de lo que significa abandonarlo todo para iniciar la construcción de una nueva vida sintiendo nostalgia por una patria que no ofrece oportunidades. Si la intención de los viajeros del siglo XVI fue regresar a disfrutar de sus logros, la realidad los destinó a un segundo abandono, el de su lugar de procedencia. Cuando creyeron haber logrado replicar las condiciones que como individuos los insertarían en la Península, esta les negó la oportunidad a pesar de demostrarle su error. El 6 de julio de 1535, en Inglaterra, Tomás Moro fue llevado al cadalso y ejecutado. Apenas seis meses antes, el 18 de enero, se había fundado la Ciudad de los Reyes, capital de un distante y futuro poderoso Virreinato del Perú, que marcó el inicio de la desaparición de la utopía y así cumplió su condición de fórmula ideal condenada al fracaso por irrealizable, e inexistente por excesivamente optimista.

<sup>12</sup> Ayanque deriva esta opinión del aparente escaso interés que demostraban los criollos por la hidalguía, en beneficio de educarse y trabajar.

## Obras citadas

- AGUILAR, José de. *Sermones del dulcísimo nombre de María, Predicados por el muy Reverendo padre Joseph de Aguilar de la Compañía de Jesús, Cathedrático de Prima, en la Universidad de la Plata y oy de Vísperas, en el Máximo Colegio de San Pablo de Lima, Examinador Synodal del Arzobispado de la Plata, Calificador del Santo Oficio de la Inquisición*. [1696] Tomo segundo. Sevilla, por Juan Francisco de Blas, impresor mayor, 1704.
- AYANQUE, Simón (seud. Terralla y Landa). *Lima por dentro y por fuera*. Nueva edición, corregida con esmero y adornada con láminas dibujadas por D. Ignacio Merino, director de la Academia Nacional de Lima. París, Librería Española del A. Mezin, 1854.
- BARRIGA TELLO, Martha. “Fe y realidad: adaptación del religioso conquistador”. *Sequillo* (Lima) 8, I semestre, Año IV (1995), pp. 31-42.
- BARRIGA TELLO, Martha. “Denunciar y convencer: un problema textual en una crónica del siglo XVI [Memorial. Bartolomé Álvarez]”. En Biagio D’Angelo (ed.): *Nuevas cartografías literarias en América Latina. Entre la voz y la letra*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2012, pp. 181-198.
- BARRIGA TELLO, Martha. “Bartolomé Álvarez. Una visión singular en el Perú del siglo XVI”. En Margarita Guerra Martinière y Rafael Sánchez Concha (eds.): *Homenaje a José Antonio del Busto*. Tomo II. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, pp. 359-382.
- BARRIGA TELLO, Martha. “La otra conquista. Honor en la muerte y en el arte”. *Studium Veritatis* (Lima, Universidad Católica Sedes Sapientiae) 17, Año 11 (2014), pp. 287-324.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Antonio-Miguel. “El coste del imperio para la economía española”. En Concepción Lopezosa Aparicio (dir.): *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, Fundación ICO, 1999, pp. 625-664.
- FERNÁNDEZ ALCAIDE, Marta. *Cartas de particulares en Indias del siglo XVI. Edición y estudio discursivo*. Edición con CD. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009.
- LATASA, Pilar. “Charcas reivindicada: historia local y discurso criollo en las noticias políticas de Pedro Ramírez del Águila”. En Pilar Latasa (ed.): *Discursos coloniales: texto y poder en la América hispana*. Biblioteca Indiana 31. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 71-86. Disponible en línea: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/27753/1/2011%20LATASA%20Charcas%20reivindicada.pdf>. Última consulta: 16-06-2016
- LAVALLÉ, Bernard. *Las promesas ambiguas. Criollismo colonial en los Andes*. Lima, Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica, 1993.

- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. "Hispania Victrix. Historia general de las Indias y Nuevo Mundo. Primera parte". Tomo primero. En Enrique de Vedia (ed. y estudio preliminar): *Historiadores Primitivos de Indias*. Biblioteca de Autores Españoles, 22. Madrid, Atlas, 1946. pp. 155-294.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Héctor. "Sobre las Leyes Nuevas (1542)". *Mercurio Peruano Revista mensual de Ciencias Sociales y Letras* (Lima) 456 (julio-agosto 1965), pp. 191-197.
- MELÉNDEZ, Juan. *Tesoros verdaderos de las Yndias En la Historia de la Provincia de San Juan Bautista del Perú De el Orden de Predicadores*. 3 volúmenes. Roma, en la Imprenta de Nicolás Angel Tinassio, 1681-1682.
- OTTE, Enrique. *Cartas privadas de emigrantes a Indias. 1540-1616*. Jerez, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Escuela de Estudios Hispanoamericanos [1988].
- PEÑALOSA Y MONDRAGÓN, Fr. Benito. *Libro de las cinco excelencias del español que despueblan a España para su mayor potencia y dilatación*. Impreso en Pamplona por Carlos de Labáyen, impresor del Reyno de Navarra, 1629.
- PÉREZ-MALLAÍNA BUENO, Pablo Emilio. "Los tripulantes de las flotas de Indias". En Concepción Lopezosa Aparicio (dir.): *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, Fundación Ico, 1999, pp. 69-80.

## UTOPIA POLÍTICA AMERICANISTA EN *LA FLORIDA DEL INCA* DE GARCILASO DE LA VEGA

El amplio territorio de la Florida, hoy parte de los Estados Unidos de Norteamérica, fue descubierto en 1512 por Juan Ponce de León, quien pensó que se trataba de una isla. Los españoles padecieron largamente por conquistar la región. Después de la fracasada expedición de Hernando de Soto en 1539, la corona española decidió abandonarla. Entre los factores que influyeron en esta decisión se consideró la pobreza de la región, así como el carácter bárbaro y la condición belicosa de sus habitantes. *La Florida del Inca* (1605) de Garcilaso de la Vega está dedicada a historiar la expedición de Hernando de Soto en la región.

Un aspecto central en la organización argumentativa de los textos del humanismo consiste en la aplicación de hechos y figuras ejemplares. El ejemplo aparece como un instrumento esencial:

El pensamiento humanista florece en el ejemplo. El ejemplo es textual, de acuerdo con el énfasis humanista en la filología. El ejemplo es histórico y así es útil a aquellos que quieren recuperar la sabiduría de la Antigüedad. El ejemplo puede ser concebido como una herramienta del cambio social práctico, como una guía para la acción, en concordancia con el fuerte propósito moral de muchos de los humanistas tempranos. Finalmente, el ejemplo es el producto de un sistema de colección y de comentario y así conviene a las predilecciones de una clase de investigadores textuales profesionales, incluyendo a aquel gran número que, a través de las profesiones judiciales, estaba acostumbrado a las complicadas obligaciones de escudriñar registros para proposiciones concisas de precedentes, clasificados bajo rubros abstractos. (Lyons, 12)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Traducción mía. Texto original: "Humanist thought thrives on example. Example is textual, in keeping with humanist emphasis on philology. Example is historical and thus suited those who wanted to recover the wisdom of antiquity. Example could be conceived as a tool of practical social change, as a guide to action, in keeping with the strong moral purpose of many early humanists. Finally, example is the product of a system of collection and commentary and thus suited the predilections of a class of professional textual scholars, including that large number



Aristóteles indica que el discurso retórico para demostrar emplea “pruebas por persuasión aduciendo ejemplos o entimemas” (I. 2. 1356b 5-10) El entimema es el silogismo retórico basado en lo probable, en lo verosímil (I. 2. 1357a 30). En cambio, el ejemplo o paradigma consiste en la inducción retórica a partir de casos semejantes: “demostrar a base de muchos casos semejantes es, allí [en Dialéctica], una inducción y, aquí [en Retórica], un ejemplo” (I. 2. 1356b 15-20).

La teoría humanista de lo ejemplar asigna un alto valor a la historia y da por supuesto que el modelo y el público comparten una común tradición histórica. Correlativamente, se asigna un valor de predominio a lo público respecto a lo privado: “El modelo humanista de lectura no es el del lector aislado enfrentándose a un texto aislado, sino una continuidad de actos de interpretación por parte de una sociedad posterior, que se enfrenta a una anterior: el aprendizaje es, estructuralmente, social, ético e histórico” (Struever, 246).

El ejemplo, adicionalmente a su función argumentativa inductiva, era adoptado en el Renacimiento humanista como una forma “especialmente efectiva de ilustrar la acción prudente o virtuosa, y de inculcarla en el lector” (Kahn, 74).<sup>2</sup> Se le atribuye al ejemplo la función de proveer de modelos específicos de conducta para ser imitados por el lector, basándose en “la creencia en la importancia de la vida activa y la convicción de que somos mejor persuadidos para la práctica ética por la práctica retórica de la literatura” (Kahn, 9).<sup>3</sup>

El papel asignado a la narrativa en la proyección ejemplar parte de la consideración de que las acciones poseen una mayor efectividad persuasiva sobre el receptor que la reflexión moral. Tal opinión relaciona las acciones del personaje con las acciones que se espera ponga en práctica el lector.

El ejemplo permite crear la relación entre lo particular y lo general, entre la parte y el todo. Puede adoptarse plenamente o asumirse mediante la alusión a hechos o personajes. Puede interesar la peculiaridad física o la ética de los personajes, así como sus discursos y acciones. Una de las formas más importantes de promoción de conductas virtuosas en el Renacimiento consiste en la apelación a los modelos de personalidades de la Antigüedad clásica que se han destacado de alguna manera por la excelencia de su conducta personal. La figura ejemplar por

---

who, through the practice of the judiciary professions, were accustomed to the complicated task of sifting records for concise statements of precedent, classified abstract rubrics”.

<sup>2</sup> Traducción mía. Texto original: “[...] a particularly effective way of illustrating prudent or virtuous action, and inculcating it in the reader”.

<sup>3</sup> Traducción mía. Texto original: “the belief in the importance of the active life and the conviction that we are best persuaded to ethical praxis by the rhetorical practice of literature”.

su heroísmo o su virtud es “un modelo de excelencia, un icono desde el cual será formado el lector” (Hampton, xi).<sup>4</sup>

Evaluando la aplicación de modelos clásicos en toda la obra del Inca Garcilaso, José Durand les asigna una función expresiva, literaria, en la que lo central es el sentido de permanencia al que da lugar la proyección de la semejanza:

Para que tal testimonio quedase, como ha quedado, de pie ante los siglos, el arte literario no era una gala, sino estricta necesidad. Acudirá a los modelos clásicos, tanto en lo histórico como en lo literario, pero ello responde no al solo artificio, sino al querer expresar los hechos que se asemejan al modelo encontrado. [...] Hay, por consiguiente, un proceso declarado de elaboración literaria de la historia, cuando se asemejan tanto los pasajes. [...] No se trata, sin embargo, de simple adorno que embellece, sino arte para *vitalizar* la historia, como edificio que debe conservar, en su plena *vitalidad*, los hechos de los hombres, librándolos del olvido. (81-82)

En *La Florida* Garcilaso utiliza los ejemplos de una manera mucho más compleja que la señalada por Durand como efectos artísticos o vitalizadores. La ejemplaridad es uno de los principales elementos constitutivos del discurso histórico en *La Florida*. El Inca maneja los criterios de su época en torno a la funcionalidad de los ejemplos. No se limita a los casos antiguos, sino que puede acudir a ejemplos del pasado próximo y a sucesos contemporáneos americanos o europeos. Siguiendo el doble punto de vista de la historia universal y el de la historia particular, no solamente acude al catálogo europeo humanista de ejemplos o paradigmas, sino que descubre, construye o inventa sus propios hechos ejemplares americanos. La creación de nuevos ejemplos es un procedimiento recomendado por la retórica para situaciones especiales.

La transformación de la forma de leer y representar modelos, así como la elección del campo de su origen es fundamental en Garcilaso. En su obra tenemos no solo modelos inéditos, que ilustran visiones del mundo diferentes y al mismo tiempo semejantes, sino también el uso de antimodelos procedentes del ámbito de lo clásico europeo, a los cuales se les asigna la respectiva percepción irónica o paradójica. Garcilaso interpreta los hechos de ejemplaridad americana para proponer su visión de América como parte del contexto humano general. Aspira a que los paradigmas americanos sean integrados en el contexto de los preceptos sapienciales europeos, con lo cual desarticula la noción centrista y homogénea de lo europeo. Mediante este gesto de incorporación, Garcilaso termina

<sup>4</sup> Traducción mía. Texto original: “a model of excellence, an icon after which the reader is to be formed”.

contaminando Europa y deseuropeizándola, al mismo tiempo que pone a América en la historia universal, europeizándola. Su actitud es parte del proceso de enriquecimiento propio de la tradición occidental y corresponde a la forma pedagógica humanista de enlazar —el estudio del pasado y la imitación de modelos a la acción pública— (Hampton, 3).<sup>5</sup>

Es que para los humanistas, anota Francisco Rico, —el saber era necesariamente activo, impregnaba la vida privada y repercutía en la pública— (75). Parcialmente, esta actitud —obedecía al ideal retórico que configuraba al humanismo desde los fundamentos, porque la *eloquentia* de los retóricos es en primer lugar arte de persuasión, manera de diálogo y presencia en la *polis*— (75). La ventaja en Garcilaso está en que no se basa únicamente en representaciones textuales conocidas por los humanistas, sino en acontecimientos y figuras involucradas en sucesos históricos inéditos ocurridos en América. El impulso ideológico que hace posible proponer estos elementos novedosos, procedentes de la experiencia americana, como modelos autorizados de acción a ser imitados universalmente se basa en la capacidad del autor para establecer los principios y las líneas de comprensión que permiten construir los enlaces con la tradición sapiencial reconocida en Europa. De aquí el hecho de que no se solicite explícitamente una identificación moral entre el caso propuesto y el mundo del lector, sino que se avance sobre la identificación como algo que de sí cae por su propio peso, dándola por sentado sin que sea necesaria una mayor explicación o discusión para su adopción como paradigma a ser imitado o tomado en cuenta para actuar en el mundo. Es una manera de triangulación mediante la que, a través de lo ejemplar, se pone en diálogo la cultura del continente americano con la cultura de Europa. Otro presupuesto que asume Garcilaso, y que comparte con los lectores de su época, es el de que tanto las figuras heroicas como las antiheroicas constituyen elementos a partir de los cuales se puede enseñar y aprender lecciones para la vida. Sobre estos postulados y debido a la novedad de los actos y figuras, lo que sí es indispensable, desde el punto de vista de la construcción discursiva e ideológica, es la indicación expresa en torno al sentido y el valor de lo que se está proponiendo como modelo o antimodelo de imitación en tanto hecho que puede ser incorporado en un campo ético universal.

Más allá de la condición general de ejemplaridad o modelización al servicio de lo moral que opera en el discurso humanístico, Garcilaso tiene otras intenciones que conciernen a una idea de relación humana específica. Se trata de un concepto político más que moral. Lo cual implica haber entrado a un campo no retórico, en el que lo histórico adquiere una dimensión diferente, superando la reducción

<sup>5</sup> Traducción mía. Texto original: “the study of the past and the imitation of models to public action”.

humanística de lo ejemplar a la promoción de la virtud y la felicidad colectiva. Parte de la propuesta de Garcilaso tiene que ver con la pedagogía política apropiada a las relaciones de Europa con América. Que esto apunte al Perú, es innegable, pero considero que Garcilaso en *La Florida* tiene una visión más abarcadora. *La Florida* es un texto autónomo con un proyecto ideológico específico aplicable a un territorio que excede el espacio limitado del Perú. La autonomía ideológica de *La Florida* con respecto al resto de la obra de Garcilaso le otorga un particular relieve.

Para Garcilaso, hablar de América es hablar de las Indias. Es lo que aparece consignado en el poder de impresión y venta que el autor otorga en Córdoba el 9 de diciembre de 1604 al Licenciado Domingo de Silva, en el que se hace referencia a “dos libros que yo tengo fechos sobre ystorias de las Yndias, el uno llamado la «Florida del Inca» y el otro «Los Comentarios Reales»” (citado en Miró Quesada, *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*, 186-187. Cfr. José de la Torre y del Cerro, 105 [“Documento 71”]). Esto señala la precisión del criterio del Inca en torno a las relaciones entre América, la Florida y el Perú. Alrededor de este asunto, es muy ilustrativo que Garcilaso sea consciente de que su punto de vista generalizador pueda ser malinterpretado por algunos lectores, los que podrían objetar que para el Inca “aunque las regiones y tierras estén tan distantes, parece que todas son indias” (II, Primera parte, XXVII, 220).<sup>6</sup> En realidad, esta mirada abarcadora de los territorios americanos sí está presente en *La Florida*.

Efectuando una evaluación general de la obra del Inca, Miró Quesada percibe, con clara alusión a *La Florida*, la voluntad americanista del autor: “se le recortaría no obstante, erróneamente, si aun acentuando lo que tiene de valor singular para el Perú, no se le viera al mismo tiempo como un representante de la vida de América en el primer siglo transcurrido desde el descubrimiento por Cristóbal Colón” (*El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*, 290).

Por su parte, Emilio Choy ve a Garcilaso en *La Florida* como “vocero de todos los nativos de las Indias Occidentales” y como defensor de “los indios de toda América” (97) y, en tal sentido, opina que en toda la obra de Garcilaso lo fundamental “está no en proporcionar mayor o menor número de datos fidedignos, sino en presentar los hechos históricos en función de los intereses americanos y en particular peruanos” (40).

El receptor en *La Florida* es múltiple y complejo. Abarca al Rey, a nobles, a caballeros y, en general, a españoles y a gente del Nuevo Mundo. En el “Proemio al lector”, explica que desea con sus obras favorecer a “todos los indios, mestizos y criollos del Perú” (104). Además de comprender a diversos tipos de lectores, el

<sup>6</sup> De aquí en adelante citamos por la edición de 1988 de *La Florida*.

destinatario de *La Florida* incluye al propio narrador. Este es una figura que confirma o acrecienta su personal certeza acerca del destino y de la voluntad humanos, de acuerdo a cómo los acontecimientos historiados permiten la exposición e iluminación de estos. Si el receptor del libro es asumido en su complejidad, la propuesta ideológica garcilasiana es en sí misma compleja también.

Pero el problema acerca de la complejidad del receptor se hace menos arduo gracias a que Garcilaso asume que la naturaleza humana es universal. Sobre el particular, Juan Bautista Avalle-Arce señala que existe:

un supuesto que está ínsito en toda la obra del Inca y que se refiere a la fundamental uniformidad psicológica del hombre, vale decir, que a pesar de las diferencias de clima, raza, tiempo, etc., el hombre reacciona siempre de una manera sustancialmente igual. En *La Florida* esto se evidencia en una continua serie de paralelos y comparaciones entre el indio de Florida, el hombre de la Antigüedad clásica, el indio de México y el Perú y el propio español. (20)

Para un estudio ideológico del Inca Garcilaso, Avalle-Arce propone tomar en cuenta que:

primero, el Inca parte del uniformismo como supuesto ideológico, vale decir que el proceder del hombre guiado por “lumbre natural” logra siempre resultados uniformes, ya que esa lumbre, por ser natural, es siempre la misma. Segundo, como corolario de lo anterior podemos decir que el Inca propugna un individualismo racionalista, ya que la búsqueda de la verdad es tarea individual con la guía de naturaleza. Tercero, como lo natural es común a todos, las creencias y valores comunes de la humanidad, o sea el *consensus gentium*, son de por sí buenos, de ahí el continuo trazar de denominadores comunes por parte del Inca a base del método comparativo. Cuarto, como todo lo bueno de la Naturaleza es común al hombre se tiende naturalmente hacia un universalismo ideológico, que complementa al individualismo racionalista, y que se halla respaldado, en el caso del Inca, por la tradición imperial española de miras ecuménicas. (24-25)

Desde la óptica del humanismo, el universalismo se halla vinculado al concepto de ley natural:

una moral copiosamente ilustrada en los clásicos postula por principio una ley natural acorde con la revelada y anterior a la Redención, y de manera más o menos expresa supone, por tanto, que los gentiles, al mostrar los atributos

de la una, preparan también para la otra. La naturaleza humana había sido bien creada, y Jesucristo no vino a cambiarla de sustancia, sino a renovarla, a brindarle un segundo nacimiento, perfeccionándola [...] En ese sentido, el hombre es siempre el mismo, porque el Señor lo ha querido así y ha dado incluso a los paganos una luz que les permitiera distinguir las virtudes inmutables y hasta vislumbrar los vestigios del único Dios verdadero. (Rico, 142)

Estas ideas suponen la indagación en torno a universales éticos, la “búsqueda de unas constantes éticas que en última instancia unieran a los hombres, cristianos y gentiles, por encima de tiempos y fronteras” (Rico, 143). Bartolomé de las Casas en su *Apologética Historia* (1552) concluye que:

Destos ejemplos antiguos y modernos claramente parece no haber naciones en el mundo, por rudas e incultas, silvestres y bárbaras, groseras, fieras o bravas y cuasi brutales que sean, que no puedan ser persuadidas, traídas y reducidas a toda buena orden y policía y hacerse domésticas, mansas y tratables, si se usare de industria y de arte y se llevare aquel camino que es propio y natural a los hombres, mayormente conviene a saber, por amor y mansedumbre, suavidad y alegría y se pretende sólo aqueste fin.

La razón desta verdad es, y pónela Tullio en el libro 1º De Legibus: conviene a saber, porque todas las naciones del mundo son hombres, y de todos los hombres y de cada uno dellos es una no más la definición, y ésta es que son racionales; todos tienen su entendimiento y su voluntad y su libre albedrío como sean formados a la imagen y semejanza de Dios; todos los hombres tienen sus cinco sentidos exteriores y sus cuatro interiores, y se mueven por los mismos objetos dellos; todos tienen los principios naturales o simientes para entender y para aprender y saber las sciencias y cosas que no saben, y esto no sólo en los bien inclinados, pero también se hallan en los que por depravadas costumbres son malos; todos se huelgan con el bien, y sienten placer con lo sabroso y alegre, y todos desechan y aborrecen el mal, y se alteran con lo desabrido y que les hace daño. [...]

De lo cual se sigue necesariamente ser imposible de toda imposibilidad que una nación toda sea inhábil o tan de poco y barbarísimo juicio y de baja y apocada razón que no se sepa gobernar y no pueda ser inducida y atraída y doctrinada en cualquiera buena doctrina moral, y mayormente instruída en las cosas de la fe e imbuída en la religión cristiana, y esto es de fe tenerlo así, como en otra parte hemos probado. Y esto basta para excusa de las gentes destas tierras que se hallaren vivir desparcidas y apartadas, y no en pueblos que tengan forma de ciudad, y de otras que ni en pueblos chicos ni

grandes, sino vagueando viven sin orden como salvajes, si tales se hallaren como se han hallado unos pocos en la costa de la mar de la tierra firme que llamamos la Florida, de los cuales adelante se hablará, si Dios quiere, que no por eso dejan de ser hombres racionales y reducibles a orden y razón, sino que aún no han comenzado y están en aquel primer estado rudo que estuvieron todas las otras naciones antes que hobieron quien las pudiese enseñar; pero estas tales, por este orbe, muy pocos hasta agora se han hallado ni creo se hallarán. (Vol. 3, 165-167)

Concordando con estas ideas de Las Casas, en *La Florida*, Garcilaso atribuye a Hernando de Soto la frase “¿no miráis cómo todo el mundo es uno?” (V, Primera parte, V, 472) y en *Comentarios reales de los Incas* afirma lapidariamente que “no hay más que un mundo” (9). Declaraciones conclusivas en torno a la unidad de los seres humanos. El universalismo de Garcilaso constituye un rechazo a las diferencias entre los seres humanos, pues por la diferencia cultural o biológica se suele justificar el abuso de unos pueblos sobre otros.

Explicando cómo es que Juan Ortiz ha perdido el dominio de su lengua materna debido al cautiverio en que estuvo durante diez años entre los indígenas, Garcilaso se propone a sí mismo como ejemplo que ratifica lo sucedido, señalando el deterioro que ha sufrido su propio dominio de la “lengua natural” durante su vida en España:

como yo podré decir también de mí mismo que por no aver tenido en España con quién hablar mi lengua natural y materna, que es la general que se habla en todo el Perú, aunque los incas tenían otro particular que hablaban ellos entre sí unos con otros, se me ha olvidado de tal manera que, con saberla hablar también y mejor y con más elegancia que los mismos indios que no son incas, porque soy hijo de palla y sobrino de incas, que son los que mejor y más apuradamente la hablan por aver sido lenguaje de la corte de sus príncipes y aver sido ellos los principales cortesanos, no acierto aora a concertar seis o siete palabras en oración para dar a entender lo que quiero dezir, y más, que muchos vocablos se me han ido de la memoria, que no sé cuáles son, para nombrar en indio tal o cual cosa. Aunque es verdad que, si oyesse hablar a un inca, le entendería todo lo que dixesse y si oyesse los vocablos olvidados, diría lo que significan; empero, de mí mismo, por mucho que lo procuro, no acierto a decir cuáles son. Esto he sacado por experiencia del uso o descuido de las lenguas, que las agenas se aprenden con usarlas y las propias se olvidan no usándolas. (*La Florida*, II, Primera parte, VI, 160-161)

De esta manera, postula el aspecto universal de una experiencia sucedida tanto a un europeo como a un descendiente de indígenas como él.

Cuando el narrador de *La Florida*, aludiendo a una posible costumbre en los caciques de la provincia de Vitachuco relativa a herencias dispuestas con propósitos conmemorativos, propone que se hace “porque huviesse memoria dellos, que el desseo de la inmortalidad, conservada en la fama, por ser natural al hombre, lo ay en todas las naciones por bárbaras que sean” (II, Primera parte, XIX, 198), establece el contacto con una experiencia novedosa en América que le permite ingresar al terreno de lo universal humano. Esta misma constatación la encuentra en el tratamiento de la honra entre indígenas:

Los indios que estaban puestos para defensa del segundo palenque, viendo a su caçique delante y conociendo el peligro que sus mugeres y hijos y todos corrían de ser esclavos de sus enemigos y que en sola aquella batalla si no peleavan como hombres y la vencían, perdían toda la honra y gloria que sus passados les avían dexado, arremetieron con gran furia, como desesperados, avergonçando a los que se avían retirado y huido de los casquines, y pelearon con gran esfuerço y hirieron muchos españoles y los detuvieron, que ellos ni los indios no passaron adelante. (IV, VIII, 436)

El tema del honor indígena da pie a consideraciones en torno a la naturaleza humana como factor unitario:

Escrívense estas cosas tan por menudo, aunque parece que no son de importancia, porque se vea que la ambición de la honrra, más que otra pasión alguna, tiene mucha fuerça en todos los ombres, por bárbaros y agenos que sean de toda buena enseñanza y doctrina. Y assí se admiraron el governador y los cavalleros que con él estaban de ver lo que entre los dos curacas avía passado, porque no entendían que en los indios se hallassen cosas tan afinadas en la honrra ni que ellos fuessen tan puntuosos en ella. (IV, X, 441)

Prestigio y honor van enlazados entre los indígenas: “no dexando reposar los castellanos por no perder la opinión y reputación que los desta provincia de Apalache entre todos sus vezinos y comarcanos avían ganado de ser los más valientes y guerreros” (II, Segunda parte, III, 239).

Por su parte, los actos de falta de caballerosidad entre los españoles son claramente censurados:



[Diego Maldonado] truxo consigo deste viage dos indios, naturales del mismo puerto y provincia de Achussi, y el uno dellos era señor de vassallos, los cuales prendió con maña y astucia indigna de cavalleros, porque, llegado que fue al puerto de Achussi, los indios le recibieron de paz y con muchas caricias le combidaron que saltasse en tierra y tomasse lo que uviessse menester, como en la suya propria. (II, Segunda parte, XXII, 289-290)

No es raro encontrar en el texto el término *caballero*, aplicado indistintamente a indígenas y a españoles, como cuando, hablando de Hernando de Soto, dice: “cuya historia, con las de otros muchos famosos caballeros españoles, e indios, pretendemos escrevir largamente” (I, III, 112). También cabe la aplicación individual tratándose de los americanos: “el cavallero indio que con ellos iba por embaxador” (III, XII, 333). Es interesante el uso que le da al término caballero cuando describe en *La Florida* las costumbres matrimoniales de la nobleza indígena en el Perú y explica los criterios postulados por los incas para sus uniones nobiliarias: “porque el gobernar y hazer justicia era oficio de cavalleros hijosdalgo y no de plebeyos” (I, IV, 114).

Garcilaso esclarece el empleo de la denominación de caballeros que aplica a los indígenas precisando que se trata de una indicación acerca de su nobleza: “este nombre cavallero en los indios parece improprio porque no tuvieron cavallos, de los cuales se deduxo el nombre, mas, porque en España se entiende por los nobles, y entre indios los uvo nobilíssimos, se podrá también dezir por ellos” (II, Primera parte, I, 148).

El tratamiento de los temas que conciernen a la nobleza indígena es parte de una concepción de nobleza que abarca también a los españoles y a los hombres en general. Es un principio que está por encima de las particularidades locales y étnicas. El cacique Mucoço es tratado por el escritor como un perfecto cortesano: “Estas y otras muchas gentilezas dixo este caçique con toda la buena gracia y discreción que en un discreto cortesano se puede pintar, de que el governador y los que con él estaban se admiraron no menos que de las generosidades que por Juan Ortiz avía hecho, a las cuales imitavan las palabras” (II, Primera parte, VII, 165). Incluso los acompañantes de Mucoço son calificados como “gentileshombres” (II, Primera parte, VII, 165).

En esta dirección, podemos observar a unos jóvenes indígenas declarando su inclinación por la honra y la fama: “Salimos de nuestras casas con desseo de hallarnos en la batalla passada sólo por codicia y ambición de honra y fama, por ser “como nuestros padres y maestros nos han enseñado” la que en las guerras se alcança de mayor valor y estima que otra alguna deste mundo” (II, Primera parte, XXVI, 217). Es relevante en este pasaje la mención acerca del aprendizaje de la

conducta heroica, lo cual será reiterado por los jóvenes guerreros: “como nuestros mayores nos han dicho, no merece menos el vencido constante que pospone la vida por la honra de conservar la libertad de la patria y la suya que el vencedor victorioso que usa bien de la victoria” (II, Primera parte, XXVI, 218).

Padres, maestros, mayores, parientes, antecesores son los términos que utilizan estos guerreros para establecer su conexión con una tradición inculcada en ellos por su pertenencia a una clase:

De todas estas cosas, y otras muchas, veníamos doctrinados de nuestros padres y parientes, por lo cual, aunque no traíamos cargos ni oficios de guerra, nos parecía que no era nuestra obligación menor que la de estos cuatro capitanes, antes mayor y más obligatoria por avernos eligido la suerte para mayor preminencia y estado, pues avíamos de ser señores de vassallos a los cuales queríamos dar a entender que pretendíamos suceder en los estados de nuestros padres y antecesores por los mismos passos que ellos subieron a ser señores, que fueron por los de la fortaleza y constancia, y otras virtudes que tuvieron, con las cuales sustentaron sus estados y señoríos. Queríamos assimismo con nuestra propria muerte consolar a nuestros padres y parientes muriendo por hazer el dever, mostrando ser sus deudos y hijos. (II, Primera parte, XXVI, 218)

Pero así como la pertenencia a la clase señorial implica tener que recibir una educación correspondiente con su condición social, esta posición por sí misma es origen de una serie de obligaciones:

Estas fueron las causas, invencible capitán, de avernos hallado en esta empresa, y también lo an sido de la rebeldía y pertinacia que dizes que hemos tenido, si assí se puede llamar el desseo de la honra y fama y el cumplimiento de nuestra obligación y deuda natural, la cual, conforme a la mayor calidad y estado, es mayor en los príncipes, señores y cavalleros, que en la gente común. (II, Primera parte, XXVI, 218)

Con dichas consideraciones Garcilaso está construyendo un discurso compatible con el principio aceptado de que nobleza obliga. Este imperativo le servirá oportunamente para censurar tanto a los nobles indígenas como a los españoles cuando no están a la altura de sus obligaciones de clase.

Pocas líneas después del pasaje citado, Garcilaso habla de sí mismo y de algunos jóvenes cuzqueños condiscípulos suyos con respecto a la educación deficiente que tuvieron, pese a su condición nobiliaria:

esta falta causó la infelicidad del tiempo de mis niñezes, que faltaron escuelas de letras y sobraron las de las armas, así las de a pie como las de a caballo [...] aunque la culpa no fue nuestra ni de nuestros padres, sino de nuestra ventura, que no tuvo entonces más que darnos por ser la tierra tan rezién ganada, y por las guerras civiles que luego sucedieron de los Piçarros y Almagros hasta la de Francisco Hernández Girón. Con las cuales faltaron los maestros de las ciencias y sobraron los de las armas. (II, Primera parte, XXVII, 221)

Es obvio el paralelismo que efectúa aquí el autor con el caso de la eficaz educación de los nobles guerreros indígenas que acaba de presentar. La comparación permite crear un ejemplo positivo de origen americano relativo a la educación ideal de la nobleza en general. Se trata de una universalización de lo que se denominaba en época de Garcilaso educación de príncipes.

En *Diálogos de amor*, la dedicatoria al rey, fechada el 19 de enero de 1586, contiene una declaración semejante a la que acabamos de examinar acerca de su educación en el Cuzco:

porque ni la lengua italiana, en que estaba, ni la española, en que la he puesto, es la mía natural, ni de escuelas pude en la puericia adquirir más que un indio nacido en medio del fuego y furor de las cruelísimas guerras civiles de su patria, entre armas y caballos y criado en el ejercicio de ellos, porque en ella no había entonces otra cosa, hasta que pasé del Pirú a España a mejorarme en todo [...]. (8)

Dando cuenta del episodio en que los indios casquines saquean el pueblo de Capaha, Garcilaso generaliza sobre el aprecio que los hombres tienen respecto de sus templos y antepasados: “Aquellos templos y entierros, como ya en otras partes se ha dicho, son lo más estimado y venerado que entre estos indios de la Florida se tiene, y creo que es lo mismo en todas naciones, y no sin mucha razón, porque son reliquias, no digo de santos, sino de los pasados, que nos los representan al vivo” (*La Florida*, IV, VIII, 433). Ante el estornudo del cacique Guachoya, todo su séquito le hace ceremonias de saludo: “de lo cual, admirado el gobernador, dixo a los cavalleros y capitanes que con él estaban: “¿No miráis cómo todo el mundo es uno?”. Este passo quedó bien notado entre los españoles, de que, entre gente tan bárbara, se usassen las mismas o mayores ceremonias que al esternudar se usan entre los que se tienen por muy políticos” (V, Primera parte, V, 472). Se trata de una manera de señalar el factor común que enlaza a hombres de distintas procedencias culturales. Es lo que consta también cuando un guerrero dice en otra

ocasión: “Si nosotros tuviéramos canoas grandes como vosotros, quiso dezir navíos, os siguiéramos hasta vuestra tierra y la ganáramos, que también somos hombres como vosotros” (VI, X, 552). El decir “también somos hombres como vosotros” es una frase muy explícita dentro del pensamiento garcilasiano en *La Florida*. En Altapaha encuentran los españoles a unos indios principales, quienes, desde una actitud propia de su condición social, les dicen: “«¿Qué es lo que vosotros quereis en nuestras casas? ¿Quereis paz o guerra?» Esto dixeron sin muestra alguna de pesadumbre que tuviessen de verse presos en poder ageno, antes mostraron un semblante señoril como si estuvieran en toda su libertad y hablaran con otros indios sus comarcanos” (III, II, 304). Debemos observar que Garcilaso propone la conducta noble de los indios como un texto social homólogo al de los europeos. Este texto obliga a leer a América en profundidad y con respeto.

El criterio retórico humanista aconseja extraer los ejemplos históricos de la historia nacional: “Para facilitar la comprensión del *exemplum* y su valor persuasivo o inductivo la preceptiva retórica recomienda acudir a episodios históricos que pertenezcan a la historia nacional” (Cresci, 125).<sup>7</sup> Garcilaso, siguiendo este principio, adopta ejemplos de la historia particular nacional americana, aunque acude también a paradigmas procedentes de la historia clásica.<sup>8</sup> La presencia de material ejemplar histórico clásico cumple varias funciones. En primer lugar, sirve para la amplificación de los valores del caso americano. Mediante este procedimiento se aclara la significación del hecho americano al ponerlo en contacto con referentes europeos conocidos. Una segunda función, de mayor complejidad, es la de asumir las tradiciones europeas e indígenas como entidades ejemplares equivalentes, pertenecientes al común patrimonio histórico de la humanidad. La fusión de ambos componentes en una sola unidad histórica es un hecho sumamente importante en la metodología y en la ideología de Garcilaso.

Al decir que “las historias antiguas y modernas” pueden dar testimonio de determinados casos similares (*La Florida*, “II, Primera parte, IV”, 156), Garcilaso está implicando que la historia es un continuo en el que puede producirse la repetición o la semejanza. Para el Inca el principio de semejanza entre los hechos históricos es un elemento central en su visión de la historia. Es lo que afirma, como si se tratara de un lugar común, cuando alude a Plutarco: “del cual, pues, se asemejan tanto los passos de las historias, pudiéramos hurtar aquí lo que bien nos estuviera” (III, X, 328). Con la misma naturalidad sentenciosa, puede puntualizar

<sup>7</sup> Traducción mía. Texto original: Per facilitare la comprensione dell'*exemplum* e del suo valore persuasivo o induttivo la precettistica retorica raccomanda di attingere a episodi storici che appartengano alla storia “nazionale” (Cresci, 125, [nota 68]).

<sup>8</sup> Aurelio Miró Quesada reconoce especialmente la presencia de “temas y recuerdos” de la historia romana en la Florida (“Prólogo”, xxx, *El Inca Garcilaso*, 156-157, 326-327).

en otro momento este principio de repetición en la historia: “como se vee por muchos exemplos antiguos y modernos” (I, XI, 131). No se trata de negar la posibilidad del cambio histórico, sino buscar la relación, la confrontación con otras experiencias. En realidad, estamos ante uno de los métodos del humanismo que consiste en “el generoso modo de perseguir las implicaciones de los temas en distintos planos, proyectándolos sobre múltiples panoramas convergentes entre sí” (Rico, 67).

Garcilaso examina modelos de conducta ejemplar en el mundo indígena, similares o mejores frente a los modelos europeos. Esta opción a favor de los modelos americanos no solamente implica su anexión a valores humanos adoptados como universales, sino una historización de dichos modelos que es, al mismo tiempo, una asignación de valor general a las peculiaridades locales americanas. Se trata de una apreciación de la ejemplaridad distinta a la usual en la historiografía europea, mediante la cual ya no es el paradigma europeo el único al que se puede acudir para la construcción de arquetipos de conducta ejemplar, sino que se puede adoptar el modelo americano para la constitución de paradigmas de un alto valor moral. Este nuevo método implica una concepción del hombre como ser históricamente relativizado “cuyos sistemas de valores no son únicos y estables, sino múltiples y cambiantes” pero que mantiene enlaces comunes, universales, con los diferentes grupos humanos en diferentes estadios del desarrollo histórico.

En *La Florida*, el pasado ejemplar evocado procede tanto de la historia cercana de América como de la historia europea antigua y reciente. La historia europea sirve para confrontar la historia y la cultura americanas desde puntos de vista positivos. Garcilaso tiene aquí dos propósitos. Primero, se trata de construir una unificación del patrimonio historiográfico americano y europeo, integrando ambas fuentes en una totalidad universal. En segundo lugar, se promueve la historia indígena como digna de consideración por su valor intrínseco. La actitud de Garcilaso en este segundo aspecto es sumamente significativa por el relieve que le asigna al proceso histórico específico de América.

Al trasladar los valores universalistas del humanismo hacia los habitantes de América, el Inca plantea un compromiso a la voluntad ética de la cultura europea. A partir de estas consideraciones acerca de la calidad de los habitantes del territorio de la Florida, se entiende el propósito del autor respecto al futuro que podría concernirles si llegaran a ser parte integrante de España:

Y aún ha sido mucho aver sacado en limpio esto poco, al cabo de tantos años que pasó y por gente que su fin no era andar demarcando la tierra, aunque la andavan descubriendo, sino buscar oro y plata. Por lo cual se me podrá admitir en este lugar el descargo que en otras he dado de las faltas que esta

historia lleva en lo que toca a la cosmographía, que yo quisiera averla escrito muy cumplidamente para dar mayor y mejor noticia de aquella tierra, porque mi principal intento en este mi trabajo, que no me ha sido pequeño, no ha sido otro sino dar relación al rey mi señor y a la república de España de lo que tan çerca della los mismos españoles tienen descubierto, para que no dexen perder lo que sus antecessores trabajaron, sino que se esfuercen y animen a ganar y poblar un reino tan grande y tan fértil, lo principal, por el aumento de la Fe Cathólica, pues ay donde tan largamente se puede sembrar y en gente que, por los pocos abusos y ceremonias que tienen que dexar en su gentilidad, está dispuesta para la recibir con facilidad. (*La Florida*, VI, IX, 549-550)

Más adelante insiste en esta proposición:

Y esto baste para que se dé el crédito que se deve a quien, sin pretensión de interés ni esperanza de gratificación de reyes ni grandes señores ni de otra persona alguna más que el de aver dicho verdad, tomó el trabajo de escrevir esta historia vagando de tierra en tierra con falta de salud y sobra de incomodidades sólo por dar con ella relación de lo que ay descubierto en aquel gran reino para que se aumente y estienda nuestra santa Fe Cathólica y la corona de España, que son mi primera y segunda intención, que, como lleven estas dos, tendrán seguro el favor divino los que fueren a la conquista, la cual Nuestro Señor encamine para gloria y honra de su nombre para que la multitud de ánimas que en aquel reino viven sin la verdad de su doctrina se reduzgan a ella y no perezcan, y a mí me dé su favor y amparo para que de oy más emplee lo que de la vida me queda en escrevir la historia de los incas. (VI, XXI, 583-584)

El Inca Garcilaso no parte de un estado o nación acabados, que han alcanzado un máximo de perfección, como ocurre en la reconstrucción arqueológica del imperio incaico llevada a cabo en *Comentarios reales*, claramente utópica en sentido clásico, aunque sin propósitos regresivos, pues ha sido concebida pensando en un futuro que debe partir de lo que es ya un presente sumamente complejo e inde-seable, que requiere renovaciones inmediatas. La interpretación y comprensión de estos hechos conduce a Garcilaso en *Comentarios reales* a un anhelo de transformación. En cambio, el mundo americano que describe en *La Florida* está más abierto a una renovación en el futuro, porque parte de rudimentos mínimos, aunque sólidos en sus potencialidades religiosas, morales y políticas. Para el Inca, la historia de la Florida, como la de América, no ha concluido. La utopía anunciada

y deseada está por ser realizada. Corresponde a la decisión humana llevarla a cabo. Su visión americanista, incaica, cristiana y humanística, de amplio sentido público y colectivo, exige este nuevo orden, en el que lo ideal se une con lo realista, lo práctico, lo probable. No está proponiendo una situación regulada y fija. Su visión de lo social no implica un tejido estático. Lo posible incluye una dinámica procesal, supone movilidad, cambio, continuidad, superación. Su propuesta es la de una base razonable para la convivencia y el cambio permanente dentro de esta. Imaginar la construcción de tal sociedad sobre condiciones fundamentales de relación humana es el impulso inicial para materializar tal objetivo.

Lo que Garcilaso propone no existe en su época. Su proyecto es nuevo y se encamina hacia una sociedad nueva. Lo que, en consecuencia, significa que el modelo social que podría y debería establecerse en la Florida constituiría un ejemplo para el resto de América.

## Obras citadas

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Intr., trad. y notas de Quintín Racionero. Madrid, Gredos, 1990.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *El inca Garcilaso en sus comentarios (Antología vivida)*. Madrid, Gredos, 1970.
- CASAS, Bartolomé de las. *Apologética Historia*. Vols. 3 y 4 de *Obras escogidas de fray Bartolomé de las Casas*. Estudio crítico preliminar y ed. de Juan Pérez Tudela Bueso. Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1958.
- CRESCI, Lia Raffaella. "Exempla storici greci negli encomi e nella storiografia bizantini del XII secolo". *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric (University of California Press)* Vol. 22, 2 (primavera de 2004), pp. 115-145.
- CHOY, Emilio. *Antropología e historia*. Vol. 2. Lima, Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985.
- DURAND, José. "Introducción a los *Comentarios reales*". *El inca Garcilaso clásico de América*. México, SepSetentas, 1976 [1962], pp. 61-87.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *La Florida del Inca*. Pról. de Aurelio Miró Quesada. Estudio bibliográfico de José Durand. Ed. y notas de Emma Susana Sperratti Piñero. México, FCE, 1956.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Diálogos de amor de León Hebreo*. En *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Vol. I. Ed. y estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid, Atlas, 1960.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Primera parte de los Comentarios reales de los incas*. En *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Vol. II. Madrid, Atlas, 1960.

- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *La Florida*. Ed., intr. y notas de Carmen De Mora. Madrid, Alianza, 1988.
- HAMPTON, Timothy. *Writing from History. The Rhetoric of exemplarity in Renaissance literature*. Cornell UP, 1990.
- HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo. "The Discourse on Exemplarity in Garcilaso de la Vega's *La Florida del Inca*". En José Anadón (ed.): *Garcilaso Inca de la Vega, an american humanist*. Notre Dame, University of Notre Dame, 1998, pp. 133-140.
- KAHN, Victoria. *Rhetoric, Prudence, and Skepticism in the Renaissance*. Ithaca NY, Cornell UP, 1985.
- LYONS, John D. *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*. Princeton, Princeton UP, 1989.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio. "Prólogo". En Garcilaso de la Vega: *La Florida del Inca*. Ed. y notas de Emma Susana Speratti Piñero. Estudio bibliográfico de José Durand, México / Buenos Aires, FCE, 1956, pp. IX-LXXVI.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio. *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1971.
- RICO, Francisco. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1993.
- STRUEVER, Nancy. "Lorenzo Valla: retórica humanista y crítica de las lenguas clásicas de la moralidad". En James J. Murphy (ed.): *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*. Madrid, Visor Libros, 1999, pp. 229-246.
- TORRE Y DEL CERRO, José de la. *El Inca Garcilaso de la Vega (Nueva documentación). Estudio y documentos*. Madrid, Sociedad Hispano-Americana (Imprenta de José Murillo), 1935.





AURELIO GONZÁLEZ  
El Colegio de México

## SOR JUANA: UTOPIA Y BARROCO (NEPTUNO ALEGÓRICO Y LA LOA DE EL DIVINO NARCISO)

Hace 500 años se publicó la obra del humanista inglés Tomás Moro, que es punto de partida de toda una forma de visión, implícitamente crítica, del mundo; la obra de Moro tiene un título más amplio y complejo que el simple nombre de la isla de Utopía con el que generalmente se le conoce, se titula *De optima reipublicae, doque nova insula Utopia, libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus (Libro áureo, no menos saludable que festivo, de la mejor de las Repúblicas y de la Nueva Isla de Utopía)*, introduciendo los conceptos de saludable, provechosa, lo cual está plenamente justificado, y el un poco menos, de festivo, tal vez por decir imaginativo.

En general, las ideas filosóficas, políticas y literarias derivadas de *Utopía* (1516) de Tomás Moro, que además están íntimamente relacionadas con otras obras posteriores europeas con el mismo sentido filosófico y crítico “utópico” como *Civitas solis* (1602) de Tomasso Campanella, el *Mundus alter et idem* (1607) de Joseph Hall, *Nova Atlantis* (1627) de Francis Bacon y *The Commonwealth of Oceana* (1656) de James Harrington, no fueron ajenas al pensamiento renacentista y barroco hispánicos; además, estas ideas en muchas ocasiones aparecen en el mundo hispánico imbricadas con las ideas de Erasmo.

Estas ideas utópicas se trataron en diversos sentidos de llevar a la práctica, así, en la Nueva España encontramos que el proyecto de pueblos-hospitales desarrollado para las comunidades indígenas por el humanista y participe en su momento del ambiente erasmista de la corte de Carlos V, Vasco de Quiroga, primero oidor y después obispo, en la región mexicana de Michoacán a partir de 1530 tiene múltiples puntos de contacto con *Utopía* de Moro, ideas que el obispo michoacano hace explícitas, y así las plasma en sus *Ordenanzas* de 1565.<sup>1</sup> Por otra parte también se han señalado, al hablar de las ideas humanistas surgidas en Nueva España, los puntos de contacto entre el pensamiento de Moro y el de fray Bartolomé de las Casas, quien veía las repúblicas de indios como perfectas

<sup>1</sup> Sobre esta relación véase la detallada comparación que hace Zavala: “La Utopía de Tomás Moro en la Nueva España.”

y consideraba que debían ser la base de la nueva sociedad americana.<sup>2</sup> También está la utopía religiosa y política de los franciscanos en México entre 1530 y 1590 que planteaba la formación de una comunidad indio-cristiana (Cantú, 57-59). Proyectos y conceptos como los de estas destacadas figuras del primer momento del virreinato nos pueden dar idea de la existencia de un contexto que podríamos llamar utópico en algunas facetas de la vida novohispana desde el momento mismo de la creación de una nueva sociedad y que no desaparecieron con el paso del tiempo.

También hay que tomar en cuenta que el descubrimiento de América y todas las crónicas y noticias que se generaron a partir del fundamental acontecimiento funcionan como el trasfondo historiográfico que da la ilusión de verdad en *Utopía* de Moro (Rodríguez Torres, 219-242). Como es sabido, el punto de partida se supone que fueron las narraciones de Américo Vespucio sobre las islas Fernando de Noroña, situadas frente a las costas de Brasil y descubiertas por él en 1503; Vespucio consideró que en esas mismas islas se podría construir una civilización perfecta.<sup>3</sup>

El término *utopía* fue creado por Tomás Moro, a partir del griego *ou-*, que significa 'no', y *topos* que quiere decir 'lugar', esto es, designa un lugar que no existe. Sin embargo, con el paso del tiempo, el término ha pasado a designar, más que un lugar, una situación o un concepto que por ideal no puede tener existencia real. Entonces, por una parte, el término se puede referir a conceptos y planteamientos abstractos y, por otra, a visiones idealizadas de un hecho real.

Para Moro, en la isla de Utopía se encontraría una sociedad comunitaria, cuya organización sería absolutamente racional, donde todo sería de propiedad colectiva. No existiría la guerra, y esta sociedad, regida por la justicia, viviría en completa paz y armonía. Los integrantes de esta comunidad podrían disfrutar de su tiempo libre dedicados al arte y la lectura y alcanzarían la felicidad. Utopía y utópico ha pasado a querer decir algo más amplio que un lugar no existente, pero más limitado, pues puede referirse a aspectos concretos históricos o políticos y no a toda una sociedad que es lo que plantea la idea de Moro.

Así, tiempo después de la publicación de la obra de Moro o de las aplicaciones de Vasco de Quiroga, los franciscanos y Bartolomé de las Casas, lo que sigue presente en la Nueva España es la idea de la utopía como concepto amplio más que el lugar idílico propuesto por el texto de Moro. Pero efectivamente, y en varios sentidos, es que América se nos presenta como la tierra donde se realiza la utopía, entendida como una visión particular de un hecho o de una situación, más que

<sup>2</sup> Véase Beatriz Fernández Herrero: *La utopía de América. Teoría, leyes, experimentos*.

<sup>3</sup> Para una revisión amplia, véase Pedro Borges: "La inspiración americana de la *Utopía* de Tomás Moro".

como la ubicación de un lugar. Ya en pleno siglo xvii, el escritor novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) sigue los modelos historiográficos del siglo xvi para escribir una visión utópica en su *Paraíso occidental*, sobre la fundación del convento de Jesús María que se convierte en su historia natural, personal y moral de América que compone con un discurso alegórico barroco, en el que implica la voluntad divina en América.

En un estilo verdaderamente barroco, el convento y su fundación son representaciones alegóricas, tal como indica el título del propio libro. Este paraíso del Nuevo Mundo, situado en las Indias Occidentales no es solo el repositorio de castidad y fe, sino también una metáfora de la voluntad divina en América. [...] Para la época de Sigüenza, América representada como utopía o paraíso se había convertido en una figura historiográfica ordinaria. (Ross, 46-47)<sup>4</sup>

Contemporánea de Sigüenza y Góngora es sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) por lo que su contexto social y cultural, incluso político, es muy similar. Algunos críticos han señalado, tratando de poner de manifiesto la modernidad de la monja jerónima, que Sor Juana tenía una idea utópica sobre su entorno, la historia y la realidad en la que le tocó vivir. Esta idea se apoyaba, por ejemplo, en su constante búsqueda del conocimiento. Pero no hay que olvidar que por otro lado también tenemos realismo y pragmatismo en muchos de los textos y acciones de Sor Juana. Lo mismo en relación con el amor, que con la política o la religión o en sus relaciones con el poder eclesiástico y con los virreyes.

Ahora me propongo aproximarme a dos textos sorjuaninos: el *Neptuno alegórico* y la loa de *El divino Narciso*, como expresiones políticas e históricas utópicas construidas desde la mentalidad barroca. Para esta visión de representación y utopía barroca seguiré algunas de las ideas de Louis Marin para quien una construcción utópica es una construcción imaginaria o real que hace entrar en juego el espacio y cuya estructura no es plenamente coherente con los mismos códigos de lectura que propone. Así

La utopía es un discurso, pero no el del concepto. Es el discurso de la figura: un particular modo figurativo del discurso: ficción, fabulación, relatos «antropomorfizados», y descripciones «concretas», novela exótica y cuadro

<sup>4</sup> Traducción mía. Texto original: “In truly baroque style, the convent and its founding are allegorical representations, as is indicated by the title of the book itself. This New World Paradise, located in the western Indies is not only the repository of chastity and faith but also a metaphor of divine will in America. [...] By the time of Sigüenza’s era, America represented as utopia or Paradise had already become a commonplace historiographical figure.”

representativo, otros tantos caracteres que le son propios. [...] Modo figurativo del discurso, la utopía como producto textual de la práctica utópica cubre la distancia que separa el sí del no, y lo falso de lo verdadero. (13-14)

### Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político

El *Neptuno alegórico* es un conjunto de expresiones creativas de erudición, metáforas, jeroglíficos, símbolos y alegoría, además de elogio político hiperbólico, que implica, además del texto, la construcción efímera en un espacio concreto como el del atrio de la catedral de la ciudad de México de un arco “en treinta varas de altura la hermosa fábrica a quien en geométrica proporción correspondían diez y seis de latitud, feneciendo su primorosa estructura en punta diagonal” (Sor Juana, 373), con pinturas en ocho lienzos, letras y textos alusivos en basas e intercolumnios y el texto en prosa y verso escrito por sor Juana Inés de la Cruz, para celebrar la entrada en la ciudad de México del virrey Tomás de la Cerda y Aragón, marqués de la Laguna de Camero Viejo, y a su esposa María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes de Nava, el 30 de noviembre de 1680. Con este motivo, y tal vez de manera un tanto inesperada, le fue encargado a Sor Juana por el Cabildo de la catedral, esto es, directamente por el arzobispo-*virrey* fray Payo Enríquez de Rivera, el arco que se pondría en la catedral —el más importante de los que se construyeron— como culminación de la entrada del nuevo virrey a la capital novohispana. En este sentido se trata de una obra de circunstancia con una obvia intención política (a este propósito es muy claro el trabajo de Sabat de Rivers sobre el programa político [63-73]) y elogiosa por su carácter de bienvenida. En consecuencia, Sor Juana no se iba a desviar del objetivo del encargo, pero tampoco iba a desaprovechar la oportunidad de obtener reconocimiento público y acercarse al poder mostrando su erudición, ingenio y capacidad poética y retórica. Sor Juana no siguió la idea de enaltecer al nuevo gobernante por medio de alusiones a los aztecas, antiguos mexicanos, como lo hizo Carlos de Sigüenza y Góngora, autor del otro arco que se levantó en la ciudad con el mismo objeto. El arco de Sigüenza era muy diferente y se aleja de lo clásico grecolatino del sorjuanino y hace a Neptuno nieto de Noé y progenitor de los indígenas (Ross, 55). El *Neptuno*, por sus propias características, es una de las obras más eruditas de la monja, repleta de alusiones al mundo y autores de la Antigüedad clásica grecorromana y por tanto menos personal. Arquitectura, pintura y literatura en realidad, más que una obra personal, forman “un simulacro político en que por medio de la pintura va a representar alegóricamente el paralelismo que existe entre el dios Neptuno y el *virrey* entrante; «océano de colores», porque, como un océano, este arco-retablo va a alojar al Neptuno-*virrey*” (López Poza, 249).

El texto del *Neptuno alegórico* consta de cuatro partes principales: la “Dedicatoria” (presente solo en la edición suelta de Juan de Ribera, publicada sin fecha en la ciudad de México), la “Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula”, la descripción y argumentos y la “Explicación del arco” misma que se compone de 68 versos formando un romance y ocho bloques de silvas, numerados, que se refieren cada uno a los ocho tableros pintados del arco. La obra “puede encuadrarse dentro de un género de difusos límites, por la variedad de estilos y formas en que se produjo, que hemos dado en llamar *Relaciones festivas*” (López Poza, 241).

Para expresar un mensaje cortesano y político (mezcla de adulación y petición al virrey de que proteja a México) Sor Juana ha tenido que demostrar sus conocimientos como una profesional de las letras humanas del siglo xvii: lengua latina (Gramática), poética, retórica, oratoria... Ha mostrado capacidad de asimilación de fuentes clásicas y modernas, tratados de mitología, de emblemática y repertorios de símbolos. También demuestra habilidad para crear emblemas y jeroglíficos y componer los motes ingeniosos y los epigramas. En lo que se refiere a la producción en verso, para los epigramas utiliza (salvo en dos, expresados en dísticos latinos, como era habitual en mensajes destinados a un público culto) estrofas muy propias de los epigramas emblemáticos: un soneto, reservado para el tablero que acogía el retrato de los virreyes como Neptuno y Anfitrite, tres octavas, dos décimas, cuatro redondillas y dos quintillas. Para la explicación del arco elige también metros adecuados: el romance introductorio y la silva, propia de textos descriptivos. (López Poza, 261-262)

Se trata de un texto hiperbólico en el cual se construye una imagen totalizadora y perfecta del príncipe. Podríamos decir que se trata de un relato utópico con intención política. La utopía aquí es una construcción ficticia, la figura de un discurso que la produce mediante operaciones discursivas determinadas (retóricas-poéticas) y que interviene en ese discurso fabulador como una representación independiente y relativamente libre (noción de escena utópica) donde aparece, pero figurativamente, el otro o el negativo de la realidad social histórica contemporánea (Marin, 72-77).

Como era de esperarse, en el lienzo central y sobre el arco de entrada estaban los retratos de Neptuno y su esposa Anfitrite, personificación de los virreyes. “En los rostros de las dos marinas deidades, hurtó el pincel las perfecciones de los de Sus Excelencias, haciendo (especialmente a la Excelentísima Señora Marquesa) agravios en su copia, aunque siempre hermosos por sombras de sus luces, groseros por atrevidos, y cortos por desiguales” (*Neptuno*, 375).

Es claro el tono hiperbólico y el despegue voluntario de cualquier realismo o realidad. La justificación de este y los demás lienzos se apoya en fuentes mitológicas recientes como Vincenzo Cartari (Venecia, 1551) o clásicas prestigiadas como Ovidio, Plinio, Pausanias, Herodoto, Homero, Macrobio, Plutarco, Séneca, Aristóteles, etc.<sup>5</sup> lo cual permite una prolija mención de otras deidades mitológicas, vientos, ciudades, historias, etc. La descripción del argumento de este primer lienzo se cierra con un soneto que concluye con una explicación del “húmedo tridente” de Neptuno que no deja de ser una explicación utópica de la acción del gobernante:

Tres partes del Tridente significa  
dulce, amarga y salada en sus cristales,  
y tantas al Bastón dan conveniencia;  
porque lo dulce a lo civil se aplica,  
lo amargo a ejecuciones criminales  
y lo salado a militar prudencia.

(*Neptuno*, 377)

En el segundo lienzo, “al diestro lado”, se veía cómo Neptuno salvaba de una inundación por el río Ínaco a la ciudad de Argos, lo que quería simbolizar la esperanza que el virrey recién llegado impulsara las obras que necesitaba la ciudad de México para evitar las inundaciones, problema recurrente de la capital novohispana. El lienzo llevaba en la parte superior el mote “*Opportuna interventio*” y la descripción se cierra con una octava que se inicia: “Si a las argivas tierras el tridente / libres pudo dejar de inundaciones” (*Neptuno*, 378). En síntesis simbólica, la pintura expresa el deseo —implícita petición— de la ciudad de que se solucione un problema grave, y para esto espera la “oportuna intervención” del gobernante que llega.

En el lienzo correspondiente al anterior, pero en el lado izquierdo, el tercero, se pintó la isla de Delos, que había sido condenada a estar en continuo movimiento, entre las olas del mar: brillante e inestable. La isla emergió de las aguas en el tridente de Poseidón, pero fue una isla flotante hasta que Zeus (en la descripción de Sor Juana es el tridente de Neptuno el que la fija) la ancló con cadenas al fondo del mar, para convertirla en un lugar seguro para que Latona pudiera dar a luz allí

<sup>5</sup> Aunque Alatorre ha indicado que básicamente las fuentes clásicas no son directas sino que en su mayoría provienen de cuatro obras: Natale Conti, *Mithologyae* (1551), al cual llama Sor Juana simplemente Natal; Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica* (1556); Vincenzo Cartari, *Le Imagini de i Dei de gli Antichi* (1571) y Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620 y 23). Véase Alatorre, 274.

a Febo (Apolo) y Diana (Artemisa). En la pintura, se representa a Latona, triste, junto a sus hijos recién nacidos. La analogía con la situación real novohispana se establece en la esperanza que tiene México (casi una isla como Delos, inestable) en el nuevo virrey (Neptuno), que vendrá a darle la deseada estabilidad, como dice la “letra castellana” en endecasílabos con que concluye la descripción: “¡Oh, México, no temas vacilante / tu república ver esclarecida, / viniendo el que, con mando triplicado, / firmará con las leyes el Estado!” (*Neptuno*, 381).

En el cuarto tablero se representaban dos ejércitos (griegos y troyanos), la monja dice que tan bien pintados que se esperaba escuchar el fragor del combate, peleando furiosamente. El “valeroso” Aquiles y el “gallardo” Eneas pelean; flaqueaba Eneas y Neptuno, sobre una nube, lo defiende. La piedad de Neptuno, virtud propia de príncipes, es el concepto que intenta transmitir el emblema, que lleva por lema *Sat est videat, ut provideat* (Basta que vea para que provea) y así lo dice poéticamente Sor Juana en una décima:

Así, Cerda soberano,  
la piedad que os acredita  
ampara al que os solicita,  
sin buscar, para razón,  
otra recomendación  
que ver que lo necesita.  
(*Neptuno*, 382)

Indudablemente la imagen de un príncipe que actúa en cuanto percibe un problema o la debilidad de alguien es un espejo utópico. El quinto lienzo trata de la protección que dio Neptuno “tutelar numen de las ciencias” a los “doctísimos Centauros”, perseguidos por Hércules; esperanza de la protección y apoyo que daría el virrey a la cultura y a las letras (de las que formaba parte de propia monja). Pero la alegoría de Sor Juana también recuerda las columnas de Hércules y el *Non plus ultra*: “pero burlaron su confianza los Centauros, esto es, nuestros españoles —que por tales fueron tenidos por este reino de los bárbaros indios, cuando los vieron pelear a caballo, creyendo ser todos de una pieza, como dice Torquemada en su Conquista—” (*Neptuno*, 385).

El sexto tablero (“el último de la calle de la mano diestra”) llevaba por tema el episodio de Neptuno colocando en el cielo un delfín, embajador de sus bodas, pues con su elocuencia consiguió persuadir a Anfitrite de que aceptara a Neptuno por esposo. Como premio, Neptuno lo colocó entre las estrellas de la constelación de Capricornio. Se establece un paralelismo entre la generosidad de Neptuno con la fama de prudente y de liberal de que goza don Antonio de la Cerda y la felicidad



que por este carácter acarreará a México en su gobierno. Concluye la descripción del argumento con un epigrama en latín. Nuevamente buenos deseos a partir de una particular representación del gobernante de quien solo “se conoce” su fama.

El séptimo lienzo representa la competencia de Neptuno con Minerva para poner nombre a la ciudad de Atenas. La historia cuenta que Neptuno hizo salir de la tierra un caballo y Minerva una oliva, árbol que simboliza las ciencias. Los jueces dieron la victoria a la diosa, pero cortés y sabio, Neptuno la reconoció, con lo que se mostró vencedor en sabiduría; es decir, que en Neptuno fue hazaña el ser vencido. Así, el virrey solo es gobernado por la razón, de lo que México debe enorgullecerse.

En el octavo y último espacio (“el que corona la montea”) se pintó “el magnífico Templo Mexicano de hermosa arquitectura” y al otro lado los muros de Troya “hechura y obra del gran Rey de las Aguas”, estableciendo un paralelo utópico con la esperada terminación de la catedral de México, interés de gran importancia para el Cabildo que manda hacer el arco: “aquí a numen mejor, la Providencia, / sin acabar reserva esta estructura, / porque reciba de su excelsa mano / su perfección el templo mexicano” (*Neptuno*, 393).

Además “las cuatro basas y dos intercolumnios de los pedestales se adornaron de seis jeroglíficos, que simbólicamente expresasen algunas de las innumerables prerrogativas que adornan a nuestro esclarecido príncipe” (*Neptuno*, 393). El tipo de textos es trasparentemente elogioso e hiperbólico: “El mundo solo no encierra / vuestra gloria singular, / pues fue a dominar el mar, / por no caber en la tierra.” (*Neptuno*, primera basa, 397).

El *Neptuno* concluye con la explicación poética del arco (romance) y los ocho lienzos pintados (silvas).

En los lienzos y decoraciones de este arco se representaron las virtudes esperadas del nuevo virrey, personificadas por la figura y acciones de Neptuno, y aunque se vincula al marqués específicamente con el dios del mar, su divinización alegórica y el sentido utópico de sus acciones abarca todos los reinos naturales. El texto del *Neptuno* se adscribe a una amplia tradición que viene desde la época clásica que vincula las virtudes de los héroes o las bondades de los gobernantes, previamente enaltecidos, con figuras o personajes concretos de la mitología por medio de arcos triunfales y por la creación de un contexto alegórico específico, empleando abundantemente la tradición de los emblemas, en especial los de Alciato (Grossi, 91-103).

Es muy claro el mensaje político que Sor Juana proyecta en las distintas partes y textos del arco: los habitantes de la Ciudad de México no solo esperaban del virrey su “oportuna intervención para impedir o remediar tanto los desastres naturales que amenazaban continuamente la ciudad, en especial, las incontrola-

bles inundaciones («continua amenaza de esta imperial ciudad»), controlar los incontables desórdenes o motines provocados por la miseria y el descontento populares y, yendo a los intereses de la Iglesia a cuya costa se construía el arco, culminar las obras de la Catedral” (Pascual Buxó, “Función política de los emblemas en el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz”, 255). Pero no solo es eso, también hay un retrato del gobernante desde una perspectiva casi total, en la cual su representación es la utopía. El comportamiento del virrey (que no se conoce, como no se conoce a la virreina a pesar de los elogios que vierte Sor Juana) se coloca en la dimensión más ideal de la sabiduría, discreción, prudencia y trabajo. El nuevo Neptuno, es la representación —en este caso utopía— del nuevo gobernante que llega.

Toda la obra está muy cargada de alusiones mitológicas (tipo de referencias que son una constante en la obra de Sor Juana, aunque no con la abundancia que tiene está composición). El resultado para Sor Juana fue muy positivo, pues los virreyes quedaron tan satisfechos con el arco y los textos que ese primer contacto sería el comienzo de una larga y fructífera amistad, pues ambos se convertirán en su mecenas.<sup>6</sup> “No hay duda posible: el *Neptuno alegórico*, prescindiendo de su peso intrínseco —erudición y pseudo-erudición, adulación al marqués de La Laguna, etc.— fue para la autora el comienzo de una gran época (1680-1693), la que le ha dado un lugar permanente y glorioso en los anales de la literatura” (Alatorre, 271).

El *Neptuno* retrata un gobernante capaz en lo civil, lo jurídico y lo militar; que evitará los problemas de la ciudad; que será capaz de dar estabilidad y tranquilidad a la sociedad novohispana; será piadoso y generoso; protector de las ciencias, la cultura y las letras; prudente y liberal, y dotado de sabiduría y cortesía y capaz de concluir obras pendientes. El arco es una utopía política en un escenario simbólico y un contexto lejano como es la mitología clásica, aunque su lectura sea el presente de la Ciudad. Así, “en el escenario simbólico que va delineando la figuración utópica del nuevo continente [en este caso la ciudad de México] se fraguan identidades en un incesante cambio de papeles. [...] El sujeto comparte dentro del marco trazado por descubrimiento y posesión la proyección utópica del objeto” (Pastor, 94).

Implícitamente con el retrato que hace Sor Juana del marqués de la Laguna hay un cuestionamiento de la realidad y las ideas que están detrás de esta. Al hacer un arco de bienvenida, que no triunfal, está construyendo una utopía y en este sentido, “la utopía es una crítica de la ideología dominante en la medida en que es una reconstrucción de la sociedad presente (contemporánea) mediante un desplazamiento y una proyección de sus estructuras en un discurso de ficción” (Marin, 217).

<sup>6</sup> Véase Frederik Luciani: *Literary self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*.

Por su parte para Octavio Paz, con una visión muy cargada a lo formal, considera que el *Neptuno alegórico* es “un perfecto ejemplo de la admirable y execrable prosa barroca, prosopopéyica, cruzada de ecos, laberintos, emblemas, paradojas, agudezas, antítesis, coruscante de citas latinas y nombres griegos y egipcios, que en frases interminables y sinuosas, lenta pero no agobiada con sus arreos, avanza por la página con cierta majestad elefantina” (Paz, 21). Tal vez sea así, pero también es un manifiesto político, y una forma de centrar la atención de la monja jerónima en su persona y de lograr librarse de presiones como la de su confesor, el padre Núñez, y alcanzar la protección y mecenazgo de los virreyes.

Sor Juana “no sólo dominó las formas sino que penetró de modo agudo en el estilo, imágenes y alegorías para lograr lo que quería: imponerse como mujer superior e intelectual. Su obra no pudo ser manipulada para expresar sólo pedagogías e ideas de interés ajeno. Sor Juana conocía bien el juego y entró en él pero del seno mismo de textos sometidos a controles en el plano político y social, logró extraer conceptos personales que resolvieron las preocupaciones vitales de su existencia” (Sabat de Rivers, 73). De ahí la utópica construcción del gobernante que le correspondería encarnar al virrey.

### ***Loa para el Auto Sacramental del Divino Narciso, por alegorías: compuesto por el singular numen [...] de la Madre Juana Inés de la Cruz***

Si en el *Neptuno alegórico* tenemos una utopía de Sor Juana, esto es, una representación política, en la loa de *El divino Narciso*, hay una utopía histórica. La *Loa para El divino Narciso* es el prelude del auto sacramental de este nombre, la cual se publica por primera vez en México, en 1690, en volumen suelto. La obra está dedicada a la amiga y protectora de Sor Juana, la virreina de la Laguna, quien lo recibió estando ya en Madrid, de vuelta del encargo de su marido en Nueva España. El auto estaba destinado a ser representado en la Corte madrileña, según reza el frontispicio de la edición *princeps*, y dice el personaje de la Religión (escena V) aunque parecería que no fue así, “sin embargo, existe una edición suelta, por Francisco Sanz, impresor del Rey, en Madrid y sin fecha. Dicho ejemplar podría sugerir que, aun antes de su publicación en la edición de Barcelona en 1691 de los *Poemas* de Sor Juana, quizá sí se lo representó” (Marini Palmieri, 209). De ser así, posiblemente se representó en 1689 en Madrid en la fiesta de *Corpus Christi*.

Hay que aclarar que cuando el auto es eucarístico, como es el caso de *El divino Narciso*, el elemento dramático se genera en la Redención del hombre por el sacrificio y muerte de Jesucristo, a diferencia de otro tipo de autos más teológicos, los cuales dramáticamente se centran en el poder de la Gracia divina y el misterio eucarístico.

Por otra parte, también hay que recordar que teatralmente las loas de los autos son una especie de prólogo, que puede ser cantado, bailado y actuado, cuyo objetivo es presentar y explicar el sentido teológico de la acción que se representará a continuación en forma alegórica. En la loa de Sor Juana a este auto, los personajes principales son Occidente, América, Religión y Celo, como personificaciones alegóricas. Al principio, salen Occidente y América, mientras indios e indias cantan y danzan un *tocotín*, forma musical sincrética de textos en español y náhuatl de origen prehispánico. Por su parte, la Música invita a los “nobles mexicanos” a celebrar juntos al “gran Dios de las Semillas”. Aunque en la loa, el destinatario del auto sacramental de *El divino Narciso* son los indígenas en la figuración de América y Occidente —según dice la Religión— como un medio de evangelización al presentar el misterio de la Eucaristía:

RELIGIÓN Pues vamos. Que una idea  
metafórica, vestida  
de retóricos colores,  
representable a tu vista,  
te la mostraré; que ya  
conozco que tú te inclinas  
a objetos visibles, más  
que a lo que la Fe te avisa  
por el oído; y así,  
es preciso que te sirvas  
de los ojos, para que  
por ellos la Fe recibas.

(Loa, IV, vv. 401-412)

Sin embargo, la realidad, como hemos dicho antes, era otra pues la loa y el auto fueron concebidos para ser representados en Madrid, ante la corte y los habitantes de la capital española. En este sentido “se advierte el intento de Sor Juana por recuperar también la dimensión histórica de los pueblos americanos, al percibirse un cierto cuestionamiento de las formas en las que fueron conducidos los procesos de conquista y evangelización de estos pueblos, sobre todo si se toma en cuenta a quiénes iba dirigida la representación” (Zanelli, 184-185).

Por otra parte, la loa no es una simple introducción al auto, en realidad, su argumento forma parte de la problemática que trata el auto y sugiere que así como la cultura clásica, la historia mitológica de Eco y Narciso, sirve de marco argumental para representar el misterio eucarístico, igual podría serlo la cultura prehispánica con la historia del Dios de las Semillas y el *teocualo* en honor de

Huitzilopochtli (rito azteca donde dios es comido [Méndez Plancarte, LXXII]). Esta relación interreligiosa desde la óptica de Sor Juana ya ha sido señalada, indicando que “las particularidades de los cultos aztecas, o antiguos, no son más que el ropaje de que sirve el demonio para ocultar el verdadero Dios” (Cros, 83).

El núcleo temático de la loa es el establecimiento de una relación utópica entre la antigua religión azteca y el cristianismo por medio de personajes alegóricos y referencias a rituales prehispánicos (a partir de la *Monarquía indiana* de Juan de Torquemada, Sevilla, 1615), lo cual explicaría la facilidad de la conversión de los indígenas en la vida real. En la loa se dice cómo los antiguos mexicanos adoraban a un Gran Dios de las Semillas, Señor de los Mantenimientos; que es quien hace que los campos den buenas cosechas, por lo que este dios es comido. Así, cuando el Cielo —caracterizado como Capitán General y armado— ha vencido al Occidente, “indio galán, con corona” y a la América, “india bizarra”, por las armas, la Religión Cristiana, “dama española”, interviene para explicar lo que ha pasado con los indios idólatras, que en realidad son simplemente víctimas sin maldad de las tergiversaciones que ha hecho el demonio de la creencia en el Dios único todopoderoso y del conjunto de verdades de la religión cristiana:

CELO           ¿Y cómo intitulas  
                  el auto que alegorizas?  
RELIGIÓN *Divino Narciso*, porque  
                  si aquesta infeliz tenía  
                  un ídolo, que adoraba,  
                  en quien pretendió el demonio,  
                  de la Sacra Eucaristía  
                  fingir el alto Misterio,  
                  sepa que también había  
                  entre otros Gentiles, señas  
                  de tan alta maravilla.

(*Loa*, V, vv. 423-434)

Lo que hay detrás de esta utopía histórica o *representación* va más allá de un planteamiento religioso o de catequesis en realidad “el pensamiento político del auto corresponde a un proyecto de integración política, más que a un intento de evangelización” (Arellano, 102). Es en este sentido que podemos entender la loa como una utopía. En algunas partes de la loa, Sor Juana denuncia el maltrato que los indígenas sufren a manos de los españoles, por lo que de cierta forma señala que los verdaderos fundadores de Nueva España fueron los frailes y no los conquistadores. Esta representación de América es única en la literatura virreinal hispano-

americana.<sup>7</sup> Así es que en la *Loa*, Religión le responde a Celo después de la derrota de los indígenas:

RELIGIÓN Sí, porque haberla vencido  
le tocó a tu valentía,  
pero a mi piedad le toca  
el conservarle la vida:  
porque vencerla por fuerza  
te tocó; mas el rendirla  
con razón, me toca a mí,  
con suavidad persuasiva.  
(*Loa*, III, vv. 210-217)

En la visión global que plasma el conjunto de la loa y el auto de Sor Juana, con la síntesis que subyace en los dos argumentos (unidos por el misterio Eucarístico) encontramos un discurso utópico y “el discurso utópico funciona no como un icono sino como un esquema. La utopía se especifica como figura. Producido en la distancia de los contradictorios, es el simulacro de la síntesis, significando la contradicción que lo produjo. Pone en evidencia la ficción de la reconciliación y la revela en el texto” (Marin, 17).

Es indudable que Sor Juana presenta dos mundos en contraste y sus sistemas de creencias en conflicto, lo que hace es un ejercicio de representación y en este sentido una utopía, que soluciona las contradicciones, aunque en esencia esta visión entre en contradicción, “así pues, tanto la loa de Sor Juana como su particular versión a lo divino de Narciso plantean una recuperación de lenguajes heterodoxos o paganos a primera vista, cuyo carácter potencialmente nocivo queda, no obstante, disuelto una vez que se contempla a la luz de la religión cristiana” (Checa, 201).

Evidentemente se pueden hacer muchas lecturas de un texto como la loa de *El divino Narciso*, pero hay que evitar los anacronismos y posiciones teñidas de un americanismo o ideas sociales o revolucionarias posteriores al mundo de Sor Juana. Lo que se debe intentar es adoptar una lectura “isócrona”, entendiendo por esta una “lectura que consiste en partir de lo que se escribió, leyó y entendió en la época a la que la obra pertenece, de manera de llegar a su meollo solamente guiado por ella. Leer una obra de manera isócrona apunta a que esperemos que, a la postre, no nos equivoquemos demasiado al dar cuentas de su contenido, de su sentido” (Marini Palmieri, 213).

<sup>7</sup> Véase José Pascual Buxó: *Permanencia y destino de la literatura novohispana: historia y crítica*.

Sobre estas visiones o utópicas representaciones de Sor Juana se puede recordar, pues me parece que es aplicable, algo que se ha dicho a propósito de la obra de Cervantes:

El carácter utópico de *Persiles y Sigismunda* radica precisamente en su carácter positivo, constructivo, moralista, «ejemplar», a pesar de su contorno barroco, desengañado, cínico, negativo. Persiles sabe utilizar las fuerzas constructivas del primer barroco español, tanto religiosas como literarias, para no negar simplemente, sino trascender las limitaciones de las utopías renacentistas. Si el mundo del *Quijote* estaba lleno de malos encantadores empeñados en hacer pasar por realidad lo que no era sino engaño, en el mundo del *Persiles* se descubre una realidad tras los espejos deformadores hechos añicos por el Caballero de la Triste Figura, quien, lamentablemente, no vivió para verla. Esa realidad que trasciende todos los engaños, incluso la misma ilusión de «lugar», nos es brindada, sólo tras las batallas angustiosas del *Quijote*, por el armado católico, humanista y novelista, no necesariamente en este orden. (Baena, 131)

Algo similar es lo que sucede en loa de *El divino Narciso*.

## Utopía y Barroco

Desde una perspectiva amplia es válido plantear que no solo estas dos obras de Sor Juana, sino la literatura novohispana en general solamente se puede entender con plenitud en el marco de la cultura del Barroco,<sup>8</sup> pues esta literatura está configurada por principios estéticos y artísticos que emanan de un movimiento cultural que desarrolla y lleva a sus últimas posibilidades, al extremo absoluto, los elementos del canon clásico heredado del Renacimiento y con ellos un tipo de humanismo y toda una cultura que llamamos clásica, la cual, con distintas facetas y aristas, se extendió por toda Europa y por los virreinos y demás regiones dominadas por España en el Nuevo Mundo. Esto no quiere decir que la poesía novohispana no tenga elementos propios que la diferencian de la que se hace en España, uno de ellos es el trasfondo que le da la apropiación que hacen de esta expresión los grupos criollos en la literatura usando el náhuatl, en la música con melodías y ritmos de origen prehispánico o en la arquitectura los matices colorísticos de las realizaciones en las que participaron artesanos indígenas.

<sup>8</sup> Algunas de las ideas aquí expuestas fueron planteadas en Aurelio González: “La poesía barroca novohispana. Tradición y originalidad”.

El mundo novohispano se caracteriza por su abigarramiento racial, social político y cultural, y la literatura, en general, para poder reflejar esa condición múltiple, se apoyaba en la religión como uno de los elementos estructurantes, pero era capaz de recoger todas las tendencias y aunar en una sola obra, la tradición de la Antigüedad clásica, con el ámbito pastoril renacentista, la cultura humanística con la religiosidad postridentina y la alta cultura cortesana con la tradición popular o la indígena. Todo lo cual no deja de ser una representación utópica del mundo.

En realidad, los poetas de este lado del Atlántico no quieren diferenciarse en su actividad de lo que se hacía al otro lado del mar en la Península, pero su visión del mundo los hace fundadores de una nueva realidad en un nuevo espacio que inicia con ellos una tradición. En este sentido, lo más fácil hubiera sido distinguirse de lo que se hacía en España introduciendo localismos —ese fenómeno en realidad deberá esperar hasta el siglo XVIII, incluso en el plano lingüístico—. <sup>9</sup> Así, lo importante era “Que no se dijera que un indiano hacía menos bien un soneto o una octava que un español. Era mayor mérito parecerse mucho a Garcilaso o a Góngora, que inventar localismos” (Blanco, 26). Sin embargo, poco a poco, el contexto local penetra en la creación artística y casi por ley natural, esta empieza a reflejar el nuevo mundo creado en los cauces del mundo hispánico y la tradición clásica occidental, pero con personalidad propia, multiétnica y plurilingüística del Nuevo Mundo, de ahí estas representaciones no reales, sino utópicas. Era el nacimiento de la literatura mexicana cuando México se llamaba Nueva España.

En la poesía novohispana, de la cual son ejemplo el *Neptuno alegórico* y la loa de *El divino Narciso*, y en casi todas las expresiones artísticas de esa sociedad virreinal, tenemos lo que, fuera del ámbito renacentista y barroco español, sería casi una paradoja inconcebible: la unidad, más que contraste, entre la vida religiosa y la vida mundana; la monja de clausura escribiendo lo mismo la bienvenida política para el nuevo virrey que haciendo un auto sacramental dedicado a la virreina. Así, al lado de la vida de los fastos cortesanos encontramos el recogimiento y la presencia del mundo religioso. Los autores que escribían los villancicos que se cantaban en la catedral de la ciudad de México, de Puebla o de Oaxaca, poesía que tenía como cauce la alegoría eucarística y era expresión acabada de la música y la religiosidad barroca, también escribían para las espléndidas y espectaculares celebraciones cortesanas, eran los autores de lo que se ha llamado con justeza “la fiesta barroca”, aquella en la que como señala Maravall “se emplean medios abundantes y costosos, se realiza un amplio esfuerzo, se hacen largos

<sup>9</sup> En este sentido es especialmente iluminador, por los datos que ofrece y el análisis que hace, el discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua de Concepción Company, *El siglo XVIII y la identidad lingüística de México*, 2007.



preparativos, se monta un complicado aparato, para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes” (Maravall, 483). No solo Sor Juana, sino muchos otros religiosos, clérigos, letrados o caballeros fueron conocidos por su participación en la vida pública con todos los entresijos de poder que se pueden devanar en una sociedad en la cual los límites entre la religión, el poder, la cultura humanística y la erudición clásica y el lustre social eran más bien difusos. De ahí que pudieran o tuvieran que crear representaciones que eran utopías.

En la literatura novohispana de los siglos XVI y XVII encontramos afinada y floreciente, la tradición clásica greco latina, misma que se expresa en multitud de referencias a la mitología clásica y en el manejo conceptuoso de los tópicos culturales de la Antigüedad. Y esta tradición se vuelve el cauce para una representación utópica de la política, lo que es el *Neptuno alegórico*. Por otra parte es también una literatura producto de la religión postridentina, de la educación jesuita y de los rigores de la jerarquía eclesiástica y sus agravios represivos inquisitoriales, pero puede ser el cauce para otra representación utópica de la historia como en el caso de la loa del *Divino Narciso*.

Las actitudes, paradojas y propuestas estéticas no solo de Sor Juana, sino en general de los autores novohispanos, adquieren su verdadera dimensión si se interpretan en el marco de la cultura del Barroco, que, como es bien sabido, tiene una riqueza extraordinaria en España y en lo que hoy conocemos como el mundo hispánico, y en ese sentido, la Nueva España ocupa un lugar primerísimo tanto si lo vemos en la arquitectura de sus iglesias, catedrales y monasterios, en la riqueza de la música que se hacía lo mismo en México que en Puebla o Oaxaca, en extraordinarios intelectuales como Sor Juana o Carlos de Sigüenza y Góngora, o en los villancicos y obras de teatro de la monja jerónima o en la arquitectura de grandes obras como la Capilla de Rosario poblana.

Para la forma en que concibo que es útil el Barroco para entender la creación literaria y la cultura del siglo XVII, en expresiones profundamente conceptuales, frívolas o de circunstancia o alegóricas y utópicas, hay que recordar que dentro de las líneas generales de lo que es el Barroco destaca en primer lugar la apertura que permite y posibilita el desarrollo de sus presupuestos estéticos e ideológicos en distintos niveles de la obra artística. Esto es, las expresiones que llamamos del Barroco desarrollan sus propuestas tanto en un nivel de superficie del discurso como en la profundidad de la estructura y el sentido. Así, podemos decir que existen obras barrocas que desarrollan la musicalidad epidérmica como el juego brillante y melodioso de un Vivaldi (1678-1741) y hay otras que juegan en su interior con los elementos compositivos estructurales como en las obras contrapuntísticas de Bach (1685-1750), sin que unas sean superiores a las otras. Hay un Barroco estructural como el que se desarrolla en la arquitectura italiana (y en

especial la jesuita dominante en sus iglesias levantadas en Roma) del *seicento* del que es exponente magistral la iglesia romana de San Carlino “alle quattro fontane” (1638-1641) de Borromini donde el principio estético está en mostrar las infinitas posibilidades de la estructura del edificio en una iglesia de dimensiones mínimas. Y hay un Barroco de superficie como el que desarrolla los espléndidos juegos de luz y oro de los retablos novohispanos (debidos a Miguel Cabrera a mediados del siglo XVIII) tallados y decorados con *horror al vacío* en el templo jesuita de San Francisco Javier en Tepotzotlán (1670), en la iglesia de Santa Prisca en Taxco (década de 1750), en la decoración del interior de la iglesia, llena de explosiones de colorido indígena en las bóvedas y muros de Santa María Tonanzintla (finales del siglo XVII) o San Francisco Acatepec (1650-1750) en Puebla, en las filigranas de piedra del monasterio de San Agustín en Querétaro (1731-1745), o de la fachada del Sagrario Metropolitano (Lorenzo Rodríguez, 1749-1768) de la ciudad de México o la decoración en blanco y oro de la Capilla del Rosario (1690) en Puebla. Hay un barroco pictórico estructural de complejos juegos de puntos de vista como en *Las Meninas* (1656) de Velázquez y hay un barroco de superficie construido por arbores y volutas, nubes y paños volantes como en las *Inmaculadas* pintadas por Murillo (1617-1682) o el contraluz de Rembrandt (aunque este artista también es capaz del extremo estructural como en la *Ronda nocturna* (1642).

Aplicar estos conceptos a la literatura (en lugar de los esquemáticos y simplistas *conceptismo* y *culteranismo*) nos permite entender que entre una y otra forma existen relaciones e incluso simultaneidad cuando no se privilegia una sobre otra. Pero en la literatura barroca de esta época no hay culteranismo vacío de conceptos, ni conceptos que no se expresen en una forma novedosa y compleja. Poetas novohispanos de altos vuelos como Sor Juana o Sandoval Zapata, en sus mejores creaciones logran moverse en los dos niveles tanto en el estructural como en el de superficie y alcanzar los niveles que también alcanzaban los poetas españoles. Así podemos tener un Barroco poético que rescata la superficie del texto con el sonido de la palabra, la fuerza de la imagen y el brillo del artificio. Pero la poesía puede ir más allá y desarrollarse en la estructura del texto y en las expresiones del Barroco halla campo fértil para el juego de los significados, la obscuridad del concepto y el arte de ingenio en temas que van de la lucha de la libertad contra el destino y la trascendencia simbólica en una densa construcción filosófica y simbólica, que incluye el planteamiento de soluciones teológicas muy acordes con la preocupación de la época, todo ello desde una coherencia y con sentido moral, jurídico y político hasta el juego ingenioso de los discursos de un gracioso de comedia o de una silva burlesca con valor lúdico. Y esto no excluye una abundantísima producción poética de circunstancia y de certámenes en la cual lo que predomina es la versificación hábil alejada de vuelos trascendentes o incluso de

auténtica creatividad, pero enmarcada en una poética barroca que valora el virtuosismo y privilegia el ingenio.

La creación poética novohispana se imbrica profundamente con la cultura barroca española, vive en la pasión poética de la antítesis, en los vuelos del sueño, en el laberinto del espacio, al mismo tiempo que en la perfección retórica y formal de una décima o un soneto, en la habilidad de una comedia o un arco triunfal de circunstancias o de una ópera o comedia palaciega. Dios y la corte, drama y comedia, melodía poética y conceptismo elevado, los celos y el libre albedrío, las bromas y agudezas, burlas y alusiones oscuras, emblemas y sueños, arte de ingenio por encima de todo. El Barroco como expresión del hombre creador de ámbitos en los que finalmente es centro y señor absoluto después del desencanto renacentista, aunque estos ámbitos sean solamente literarios o artísticos. En este sentido la cultura del Barroco en la América hispana sigue los mismos cánones que la que se desarrolla en España, pero no por eso carece de personalidad propia, sin que en este sentido se convierta en un “Barroco de Indias” (Moraña, 229-251) con sentido diverso de la mentalidad barroca general.

Por otra parte, el marco en que se desarrolla la cultura literaria de la Nueva España no podía ser otro que el religioso, ya que para aquella sociedad la religión y la religiosidad eran valores fundamentales de su identidad. En realidad, su devenir histórico como sociedad estaba marcado por la religión, así buena parte de su poesía y de su literatura toda se relacionó con ceremonias, fiestas, oraciones, concursos y certámenes de la Iglesia y en la iglesia.

Pero esto no debe llevarnos a una conclusión errónea de que para esa sociedad todo era represión y miedo, en realidad para la sociedad novohispana todo era susceptible de convertirse en espectáculo y diversión incluidas las honras fúnebres o túmulos funerarios en honor de un gran príncipe fallecido allende el mar o un auto de fe. Como ha dicho Pascual Buxó: “Contra quienes supusieron una sociedad novohispana fastidiada y silenciosa, presa de constantes temores religiosos [...] hallamos un pueblo en bulliciosa juventud, apenas contenido por preceptos y normas que le rigen su entrega al disfrute del mundo” (*Arco y certamen de la poesía mexicana colonial [siglo xvii]*, 18).

Ha sido opinión muy difundida el considerar que la novohispana es una literatura al margen de su historia, circunstancial, acrítica, sin vuelo poético, posición que no comparto, más bien pienso que a los hombres de aquel México que se llamaba Nueva España, básicamente criollos, “les interesaba mucho menos el pasado [hasta cierto punto, solamente, matizaría yo] ajeno (de indios o de conquistadores) que su propio mundo de recientes habitantes de un nuevo reino, en el que querían instalar, a toda prisa y con todo aparato, la lengua, la cultura y las modas españolas” (Blanco, 19). Este es su discurso histórico y su posición es la de

encontrar una identidad en los cauces de la cultura barroca española.<sup>10</sup> Como vimos, la particular visión del mundo de los poetas del Nuevo Mundo, debido a la penetración del contexto local en la creación artística, los hace fundadores de una nueva realidad que, de esta manera, inicia con ellos una tradición. Sin querer diferenciarse de los poetas de la Península, ellos mismos dan un impulso al nacimiento de la literatura mexicana.

También hay que entender que al hombre, y en este caso Sor Juana, la mujer, del Barroco, a fin de cuentas desencantados de la ilusión renacentista, presionados por la muerte y destrucción del hombre, con un entorno políticamente hostil y convulso y convencidos de las vanidades del mundo, la posibilidad de crear en la literatura un mundo en el cual se mezclaban la política, la religión el amor y la mitología —visión evidentemente utópica, más que por no existente, por representación ilusoria e ideológica— debía producirle un deleite muy especial al cual se podían entregar casi podríamos decir que con pasión.

## Obras citadas

- ALATORRE, Antonio. “En torno al *Neptuno alegórico*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. (México) LVIII-1 (2010), pp. 269-278.
- ARELLANO, Ignacio. *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2008.
- BAENA, Julio. “Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*: La utopía del novelista”. *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* (Illinois) 2 (1998), pp. 127-140.
- BLANCO, José Joaquín. *El lector novohispano*. México, Cal y Arena, 1996.
- BORGES, Pedro. “La inspiración americana de la *Utopía* de Tomás Moro”. *Mar Océana. Revista del Humanismo Español e Iberoamericano* (Madrid) 2 (1995), pp. 91-111.
- CANTÚ, Francesca. “América y utopía en el siglo XVI”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* (Madrid) I (2002), pp. 45-64.
- CHECA, Jorge. “*El divino Narciso* y la redención del lenguaje”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México) XXXVIII-1 (1990), pp. 197-217.
- COMPANY COMPANY, Concepción. *El siglo XVIII y la identidad lingüística de México*. México, Academia Mexicana de la Lengua-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- CROS, Edmond. “El cuerpo y el ropaje en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (Santander) 39 (1963), pp. 73-94.

<sup>10</sup> En este sentido véase también el artículo antes citado de Zanelli en el cual encuentra también en esta obra de Sor Juana la “emergencia de una forma de conciencia criolla, que se filtra a través de una brillante manipulación del discurso y la retórica dominantes” (198).

- CRUZ, sor Juana Inés de la. *Obras completas III. Autos y loas*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- CRUZ, sor Juana Inés de la. *Obras completas IV. Comedias, Sainetes y Prosa*. Ed. de Alberto G. Salceda. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- FERNÁNDEZ HERRERO, Beatriz. *La utopía de América. Teoría, leyes, experimentos*. Barcelona, Anthropos-Centro de Estudios Constitucionales, 1992.
- GONZÁLEZ, Aurelio. “La poesía barroca novohispana. Tradición y originalidad”. En Kazimierz Sabik y Karolina Kumor (eds.): *La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Varsovia, Uniwersytet Warszawski, 2010, pp. 23-36.
- GROSSI, Verónica. *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2007.
- LÓPEZ POZA, Sagrario. “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*”. *La Perinola* (Pamplona) 7 (2003), pp. 241-270.
- LUCIANI, Frederik. *Literary self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Bucknell, Bucknell University Press, 2004.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1975.
- MARIN, Louis. *Utópicas. juegos de espacios*. Madrid, Siglo XXI, 1975.
- MARINI PALMIERI, Enrique. “Notas a la «Loa» del *Divino Narciso*, auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Revista de Literatura* (Madrid) LXXI (2009), pp. 207-232.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. “Estudio liminar”. En sor Juana Inés de la Cruz: *Obras completas III. Autos y loas*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. VII-XCVIII.
- MORAÑA, Mabel. “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), 28 (1988), pp. 229-251.
- MORO, Tomás. *Utopía*. Trad. de Agustín Millares Carlo y Agustín Mateos. Intr. de Eugenio Imaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1941].
- PASCUAL BUXÓ, José. *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo xvii)*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1959.
- PASCUAL BUXÓ, José. “Función política de los emblemas en el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz”. En Margo Glantz (ed.): *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1998, pp. 245-255.
- PASCUAL BUXÓ, José. *Permanencia y destino de la literatura novohispana: historia y crítica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- PASTOR, Beatriz. *El jardín y el peregrino: el pensamiento utópico en América Latina (1492-1695)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- RODRÍGUEZ TORRES, Adriana Azucena. “Utopía y crónicas de Indias: una construcción recíproca”. En Karl Kohut (ed.): *Narración y reflexión: las crónicas de Indias y la teoría historiográfica*. México, El Colegio de México, 2007, pp. 219-242.
- ROSS, Kathleen. *The baroque narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World Paradise*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. “El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político”. *University of Dayton Review* (Dayton) 16-2, (1983), pp. 63-73.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de: *Paraíso occidental*. México, CONACULTA, 1995.
- TORQUEMADA, fray Juan de. *Monarquía indiana*. 6 vols. Ed. y coord. de Miguel León-Portilla. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- ZANELLI, Carmela. “La loa de *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana”. En José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (eds.): *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 183-200.
- ZAVALA, Silvio. “La *Utopía* de Tomás Moro en la Nueva España”. En su libro: *La Utopía de Tomás Moro en la Nueva España y otros estudios*. México, Antigua Librería Robredo, 1937, pp. 3-29.



## LA ÍNDOLE UTÓPICA DE LA MISIÓN JESUÍTICA Y LA ELABORACIÓN DE LA IDEA DE UTOPIÍA EN LA LITERATURA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

La idea de una comunidad utópica cristiana estuvo presente entre las órdenes religiosas mucho antes del momento en que estas se encontraron ante la posibilidad de intentar ponerla en práctica en el Nuevo Mundo. En la Baja Edad Media algunas órdenes se hallaban bajo la influencia de las ideas remozadas de la iglesia primitiva, así como de otras compatibles a estas, seguidoras de la idea de la “tercera edad”, la del Espíritu Santo tal y como la había previsto Joaquín de Fiore en el marco de su idea de la conversión del mundo entero en una especie de monasterio.<sup>1</sup> La idea del reino milenarista, promovida en el Nuevo Mundo por los franciscanos, basada en la igualdad y en la pobreza que duraría mil años y que promovían por obra y prédica, era, con cortas diferencias, otra variante de aquella. Por otra parte, y en ese mismo ámbito espiritual movido por el afán de predicar “a la manera de los primeros apóstoles”, Vasco de Quiroga, basándose en el modelo de la *Utopía* de Tomás Moro, lograba organizar comunidades indígenas basadas en igualdad y seguridad existencial en medio de las terribles diferencias de todo orden de la sociedad colonial.

Está fuera de duda que la recepción de la *Utopía* de Moro entre los religiosos españoles que en los años 20, 30 y 40 del siglo XVI se preparaban para la misión americana forma un segmento importante de la formidable recepción general de la obra del inglés en aquel entonces. Por los comentarios de la época se puede inferir que leían el libro como una especie de verdadera doctrina cristiana a la vez que un modelo concreto a seguir en la práctica de la evangelización.<sup>2</sup>

Por su parte, Moro en *Utopía* ya menciona el deseo de los sacerdotes de diseminar el Evangelio en el Nuevo Mundo / Utopía, es decir, en esa sociedad ideal presentada en el libro: el filósofo inglés cuenta que un amigo suyo, muy piadoso,

<sup>1</sup> La idea está expuesta en el *Vade mecum in tribulatione* del monje catalán Rupescissa. Para la elaboración de la idea, así como para los datos sobre el manuscrito, véase Georges Baudot. *Utopía e historia en México*, 83-91.

<sup>2</sup> Esta definición se lee en la correspondencia entre los humanistas Pieter Gilles (a quien Moro incluye en su obra) y Jérôme Busleyden. Véase la 2.<sup>a</sup> edición de la traducción al inglés por Robert M. Adams de *Utopia*.



teólogo profesional quiere embarcar para la Utopía —lugar cuya situación geográfica exacta Moro declara desconocer— para predicar y difundir el cristianismo, que, al parecer, ya había empezado a arraigar con éxito allí, y, también, para ejercer del legado, el nuncio del papa u obispo, pero que para ello primero quiere obtener el permiso adecuado del papa (Moro, *Vtopia — Utopija*, 154). La lectura de esta parte del texto debería entenderse también en el contexto de uno de los ideales del autor de *Utopía*, que era el de la independencia de la Iglesia de la influencia del Estado, pero también a la luz del hecho de que en aquel entonces —corre el año 1516— las órdenes religiosas, los dominicos, para ser exactos, asentados ya en el Ultramar, habían comenzado el debate sobre las modalidades de la evangelización, oponiéndose así a la opresión que sufrían los indígenas por parte de los encomenderos.

A lo largo del texto, Moro expone con detalles concretos su visión de la función del sacerdote en aquella sociedad imaginada, en que no todos los que la conforman son necesariamente de la misma religión, pero todos denominan a Dios con el mismo nombre de Mitra. Recordemos algunos elementos que conforman esta visión, sintomáticos justamente para el ambiente del momento de la redacción de la *Utopía*: en el país imaginado el sacerdote no tiene el derecho exclusivo a la confesión, sino que los miembros de la familia (y la familia es el núcleo mínimo y básico de la sociedad utópica) confiesan y hacen penitencia uno delante del otro: la mujer delante del marido, los hijos delante de los padres (More, *Vtopia — Utopija*, 366-368). Los sacerdotes, que están exentos de la obligación de trabajo, son elegidos por parte de los utopianos y su número es restringido a lo considerado necesario. De acuerdo con la regla general de que el dinero no existe en la Utopía y de que el oro se utiliza (o “guarda”, como muy irónicamente dice Moro) para lo más corriente, por ejemplo, para forjar cadenas que llevan puestas los reos, ellos tampoco disponen de riquezas y visten de forma humilde (278). La función de la religión en la sociedad es la de la guardadora de los valores morales (288).

Es justamente a la luz de la recepción de la obra de Moro entre los miembros de las órdenes religiosas que en aquellos años se preparaban para la misión evangelizadora en el Nuevo Mundo que hay que considerar estos detalles, referentes a la posición y el papel del clero en la Utopía. Se trataba de los preparativos para una tarea compleja que abarcaba tanto la predicación en sí como acomodo de un entorno desconocido e indomable a las necesidades del código moral y cultural que debían introducir para poder predicar a una población que, a la par, por la gracia real iba obteniendo el estatus de hombres y súbditos; y que, a la par, se convertía en el tema de las polémicas acerca de su propia naturaleza por las partes involucradas en los debates que desembocaron en la disputa de Valladolid. Además, de acuerdo con la instrucción de predicar en lenguas indígenas, se esperaba

de los primeros misioneros aprender estas lenguas y, paralelamente, mantener continuo e ineludible el difícil discurso del Evangelio con las religiones del lugar, así como con las culturas indígenas.

Tanto Quiroga como sus correligionarios que le precedieron en la misión evangelizadora en el Nuevo Mundo anhelaban incorporar a los indios en la comunidad de creyentes que imaginaban exenta de los vicios que aquejaban el Viejo Mundo, y en ese proceso contaban con lo que denominaban “inocencia” de estos. Teniendo como meta final la “vida conforme a la bienaventuranza cristiana” (Bataillon, 821), echaban mano también del modelo, o de las ideas expuestas en la *Utopía*, de manera que se puede decir que su lectura de ella muy probablemente se desenvolvía en dos niveles: uno, en que se impregnaban de la idea general expuesta sobre un mundo mejor, y otro, pragmático y hasta cierto grado simplista comparado con el primero, así como con las lecturas de la misma obra por parte de los intelectuales de la talla de Erasmo y otros contemporáneos ilustres de Moro.

La Compañía de Jesús, a pesar de incorporarse relativamente tarde a la empresa de la evangelización del Nuevo Mundo dada su juventud, así como el relativamente largo proceso de negociación de permisos de la fundación de misiones (obtenidos en 1609 para la provincia del Paraguay y en 1697, para la Nueva España), encuentra en los extremos de los dos virreinos para los que obtienen los permisos de asentamiento situaciones parecidas a las de los primeros predicadores: regiones no conquistadas y tan solo esporádica y parcialmente tocadas por expediciones (una especie de guerrilla conquistadora) en entradas esporádicas a indígenas en un estado que, al igual que los primeros predicadores, percibían, como “edad de oro”, prontos a aceptar la evangelización. A diferencia de la actuación capilar que practicaban en todos los sectores de la sociedad colonial para entonces ya formada, era en las misiones donde los jesuitas podían imponer el modelo que les permitía crear una sociedad que —en sus ojos— partiría desde el cero, evitando así los vicios existentes en las sociedades desarrolladas.

El proyecto jesuita consistía en la fundación de redes de misiones, es decir, poblaciones que el misionero fundaba con y para los indios reducidos, construyendo con ellos la iglesia y viviendas para las familias de indios de acuerdo con la idea básica de la igualdad social de todos y de la autosuficiencia de la misión en cuanto a los bienes necesarios para su subsistencia (sin que esto implicara la idea de crecimiento económico). Con este tipo de poblaciones pensaban cubrir vastas regiones en extremo inhóspitas, pobladas de naciones predominantemente nómadas y faltas de asentamientos fijos, pero, por el poco atractivo que representaban para el resto de la sociedad colonial, ideales para formar sociedad (o comunidad de creyentes) libre de los menoscabos y terribles problemas que aquejaban a aquella. Ello suponía, al comienzo, así como a lo largo de la duración del proyecto,

exploración, ponderación, planeamiento y un constante esfuerzo de todo orden difícilmente imaginable. Las biografías de los misioneros, sobre todo, de los llamados “extranjeros” (es decir, no españoles) entre ellos, que gracias al permiso real de 1664 empezaron a sumarse al proyecto con un entusiasmo con pocos precedentes, demuestran que la Compañía disponía del potencial humano en altísimo grado formado en distintas disciplinas o profesiones antes de pasar a integrarse en la Compañía o durante sus estudios en el seno mismo de ella. Esa preparación hizo posible toda serie de proyectos de ingeniería necesaria para establecer asentamientos, comunicaciones entre ellos, construcción de la infraestructura, aprendizaje de los indios reducidos para distintas artes y oficios. Hizo posible las observaciones e investigaciones del saber existente entre los indios sobre la flora y la fauna de aquellas regiones, así como las investigaciones basadas en las herramientas que poseían gracias a su formación europea, presentaciones por escrito adecuadas, los resultados de las expediciones por territorios hasta entonces no reconocidos, redacción de gramáticas y diccionarios de los idiomas indígenas, del mismo modo que presentación de otros aspectos de las culturas americanas.

Sin embargo, a pesar de la enorme producción escrita generada, basada en todas estas actividades, casi toda de todo punto revolucionaria e/o innovadora para distintas disciplinas o campos del saber humano en el Occidente, la literatura que plantea de forma teórica la naturaleza misma de la sociedad que los jesuitas crearon en las enormes regiones fronterizas de los virreinos es escasísima y nace más bien de la necesidad de justificar el proyecto *a posteriori* y no de elaborarlo teóricamente antes.

A partir de la experiencia de la India de san Francisco Javier tal y como se lee en sus biografías, los jesuitas preferían la acción concreta que daba como resultado la conversión y atracción de comunidades enteras, cuya confianza san Francisco Javier se ganaba gracias a su constante y consecuente conducta abnegada (cuidado de los enfermos, repartición de lo poco que tenía entre los pobres), a la apariencia física que no desentonaba de la de ellos y por predicarles en su idioma, así como por sus obras cuyos resultados colindaban con milagros, que no a la redacción de una nueva utopía que ofreciera los modelos para lograr la meta. Basándose en una especie del mapeo, según el cual llega a la convicción de que “en toda la India era muy poca la religión y mucha la disolución entre todos [que] son, en suma, hombres racionales [...] Una vez que se hacen cristianos, si son bien cultivados, son capaces de aprender bien la doctrina” (citado en Arellano, 66 y 59), al santo le interesa formar comunidades de creyentes en territorios determinados. En la carta que desde Cochín envía a los hermanos de Roma, en enero de 1545, escribe: “En cada lugar dejo las oraciones escritas en su lengua, dando orden

de que cada día las enseñen una vez por la mañana y otra por la tarde. Acabado de hacer esto en un lugar me voy a otro y así ando haciendo cristianos” (83). De esta manera, el santo contrapone la conquista de almas y terreno a las actividades académicas, o sea, teóricas de los teólogos europeos:

Muchos cristianos se dejan de hacer en estas partes por no haber personas que se ocupen en estas cosas santas. Muchas veces me dan pensamientos de ir a las universidades de allí, dando gritos, como hombre sin juicio, y principalmente a la Universidad de París, diciendo en Sorbona a los que tienen más letras que voluntad para disponerse a fructificar con ellas cuantas almas dejan de ir a la gloria y van al infierno por negligencia de ellos, que más les importan sus estudios para alcanzar dignidades y beneficios que para servir a Dios. (76)

El brío que muestra san Francisco Javier, que a lo largo de la lectura está dejando la impresión de su firme convicción de que está creando comunidades ideales, se repite en los testimonios de otros evangelizadores pioneros, como —por mencionar los ejemplos ilustres— lo era el padre Antonio Ruiz de Montoya que deja su testimonio *La Conquista Espiritual del Paraguay* de 1639, el padre Kino en sus innumerables cartas y muchos otros misioneros en la multitud de “géneros menores”, es decir, en sus informes, cartas edificantes y cartas privadas que, todas ellas, a la vez, representan testimonios de la visión que el misionero de la Compañía tenía de su misión. De todo ese inmenso cuerpo de escritos, por su misma cantidad, así como por el hecho de que continuamente se publican textos antes inéditos, resulta ser imposible extraer una visión completa de lo que para la Compañía y para cada uno de sus miembros iba a ser la misión en su hechura concreta. Las reglas básicas, tales como alejamiento físico de las misiones de las poblaciones y de los españoles —como decían ellos—, prohibición de permanencia de los no indios en las misiones más de tres días, reglas de casamientos, gobierno local, etc., fueron definidas desde un comienzo. Sin embargo, muy diferentes eran las condiciones concretas en que se pudieron poner en práctica y a nivel de un conjunto de reglas fijas, o incluso imagen, en lo que era el meollo de las misiones paraguayas y en las que constantemente se fundaban y tenían que abandonar en la frontera norte de la Nueva España. Por otra parte, más definida —o definible— era la visión de lo que se quería lograr: una comunidad de creyentes cristianos que, a la postre, formaría parte de la gran comunidad de creyentes cristianos extendida por todo el mundo.

Una vez establecidas, estas comunidades tenían el deber de ir perpetuando el modelo establecido, perfeccionarlo en la práctica, pero sin cambiarlo en lo

esencial. Respecto a esta repetición, rememorativa del *ora et labora* de la Europa benedictina, hay que mencionar lo que llamaré *dos tiempos* en que, para realizar esta comunidad ideal, vivían los misioneros jesuitas. Por una parte, ateniéndose en la vida diaria de la misión al modelo evocador de los ideales de la Alta Edad Media, intentaban remedar el mundo y el tiempo perdidos de la cristiandad primitiva. Esmerándose en lo que consideraban el modelo de vida virtuosa repetían los ciclos diurnos y los del año litúrgico, acercándose así a un estado de acronía, propio de la imagen de las situaciones y sociedades utópicas. Por la otra, sin embargo, tanto para fundar como para mantener las misiones la Compañía se veía obligada a estar en contacto continuo con el mundo de fuera al que la misión daba la espalda por estimar que el contacto con él la corrompería. Sin embargo, había que renegociar constantemente las condiciones estipuladas en los contratos entre la Compañía y la Corona, recaudar dinero para la fundación de nuevas misiones (sobre todo, en el caso de la Nueva España) o bien manejar el negocio del mate en Paraguay, explorar para luego clasificar y sistematizar el saber creado en esas márgenes de los virreinos, publicarlo en las capitales de los virreinos y en la Madre Patria, traducirlo a otros idiomas, en fin, mantener el papel clave en aquellas actividades culturales, sociales y políticas en que habían conquistado la posición de la vanguardia, que eran casi todas y, sobre todo, las que tenían que ver con la formación mental de todos los estamentos sociales: blancos, indios y castas. Para lograrlo, los miembros de la Compañía actuaban de forma muy diestra en la sociedad colonial, así como en la Corte, demostrando en ese medio un dinamismo único y una perspicacia en el uso de las instituciones, al igual que en la influencia sobre las mentalidades que ya para las postrimerías de la Colonia ellos mismos, en buena parte, habrían moldeado. Es decir, se desenvolvían a perfección en un tiempo que a toda costa deseaban mantener lejos de la misión con el fin de proveer las condiciones necesarias para la continuación de la misión, así como en el acrónico ámbito de la misión.<sup>3</sup>

En su imaginación, los espacios enormes de páramos, selvas, sierras y desiertos en los que construían su mundo ideal llevaban el sello de la tierra prometida: entre los jesuitas que a finales del XVII recaudaban fondos para la conquista espiritual del noroeste novohispano estaba presente la idea de que esa parte, todavía falta de contornos geográficos fijos, era un “favor celestial” (Kino citado por Río, 62); la imagen general era la de la tierra de posibilidades ilimitadas. Una vez establecidas las misiones, a los ojos de la Compañía, ellas representaban aquel polo o aquel extremo de la sociedad colonial en que se podía lograr lo que en la sociedad

<sup>3</sup> El problema de los “dos tiempos” lo he desarrollado en mi trabajo “La concepción del tiempo entre los misioneros de la colonia tardía”.

colonial urbana ya no se lograba, pero que, gracias a las influencias de la Compañía entre los criollos, podía funcionar como elemento correctivo en el proceso de su formación. Con ellas se daba el primer caso de la policentricidad de la sociedad colonial, que antes tenía las miradas puestas tan solo en los centros urbanos como ejes por excelencia de todo el acontecer político, social y cultural. Por otra parte, en la práctica, las redes de misiones de hecho cumplían con éxito el papel que les había adscrito la alta política: el de una especie de muralla contra las pretensiones de otras potencias coloniales hacia las posesiones españolas.

Ya hemos mencionado que la idea de misión como tierra lejana e ideal (por ser apta para crear comunidades de cristianos a partir de cero) se había difundido también entre los jóvenes jesuitas, súbditos de otros reinos europeos, que a partir de la llegada de la Compañía de Jesús al Nuevo Mundo, empezaron a pedir permisos al general de ella para poder dedicar la vida a la construcción de esa sociedad: eran los que *petunt Indies*, que pedían Indias, pronto denominados *Indipetae*. Las pruebas de su entrega a alcanzar esa meta, trazada ya por san Francisco Javier (con instrucciones relativamente vagas, como hemos visto), se encuentran en sus escritos de índole privada e informal: cartas, diarios escritos durante la travesía del Atlántico, testimonios dirigidos a particulares, etc., así como en las cartas edificantes, una especie de elogios necrológicos que se pueden definir como biografía detallada del padre jesuita fallecido y, a la vez, como crónica de su labor misional. Por ejemplo, citaré de la carta edificante sobre la vida ejemplar de Antonio Tempis, jesuita y misionero moravio en la Baja California, en que leemos que todavía en sus años mozos de estudiante en Gitzinio en Bohemia “concibió los primeros deseos de pedir las misiones de indios, para dedicarse todo a la instrucción de su rudeza, y por ventura conseguir entre tanto la corona del martirio, que tanto deseaba” (Consag, 21).

Lo diferente de las características físicas del terreno, así como del ámbito general —no vacío de modelos sociales y culturales, a la manera de la mayoría de las ideas preconcebidas sobre él, revestidas como eran del idealismo— resultó ser prácticamente ajeno al imaginario del misionero previo a su encuentro con el lugar y su futura *grey*. Es a partir del interés por estos aspectos del proceso de la fundación de la comunidad cristiana utópica que se han estudiado últimamente los “géneros menores” de la literatura colonial tardía, que reflejan justamente el desconcierto y la inseguridad de los misioneros si su obra y su abnegación satisfacen el mínimo de los criterios implicados en las instrucciones que recibían al comienzo de la misión. El impresionante corpus de gramáticas, diccionarios y diferentes descripciones y cotejos de los idiomas indígenas presenta, en primer lugar, la prueba de sus esfuerzos por estandarizar lingüísticamente todos los pasos a tomar en la evangelización, así como en la práctica diaria posterior.

La tarea en algunas partes, como por ejemplo, en el sur de la Baja California, colindaba con lo imposible (Dunne, 443-446), de manera que Johann Jakob Baegert, uno de los misioneros germanos ya en el exilio, afirmaba que en las largas décadas de su labor misional tan solo había logrado “balbucear” y no predicar (como se esperaba de él y como él mismo había deseado) el Evangelio en las 18 distintas lenguas de los californios que tuvo la obligación de aprender para el propósito.<sup>4</sup>

Por otra parte, las descripciones que revelan las dificultades y lo terrible, incluso percibido como demoniaco, de la naturaleza, en el gran narrativo de la época de las misiones aparecen con clara función exhortatoria. Así, el padre Montoya en la ya citada *La Conquista Espiritual del Paraguay* incluye la narración de su experiencia del paso por la selva virgen con las impresionantes descripciones de encuentros con los animales feroces, tales como las grandes serpientes, con clara idea de demostrar que los obstáculos están allí para ser superados si la meta es la creación de un mundo sin vicios que aquejaban las sociedades occidentales tanto europeas como ultramarinas. Algunas de las grandes síntesis historiográficas y monografías del siglo pasado se hacen eco de ese tono triunfalista aprovechando las descripciones de las dificultades en la literatura de la época para representar la grandeza y los logros del proyecto a pesar de ellas. Así, por ejemplo, Peter Masten Dunne en su fundamentalísimo y ya mencionado libro *Black Robes in Lower California* presenta la labor de los jesuitas en Baja California en una especie de contraposiciones constantes de “triumfos” (es su término de mayor frecuencia) a las dificultades y obstáculos, donde el misionero aparece como una especie de héroe, no exento de los sufrimientos físicos, pero inmune a miedos ante lo desconocido en su camino hacia la realización de su misión.

En estos marcos discursivos—tanto el del xvii como el del xx— la imagen del indio equivale —a grandes rasgos— a la de un ser adaptable a los modelos sociales impuestos gracias a su “naturaleza”, cuya caracterización varía de la ingenuidad infantil, dulzura y carácter hospitalario, la rudeza basada en la falta de educación, hasta la comparación con animales salvajes, y cuya aculturación también es un imperativo. En toda esta gama de mezclas entre imaginación previa y percepción en el lugar la que opera es la mirada “imperial”, ya que en la jerarquización que en la práctica ocurría las culturas indígenas se percibían como débiles y destina-

<sup>4</sup> El P. Baegert (1717-1772), alzaciano, que sirvió 17 años como misionero en la Baja California es conocido por sus comentarios sarcásticos de las calumnias contra la Compañía de Jesús en que se servía de los ejemplos como el arriba citado o el del número de púas en una penca de maguey que había contado (como contraargumento a las calumnias de que los jesuitas en California tenían minas de oro), etc. El título de su libro, publicado en el exilio en 1772, es *Nachrichten von der Amerikanischen Halbinsel Californen mit einem zweyfachen Anhand falscher Nachrichten*. La traducción al inglés fue publicada en 1952 por University of California Press con el título *Observations in Lower California*.

das a ser sustituidas por la cultura superior de los misioneros. La mirada que incluye el esfuerzo que nace del imperativo por comprender estas culturas se encuentra más bien en los testimonios sobre el trabajo día a día en la formación y manutención de cada una de las misiones concretas. Es, otra vez, tan solo en los géneros menores donde aparecen apuntes sobre los fragmentos de las interacciones concretas que se desenvolvían en ese pasado lejano y donde se puede percibir algo del hiato entre la imagen preconcebida y el contacto con los seres concretos. Es allí donde el indígena —cuya integración en el modelo cultural y social impuesto es la meta de todo el proyecto, presentado a través de las formas concretas de conducta en circunstancias previstas por las estrategias de la fundación de las misiones— obtiene perfil más redondo y menos esquematizado, a pesar de la retórica misionera que para él tiene la calificación de “pobre”, es decir, ser necesitado de asistencia, benévolo pero inepto a proveer por su propio bien (“estos pobres indios” es el frasema recurrente en las referencias a ellos). Por otra parte, por el enorme cuerpo de literatura producida en aquellas márgenes de los virreinos —que hoy se estudia como parte de la historia de disciplinas como geografía, geología, lingüística, farmacología y otras, y cuyos autores se apoyaban en la información y la experiencia de los indígenas en sus propias investigaciones y exploraciones— se encuentran esparcidas y de forma también fragmentada las experiencias concretas de interacción entre los dos factores implicados en la creación del mundo que los misioneros veían como utópico: el misionero y el indígena. Fue este proceso el que asentó los fundamentos para las sociedades que a lo largo de más de dos siglos a venir se irían conformando y obteniendo formas que podemos ver hoy en día, y cuyos resultados la investigación reciente prefiere observar como interculturación y en segundo lugar como aculturación. Es que esta hasta cierto grado ocurría de los dos lados y no exclusivamente como resultado de aculturación originalmente planeada: del misionero hacia el indio reducido (Weber, 28 y ss.). La relación tirante —que el misionero debe ir aflojando constantemente— entre su imagen idealizada del espacio pronto a prestarse a la evangelización y la conquista que debe poner por obra y que se observa en estas prácticas discursivas aparece en sus líneas cada vez más claras con los avances en las publicaciones recientes de cada vez mayor número de documentos escritos en el terreno.<sup>5</sup> A diferencia de las imágenes presentadas en las prácticas discursivas

<sup>5</sup> Me refiero, en primer lugar, a los estudios sobre la vida diaria de los misioneros del norte novohispano de Hausberger, a la publicación de las investigaciones recogidas por Kohut y Torrales Pacheco en su libro (ver bibliografía de este trabajo), a los cuerpos de documentos, tales como el archivo de la correspondencia de los padres misioneros hecha en la University of Arizona y otros de reciente publicación, todos ellos reveladores de las formas que tomaban vida y el trabajo diario en las misiones.



basadas en la información sí recabada en el terreno, pero limpiadas de los detalles que estorban la homologación de la grandiosidad de la tarea misionera con la práctica discursiva que la apoya (informes o cartas anuas, grandes síntesis de historia general y natural de una región, historia de la Compañía en determinada parte del Nuevo Mundo, resultados de observaciones, exploraciones o investigaciones científicas y presentados de forma sistemática), estas permiten observar, siempre de forma fragmentaria, anecdótica e, incluso, no exenta de autocensura (circunstancia a tomar en cuenta dado el sistema de la circulación de cartas entre distintas provincias de la Compañía, dentro de una misma o con el mundo de fuera) estos procesos que, en más de un caso, revelan la verdadera relación entre las dos partes.

Sin embargo, mientras dura el proyecto misionero ninguna de las prácticas discursivas mencionadas se esmera en presentar el modelo de la misión en cuanto que un modelo “a secas”, por así decirlo, a la manera en que fue expuesto el modelo de la sociedad utópica por Moro o antes todavía por Platón en su *República*. El discurso de esta índole aparecería tan solo después de la expulsión de la Compañía de Jesús de todas las posesiones de las coronas de España y Portugal que ocurrió en 1767 como una parte menor de la literatura justificatoria del proyecto con la que los jesuitas expulsados se opusieron a la ignorancia de la Europa ilustrada sobre el Nuevo Mundo, de la que para su sorpresa pudieron darse cuenta al ser trasladados a aquellas partes de Europa que les proporcionaron refugio y protección. En el período de las disputas más enardecidas —en que se difamaba a los jesuitas de haber acumulado riquezas a base del trabajo indígena sin pago, además de enviar los jesuitas extranjeros parte de esas riquezas a sus provincias de origen, y que duró tanto antes como después de la fecha de la expulsión— a propósito de la actividad de la Compañía en los dos reinos ibéricos y, especialmente, a propósito de las misiones, aparecen dos textos, que por su misma estructura, así como por su contenido, cada una en forma genérica diferente, representan el intento de explicar la creación del sistema de misiones como una sociedad utópica.

Uno es de la pluma de José Cardiel S. J., misionero en la provincia del Paraguay, conocido como *Declaración de la verdad contra un libelo infamatorio impreso en portugués contra los PP. Jesuitas Misioneros del Paraguay y Marañón*, que en forma manuscrita fechada en 1758 circulaba en la provincia jesuita del Paraguay tanto entre los jesuitas como entre las autoridades coloniales, o bien como *Breve relación de las misiones del Paraguay*, siendo esta una versión del texto anterior escrita ya en el exilio. Más exactamente, se trata de una entre las variantes del mismo texto que este prolífico autor y explorador estuvo escribiendo a lo largo de toda su vida. Todos ellos representan la descripción concreta y pormenorizada

de la estructura interna de las reducciones, escrita para servir de prueba en contra de las difamaciones mencionadas. De acuerdo con esa tarea, el texto es altamente apologético de la práctica presentada y de la actuación de la Compañía en el Nuevo Mundo. La índole apologética del libro, que incluso en la literatura no adversa al tema de la misión jesuítica se entiende como tal y se la caracteriza como pamfletista, cobra mayor relieve con las diez “Dudas” en el capítulo final del texto, donde a la manera de las disputas escolásticas, Cardiel defiende la Compañía de las acusaciones más frecuentes como las supuestas riquezas acumuladas, la falta de exploraciones en función de evangelización una vez logrado el control del terreno que interesaba a la Compañía, la instigación de los indios contra el poder real, etc.: “Duda primera: ¿Cómo habiendo tantos testigos de lo que aquí se ha dicho hay tanto descaro en levantar tantos falsos testimonios? [...] Duda segunda: ¿De dónde nace que los Padres son Obispos, y aun Papas, Gobernadores y Reyes? [...] Duda tercera: ¿De dónde toman motivo para exagerar tanto las riquezas de aquellos pueblos, y afirmar que los Jesuitas y no los indios las logran?”, etc. (Cardiel, 157, 160 y 161, respectivamente).

La presentación sistemática del material, primero, en su marco histórico (capítulos I-III) y, a continuación, en su estado presente —la “fábrica” de los pueblos, su gobierno político y económico, gobierno temporal y religioso, gobierno eclesiástico, espiritual y militar de los indios con todos los detalles referentes a la educación y formación de los niños y adultos, a la distribución de vivienda y terreno destinado al cultivo familiar y comunal, vida familiar, fiestas, etc. (capítulos IV-VIII)—, fue llevada al cabo de tal forma que a partir de la *Breve relación de las misiones del Paraguay* todo el proceso de evangelización y aculturación en las misiones puede compararse con la presentación de la Utopía como país imaginado en el libro de Moro. Sin embargo, dada la función justificatoria que el texto de Cardiel desempeñó, él no contiene ni puede contener los aspectos netamente filosóficos y mucho menos la leve ironía y otros recursos connotativos que caracterizan la obra del inglés quedando, de este modo, el parecido en el nivel de la composición de la mayor parte del texto; además, una apreciación del texto de Cardiel desde el punto de vista de la *Utopía* como su posible modelo debería tomar en cuenta el proceso de recepción de cada una, muy diverso por cierto, con que sus autores contaban. En su estudio introductorio a la edición utilizada para este análisis, Héctor Sáinz Ollero indica que las razones por qué el texto nunca fue publicado en vida del autor y en la época de las disputas acerca del Nuevo Mundo, a pesar de la difusión amplia de que gozó y de haber sido considerado como la presentación sucinta más completa del modelo de la misión, eran de orden político: es que a pesar de las acusaciones directas por parte de los ministros ilustrados de las dos cortes ibéricas como de las no menos directas y abiertas

calumnias del Nuevo Mundo en su conjunto y del papel de la Compañía allí por parte de determinados círculos intelectuales europeos del Siglo de las Luces —adversarios nada desdeñables, por cierto—, la Compañía prefirió contestar con su gran narrativo que desde los comienzos acompañó el proyecto misionero en el Nuevo Mundo y no con desafíos directos al debate, en este caso, formulados en las “Dudas” e insinuados en los capítulos que las anteceden (Cardiel, 37-40).

Sin embargo, en la misma época y ámbito —fines del siglo XVIII en los estados papales—, ve la luz el libro *La República de Platón y los guaraníes* del P. José Manuel Peramás, en el que este misionero de la provincia del Paraguay define y explica la estructura de la misión jesuítica como realización del pensamiento utópico. El libro fue escrito originalmente en latín e intitulado *De administratione guaranica comparata ad Republicam Platonis commentarius* y data de 1793. Peramás concibe su texto como un comentario de los puntos que consideraba los más importantes de la *República* de Platón para demostrar que las ideas del filósofo griego acerca de una república utópica fueron llevadas a la práctica “entre los indios guaraníes de América [...] al menos aproximadamente” (Peramás, 20), y que una descripción, basada en el cotejo con las ideas del griego, de la puesta en práctica de la forma del gobierno que propuso es más oportuno que nunca justamente en el momento en que Peramás escribe dado que “un rebaño epicúreo de filósofos dementes, en su odio contra las santas instituciones de nuestros mayores y de toda forma recta de gobierno, subvierte todo lo existente” (19). La antipatía hacia los “filósofos epicúreos” expresada con semejante vehemencia puede poner en entredicho la opinión de Sáinz Ollero acerca de las tácticas que escogía la Compañía en la situación poco envidiable en que se encontraba, y el tema, sin duda, merece un estudio a fondo enmarcado en el conjunto de la disputa sobre el Nuevo Mundo llevada a cabo a la época. Al igual que Cardiel, Peramás presenta sistemáticamente (aunque de forma lacónica en lo tocante a las soluciones concretas) distintos aspectos de las misiones en capítulos separados. Paralelamente con ello, pero en forma de comparación consecuenta, primero, resume lo que sobre cada uno de estos aspectos había filosofado Platón en su *República*. Las descripciones resumidas de la práctica misionera están presentadas indirectamente como “guaraníes”, es decir, indígenas y no jesuitas, pero la forma impersonal que Peramás utiliza consecuentemente deja la posibilidad de que esta se entienda como resultado de esfuerzo conjunto antes que un modelo impuesto: “La región guaraní se halla lejos del mar. Así se evita que las costumbres de los naturales se perviertan con el trato de marinos extranjeros” (23) o “La edificación de las ciudades guaraníticas tendía a proporcionar la máxima comodidad. Siempre que era posible, se construían en lugares elevados” (24) o “Las casas de los guaraníes eran sencillas, pero bien protegidas de las inclemencias del tiempo. Una sola era la medida para

todas las casas” (26), etc. Y la comparación se desenvuelve por temas claves, distribuidos en capítulos: “En qué lugar debe edificarse una ciudad” (Cap. I), “Forma que debe tener la ciudad” (Cap. II), “Sencillez en las casas y en el ajuar” (Cap. III), “Número de ciudadanos y de casas” (Cap. V), “El trabajo del día” (Cap. XIII), “Las leyes” (Cap. XXII), etc, logrando, por medio de este método comparativo, aproximar la práctica de las misiones a la teoría platónica de la república utópica. El autor no esconde su convicción de que lo que se basa en la fe es superior a lo que se basa en la filosofía. La idea detrás de esta comparación sistemática es justamente la apología de la realización de la idea utópica en la comunidad cristiana, lo cual en sí representa la prueba de la superioridad de esta, y de la religión cristiana como su móvil, sobre las actividades que se han quedado en las esferas de la especulación:

Entre las instituciones por que se regían los guaraníes figuraba, en primer término, la ley cristiana, que supera en grado infinito a las normas de Platón y de todos los filósofos. Ella nos revela muchas más verdades y nos da preceptos sobre cosas altísimas y divinas con mayor perfección que aquella nueva antigua Academia, que la prudente Στοά y que todas las viejas escuelas atenienses. (159)

La garantía del buen estado son las virtudes que predica el Evangelio. Una de las condiciones previas claves para lograrlo es la ausencia de la esclavitud que de hecho no existía en las misiones, y la comunidad se construye en base a persuasión y buen ejemplo fortalecidos por la formación y la disciplina. Hacia el final de su tratado, Peramás da el nombre al sistema presentado: es la teocracia, y procede a su justificación, refutando así las invectivas contra el proyecto misionero que en aquel entonces en los círculos de los filósofos racionalistas se denominaba burlo-namente “imperio”:

Ella [la teocracia] es la única que hace justos, felices y tranquilos a los pueblos; y no hubo necesidad de otra ley ni de otra doctrina para que, con suavidad y el auxilio de la divina gracia, aquellos pregoneros de la divina filosofía hiciesen pasar, a los pueblos guaraníes de la barbarie al estado civilizado, de la licencia de vida a las costumbres honestas, de la floja desidia al trabajo y cultivo del campo, de una alimentación silvestre y propia de fieras a manjares más humanos, del furor de la guerra a los ocios de la vida pacífica, de un continuo vagar a un vivir estable, de uniones inciertas a matrimonios fijos, de la rudeza de costumbres a las artes útiles, de un desconocimiento de todo a la celestial sabiduría, de la esclavitud de Satanás a la libertad de Cristo. (182)

Evidentemente, los que lograron formar y mantener en un estado —que, en mayor o menor grado, correspondía a su idea de la comunidad utópica— enormes espacios y sus numerosísimos habitantes durante dos siglos prefirieron la descripción de la misma a la exposición teórica del modelo sobre la base del que la fundaron, organizaron y mantuvieron por medio de un abanico amplio de prácticas apoyadas en la persuasión y la disciplina.

## Obras citadas

- ARELLANO, Ignacio. *Vida y aventuras de San Francisco Javier. Adaptación libre de Teixeira, Valignano y otros*. Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2005.
- BAEGERT, Johann Jakob. *Observations in Lower California*. 2.<sup>a</sup> ed. Berkeley, University of California Press, 1979.
- BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Trad. de Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- BAUDOT, Georges. *Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*. Trad. de Vicente González Loscertales. Madrid, S.L.U. Espasa Libros, 1983.
- CARDIEL, José, S.J. *Las misiones del Paraguay*. Crónicas de Américas 48. Ed. y estudio introductorio de Héctor Sáinz Ollero. Madrid, Dastin, 2002.
- CONSAG, Fernando, S.J. *Carta del P. Fernando Consag de la Compañía de Jesús, Visitador de las Misiones de Californias a los Padres Superiores de esta Provincia de Nueva España*. Estudio preliminar y transcripción de María Eugenia Ponce Alcocer. México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- DUNNE, Peter Masten, S.J. *Black Robes in Lower California*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968.
- HAUSBERGER, Bernd. “La vida cotidiana de los misioneros jesuitas en el noroeste novohispano”. *Estudios de Historia Novohispana* (UNAM, México) 17 (1997), pp. 63-106.
- KOHUT, Karl y TORRALES PACHECO, María Cristina (eds.). *Desde los confines de los imperios ibéricos*. Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2007.
- MORE, Thomas. *Vtopia – Utopija*. Edición bilingüe latina-croata. Trad. de Gorana Stepanić. Zagreb, Nakladni zavod Globus, 2003.
- MORE, Thomas. *Utopia: A New Translation, Backgrounds, Criticism*. Ed. y trad. al inglés de Robert M. Adams. New York, Norton and Company, 1975.
- PERAMÁS, José Manuel. *La República de Platón y los Guaraníes*. Trad. de Juan Cortés del Pino. Asunción del Paraguay, Ed. Parroquia San Rafael, 2003.
- PLATÓN. *Država*. Zagreb, Naklada Jurčić, 2004.

- POLIĆ BOBIĆ, Mirjana. “La concepción del tiempo entre los misioneros de la colonia tardía”. *Verba Hispanica* (Universidad de Liubliana) Vol. 20, 2 (2012), pp. 243-252.
- RÍO, Ignacio del. *El Régimen Jesuítico de la Antigua California*. México, UNAM, 2003.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio, S.J. *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Iesus, en las prouincias del Paraguay, Parana, Vruguay, y Tape*. Madrid, Imprenta del Reyno, 1639. Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca de la Universidad de Granada, Fondo Antigo de la Universidad de Granada.
- WEBER, David J. *La frontera española en América del Norte*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

### Obras consultadas

- CLAVIGERO, Francisco Xavier, S. J. *Historia antigua de México*. México, Porrúa, 1970.
- CLAVIGERO, Francisco Xavier, S. J. *Historia de la Baja o Antigua California*. México, Porrúa, 2007.
- RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*. México, Editorial Jus, 1947.



# UTOPIÁS Y DISTOPÍAS EN LA NARRATIVA





## UTOPIA Y DISTOPÍA EN LOS CUENTOS DE RUBÉN DARÍO

Los distintos discursos de la Emancipación Americana, como discursos ilustrados, fueron discursos entreverados de imaginario utópico, pero un imaginario utópico que tenía muy en cuenta la historia. Como ha señalado Beatriz Pastor, la utopía de la Ilustración “se desplaza desde el espacio tradicional de la utopía —los espacios alternativos de los mundos imaginarios— a un espacio de posibilidad real” (54). El más duradero y fecundo de esos discursos, generó desde las *Silvas Americanas* de Andrés Bello al *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, una dialéctica entre los conceptos de *civilización* frente a *barbarie* como un camino de perfeccionamiento del espíritu, que se transformó en el eje ideológico de las políticas nacionalistas de las distintas repúblicas hispanoamericanas y en el inconsciente cultural de los discursos literarios durante todo el siglo XIX.

Como hemos señalado en otro lugar, el Modernismo entendido como un horizonte literario que se inicia en Hispanoamérica en el último tercio del siglo XIX y se continuará hasta casi los años veinte del siglo XX, es una actitud fundamentalmente poética —poética incluso en la prosa que produce— que surge en la conjunción histórica de una serie de factores sociales, políticos e ideológicos, característicos del fin de siglo XIX (la consolidación de la sociedad industrial, la aparición del capitalismo financiero, la aparición del imperialismo político, el protagonismo social de las grandes ciudades, la crisis general de los valores tradicionales, etc.) y según una línea directriz fundamental: la dialéctica *civilización / barbarie* como proceso paralelo al del perfeccionamiento del espíritu humano, y la creencia de que, mientras se la dictamine oficialmente como inútil, la poesía, más que cualquier otro tipo de producción literaria, es la portadora, la defensora, el vehículo de ese proceso, lo que más tarde, Ezra Pound denominó “la antena de la especie” (citado en Rodríguez y Salvador, 208).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Conviene tener cuidado con los términos que empleamos en su distinta significación en otros idiomas. *Modernism* en inglés no señala el mismo horizonte literario que Modernismo en español. El término *Modernism* engloba el cambio radical que se produce en las literaturas anglosajonas del fin de siglo XIX y también de todo el período dominado por las vanguardias históricas. En cambio, el Modernismo Hispánico solo se refiere a un tipo de producciones literarias muy concretas que presiden las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras

Rubén Darío será, sin duda, el líder y el más cualificado intérprete de esta actitud estética y de su materialización en una extensa obra literaria. Por otra parte, la dialéctica entre civilización y barbarie es un constante camino de ida y vuelta, de ida hacia la civilización, hacia el *Il faut être absolument moderne* de Arthur Rimbaud y de vuelta hacia la barbarie, hacia lo autóctono, lo tradicional, hacia el “Hemos de ser justos, hemos de ser buenos, / hemos de embriagarnos de paz y de amor” que declara Darío en uno de sus últimos poemas (*Poesía completa*, 773). Es decir, su obra es un continuo conflicto entre la necesidad de construir un discurso utópico con características muy personales (lo que Darío, a menudo define como “el soñar”) y el choque inevitable con la distopía, que se impone también como una elaboración necesaria. Hemos estudiado ya como se desarrolla este proceso en su poesía y en sus crónicas en distintos lugares,<sup>2</sup> y nos disponemos a avanzar aquí algunas hipótesis respecto a cómo podemos analizarlo en sus cuentos desde esta perspectiva del pensamiento utópico.

La producción cuentística de Darío no es despreciable; Enrique Mejía Sánchez en su edición de *Cuentos Completos*, aumentada más tarde por Julio Valle-Castillo, reúne ochenta y seis cuentos y, aunque a mi juicio hay algunos cuya definición como relatos es cuando menos dudosa,<sup>3</sup> el número es suficientemente significativo. Es cierto que solamente en *Azul...*, el libro misceláneo que lo da a conocer internacionalmente, los relatos tienen un protagonismo de primer orden —de hecho en la primera edición de 1888 eran casi más numerosos que los poemas—, pero también lo es que Darío proyectó varias colecciones de cuentos<sup>4</sup> y que no solamente le sirvieron estos para cumplir con sus compromisos periodísticos, sino que cultivó el género con interés y dedicación, componiendo algunos de los ejemplos más notables de cuento específicamente modernista.

## 1. El sueño azul

En plena efervescencia modernista, en unos años de madurez creativa, Darío publica en la revista *Buenos Aires*, a principios de 1899, un cuento titulado “Cuento

---

décadas del xx, y que justo finaliza cuando se impone en poesía la estética de las vanguardias.

<sup>2</sup> Véanse mis trabajos: *Rubén Darío y la moral estética*; *El impuro amor de las ciudades. Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano* e “Introducción” a *Poesía Completa* de Rubén Darío.

<sup>3</sup> Por ejemplo, la serie incluida en *Azul...*, “En Chile”, no me parece constituida por relatos propiamente dichos, sino por prosas poéticas, las llamadas “transposiciones de arte” (véanse, en este sentido, Pedro Salinas: *La poesía de Rubén Darío* y Arturo Marasso: *Rubén Darío y su creación poética*). De hecho, muchos editores de la poesía de Darío las han incluido con sus poemas.

<sup>4</sup> Darío proyectó, por ejemplo, un volumen que iba a titularse *Cuentos nuevos* y que incluiría básicamente los cuentos de la etapa argentina.

de Año Nuevo” que comienza del siguiente modo: “Había una vez en un reino del país de Utopía una hermosísima princesa llamada Rosa de las Rosas” (*Cuentos completos*, 320).

El cuento narra la historia de esta princesa a la que su padre puso ese nombre porque “al nacer, su padre y toda la corte [sintieron] la prodigiosa fragancia” de las rosas “y [vieron] la maravilla de aquella faz” (320). Princesa que a la hora de elegir un futuro marido elige al “cisne”, sí, al animal, al ave que reinaba en el jardín y que “[e]ra todo blanco y argentino” con “el pico lustroso de ágata sonrosada como el talón de Venus. Las alas eran dos abanicos de alabastro y el cuello trazaba sus signos de gracia en el aire fugaz, de manera que su influjo secreto ponía en el paraje como un encantamiento” (320). Su padre, el rey, consiente y se producen las nupcias y “Rosa de las Rosas fue [...] al estanque del jardín y amó de amor [y aquí aparece la sorpresa, la resolución parcial del misterio] al príncipe encantado” (321). Un príncipe que a continuación habla como ser humano a la princesa, pero cuya materialización en ser humano el cuento no nos narra con indudable acierto, y le dice que como ha dejado los amores del mundo y ha buscado “el único e infinito”, le otorga “como joya de boda la inmortalidad”, y añade: “Desde hoy, Rosa de las Rosas, eres la cisnesa y la flor, juntas la fragancia y la armonía, los niveos hechiceros a los pétalos encantadores. Y pues te has querido consagrar en nupcias misteriosas al divino Imposible, sé la emperatriz de los ensueños, la reina de una Saba maravillosa”. Y concluye: “pues yo soy el eterno Salomón [...] soy la suma de la pura Belleza y de la Razón suprema” (321).

Al margen —o además— de la evidente alusión al mito de Leda (en un momento se dice que “Era el pájaro voluptuoso el preferido de la princesa porque ella *había leído la fábula de Leda*” [321; énfasis mío]) y de los coqueteos característicos de Darío con las perversiones sexuales, es evidente que en el cuento intenta elaborar un mundo utópico alternativo, según las construcciones utópicas tradicionales derivadas del modelo clásico de Tomás Moro. Este imaginario utópico alternativo de Darío está regido por los principios de lo que en otros lugares hemos llamado “la moral estética” de los modernistas.<sup>5</sup> Cuando hablamos de “moral estética” queremos decir que los escritores modernistas —y los europeos finiseculares— expresan las contradicciones entre el horizonte utópico de la modernidad y la realidad distópica de la modernización con un intento de sacralización del arte, “la religión del arte” que repetirá Darío en varios de sus poemas (Bermann, 132-141). Vivir la vida según las reglas de arte, de la literatura, sin someterse a ninguna otra ética social, política o religiosa tradicional. Las

<sup>5</sup> Véanse *Rubén Darío y la moral estética* de Álvaro Salvador e *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las primeras literaturas criollas* de Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador.

estructuras que se derivan de esa concepción ideológica son las que configuran la literatura y el arte finiseculares: el culturalismo, el culto de la anormalidad, la vuelta al pasado anterior a la ilustración, las críticas al progreso y a la sociedad industrial, la automarginación de la vida bohemia, la sinestesia como principio creador, etc.

Este cuento es sintomático de esa actitud. Desde el comienzo vemos la recurrencia al concepto de “Utopía”, nombrando así el país en que se sitúa el cuento, tal y cómo hace la tradición narrativa desde *Las mil y una noches*. La protagonista de ese cuento, habitante de la Utopía, es una princesa, y la princesa en la tradición pitagórica, que Darío conocía muy bien, es el símbolo del alma superior. El alma superior, pues, es nombrada “Rosa de las Rosas” por su extraordinaria fragancia y por su belleza, y ocurre que el símbolo fundamental que Darío aplica a su propia obra, a la producción poética modernista e incluso a la finisecular en general, es la rosa. En uno de sus primeros artículos de crítica, dedicado a Catulle Mendés, dice: “Hacer rosas artificiales que huelan a primavera, he ahí el misterio” (*El Modernismo y otros ensayos*, 32). Pero es más, el alma superior que es “rosa de las rosas” ¿de quién va a enamorarse? ¿De algún príncipe ausente como la protagonista de la “Sonatina”? No, con una tensión zoofílica verdaderamente arriesgada, el autor hace que la princesa, alma, superior y Rosa de las rosas, se enamore de un animal. Aunque bien es verdad que este animal no es un animal cualquiera, sino precisamente un cisne: el rey del jardín, el emperador de las aguas estancadas, el que canta antes de morir, el que lanza el signo de interrogación con su cuello y finalmente el que estira su cuello entre los muslos de Leda, es decir, Júpiter, el dios más poderoso y también el más libertino.<sup>6</sup> El cisne es el símbolo máximo del arte, no solo en el Modernismo, sino en toda la estética finisecular —recordemos los cisnes wagnerianos, los cisnes de los parnasianos franceses, los cisnes de la música romántica, etc.—, no solamente por su extraordinaria belleza y elegancia, sino sobre todo porque se utilizará simbólicamente el hecho de que el cisne solo canta cuando va a morir. Como el arte moderno. Los modernistas, los escritores finiseculares, de ahí el adjetivo de decadentes, estaban convencidos de que, ante la fuerza del utilitarismo y el progreso industrial y tecnológico, el arte, al menos el arte tradicional, el que ellos entendían y amaban, estaba a punto de morir y ellos serían sus últimos cultores.

La metáfora de un espacio ideal del arte, espacio de la tradición y, por lo tanto, moribundo como el cisne, está completada en el momento de las nupcias entre la

<sup>6</sup> Es curioso cómo el inconsciente erótico de Darío se impone al intentar justificar la atracción de Rosa por el cisne en el hecho de que conocía la historia de Leda. ¿Qué atraía de esta historia a la muchacha? ¿El que el cisne pudiera hacerle el amor o que el cisne fuese finalmente un dios? Habría que recordar el tratamiento que de este motivo hace Delmira Agustini.

rosa y el ave, en las que se “aman con amor” (*Cuentos completos*, 321). Pero Darío ha dejado muy claro que estamos en el país de Utopía y, por lo tanto, el final del cuento tiene que defender esa utopía. El imaginario utópico de Darío, recurre una vez más a la tradición, pero a una tradición que pueda proyectarse hacia el futuro; el cisne, en el desvelamiento mágico del cuento tradicional no es Júpiter, ni tampoco ningún príncipe al uso, el cisne resulta ser nada menos que el rey Salomón, es decir, un personaje que en la tradición judeocristiana representa el grado más alto de sabiduría. La Biblia lo define así: “un corazón tan sabio y entendido, que no ha habido antes de ti otro como tú, ni después de ti se levantará otro como tú” (1 Reyes 3.12). La figura de Salomón fecundará pues al alma superior, al alma creativa, con la sabiduría, la sabiduría que le permite dominar las “poéticas esferas” porque es “la suma de la Pura Belleza y de la Razón Suprema” (*Cuentos completos*, 321). Es decir, “el Porvenir del arte,” que es otro de los conceptos fundamentales en la Modernidad artística y literaria podrá ser posible gracias a la sabiduría, a la ciencia.<sup>7</sup> De ahí que las rosas que Darío quiere elaborar no sean rosas salvajes, naturales, sino rosas artificiales, rosas fecundadas con la sabiduría de la ciencia y transformadas a través de los injertos en hermosísimas rosas de jardín, pero, ahora bien, rosas artificiales que sean capaces de oler a primavera, de evocar el efecto natural que producían las antiguas rosas salvajes.

## 2. El despertar del sueño

De cualquier modo, toda la obra de Darío se moverá en una oscilación dialéctica que irá desde la defensa de la utopía a la constatación de la distopía, desde el camino hacia la civilización hasta la vuelta a la barbarie, a los orígenes, a la tradición. En uno de sus últimos cuentos, “Primavera apolínea”, de 1911,<sup>8</sup> Darío hace un recorrido claramente autobiográfico por la vida de un personaje, un poeta bohemio e idealista que va dando tumbos a lo largo de su vida entre una actitud y la contraria. Con cierto ánimo de verosimilitud utópica, puesto que la utopía de aquella época era ya claramente la política, Darío confiere a su personaje un carácter más social y comprometido que el exhibido por el propio poeta nicara-güense. Veamos unos ejemplos:

Mi bohemia se mezcló con las agitaciones proletarias [...] Fraseé cosas locamente audaces y rimé sonoras imposibilidades [...] Me imbuí en el misterio

<sup>7</sup> Véase Álvaro Salvador: *Rubén Darío y la moral estética*.

<sup>8</sup> Darío publicó esta especie de cuento autobiográfico como prólogo del libro de Alejandro Sux (1888-1959), escritor y periodista argentino, amigo de Darío, *La juventud intelectual de la América Hispana*, y el mismo Sux sitúa su composición en 1911.

de la naturaleza, y el destino de las muchedumbres, enigma fue para mí [...] Nada me fue extraño, y mi yo invadía el universo, sin otro bagaje que el que mi caja craneana portaba de ensueños y de ideas.

Mi espíritu era un jardín. Mis ambiciones eran libertad humana, alas divinas.

[...] no hallé mejor salida que el cauce de las sensaciones y las cataratas de las palabras. Mi rebeldía iba coronada de flores. [...]

Me preocupaba a todas horas la interrogación de lo fatal. [...]

El ritmo universal se confundía con mi propio ritmo, con el correr de mi sangre y el hacer de mis versos. [...] Consagréme caballero de la rebeldía, pero sintiendo siempre las dificultades de todo tiempo [...] vi más allá del mar mi porvenir. [...]

Tomé parte en luchas populares [...]. (*Cuentos completos*, 332-334)

Y después de que el viento de Europa le infundiera un nuevo y desconocido aliento, se dio cuenta de la inutilidad de la violencia y la incompetencia de la democracia. Comprendió la existencia de una “ley fatal que rige nuestras vidas, instantáneas en la eternidad”. Para concluir: “Supe más que nunca que nuestra redención del sufrir humano está solamente en el amor” (334).

A lo largo de toda su trayectoria, es constante siempre esta oscilación entre la defensa de una utopía presidida por la “religión del arte”, y la constatación de una realidad que acabará transformando el sueño en distopía presidida por la avaricia capitalista, el mal gobierno y la desigualdad más terrible. De esos ochenta y seis cuentos hemos encontrado veintiuno en los que se trata de un modo más o menos directo los temas que nos ocupan. En muchos de ellos, Darío defiende abiertamente la existencia alternativa de un lugar imaginario regido por las leyes del arte y la belleza: “Bouquet”, “Este es el cuento de la princesa diamantina” o, por ejemplo, el fragmento final de “En busca de cuadros”, titulado “El ideal” que se cierra con un párrafo muy significativo: “Y yo, el pobre pintor de la Naturaleza y de Psiquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos vi el vestido luminoso del hada, la estrella de su diadema, y pensé en la promesa ansiada del amor hermoso. Mas de aquel rayo supremo y fatal, sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul” (109).

O bien “El velo de la reina Mab”, calificado por el propio Darío como poema en prosa, y en el que el personaje shakesperiano extiende sobre los artistas su velo, “el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa” y les infunde alegría esperanza optimismo, incluso “el diablillo de la vanidad que consuela de sus profundas decepciones a los pobres artistas” (112). Igualmente “Carta del país azul”, subtítulo “Paisajes de un cerebro”, que puede conside-

rarse como la crónica de un *flanêur*, pero de un paseante que recorre su propia mente, buscando, no cuadros sino aquellas sensaciones que imaginariamente puedan construir la utopía de su país “azul”: “Ayer vagué por el país azul. Canté a una niña; visité a un artista; oré, oré como un creyente en un templo, yo el escéptico; y yo, yo mismo, he visto a un ángel rosado que desde su altar lleno de oro me saludaba con las alas. Por último ¡una aventura! Vamos por partes” (121).

Las distintas secciones del cuento se componen de una primera descripción de una niña rubia y dulce, con esa ambigüedad erótica tan característica en Darío, a la que dice que “cantó”. En segundo lugar, nos describe la visita a un escultor que para él “es un poeta que hace un poema de una roca” (122) en una comparación muy frecuente en su obra entre escultura y poesía que nos recuerda los poemas de Miguel Ángel, así como la poesía y ciertos aspectos de la teoría poética de dos contemporáneos suyos, José Martí y Miguel de Unamuno.<sup>9</sup> Y a continuación, el episodio más extenso y significativo del cuento, el momento en el que sufre un arrebató místico entrando en una iglesia en la que un abate joven pronuncia un sermón que le conmueve y le hace volver al fervor religioso de la infancia. Aunque enseguida reacciona:

El asceta había desaparecido de mí: quedaba el pagano. [...] Amo la belleza, gusto del desnudo; de las ninfas de los bosques, blancas y gallardas; de Venus en su concha y de Diana, la virgen cazadora de carne divina [...] Sí, soy pagano. Adorador de los viejos dioses, y ciudadano de los viejos tiempos. Yo me inclino ante Júpiter, canto a Citerea porque está desnuda [...] amo a Pan porque, como yo, es aficionado a la música [...]. (123-124)

Las advocaciones a Venus abren paso al último pasaje en el que se encuentra con la amada, “pálida, como si fuera hecha con rayos de luna” que lo mira y es como si hubiese visto su ideal, su sueño, la mujer intangible, becqueriana” que “Pasó, pasó, huyente, rápida, misteriosa”. Antes ha afirmado que él no busca las alcobas vedadas, ni los lechos prohibidos y adúlteros, sino que se arrodilla “ante la virgen que es un alba” (124).<sup>10</sup>

Otros varios cuentos podrían citarse en esta línea, “En la batalla de las flores”, “Respecto a Horacio”, “Mi tía Rosa”, etc., pero bástenos por ahora con los señalados.

En otros cuentos muy diferentes, la constatación de la realidad hace que la ilusión utópica se desvanezca completamente y sea sustituida por la cruda sociedad

<sup>9</sup> Sería muy interesante hacer un estudio de la importancia de la escultura en la obra de Rubén Darío.

<sup>10</sup> Hay que tener en cuenta que Darío tiene veintiún años cuando escribe ese artículo, el mismo año de *Azul...*, 1888.



contemporánea al propio Darío; es el caso de cuentos terribles como “El fardo”, “El dios bueno”, “Morbo et umbra”, “Historia de mar”, etc. En el primero, por ejemplo, es muy significativa la descripción del objeto protagonista del cuento, en la que se mezclan: el valor de uso, el valor de cambio y la plusvalía, a través precisamente de la escritura:

Era algo como todos los prosaísmos de la importación envueltos en lona y fajados con correas de hierro. Sobre sus costados, en medio de líneas y de triángulos negros, había letras que miraban como ojos. —Letras en “diamante”— decía el tío Lucas. Sus cintas de hierro estaban apretadas con clavos cabezudos y ásperos; y en las entrañas tendría el monstruo, cuando menos, limones y percales. (95)

No obstante, los que nos interesan especialmente son aquellos en los que se dibuja una sociedad futura, aparentemente utópica, en la que reinarian el arte y la belleza por encima de todo, pero que acaba siendo negativa, esto es, distópica. Hay varios también con estas características: el más interesante de todos ellos y sobre el que volveremos más tarde, “El rey burgués”, pero también “La canción del oro”, que acaba siendo una crítica feroz del capitalismo, “¿Por qué?”, ironía sobre el fracaso y la desigualdad de la lucha de clases, “Las razones de Ashavero”, en el que se concluye con un descrédito casi completo de la actividad política, etc. En “La pesadilla de Honorio”, crónica de un *delirium tremens* en noche de carnaval, Darío expresa en un párrafo el horror que le produce la visión apocalíptica de la sociedad futura:

Y apareció la muchedumbre hormigueante de la vida banal de las ciudades, las caras que representan todos los estados, apetitos, expresiones, instintos, del ser llamado Hombre; la ancha calva del sabio de los espejuelos, la nariz ornada de rabiosa pedrería alcohólica que luce en la faz del banquero obeso; las bocas torpes y gruesas; las quijadas salientes y los pómulos de la bestialidad; las faces lívidas, el aspecto del rentista cacoquimio; la mirada del tísico, la risa dignamente estúpida del imbécil de salón, la expresión suplicante del mendigo; estas tres especialidades: el tribuno, el martillero y el charlatán, en las distintas partes de sus distintas arengas; “¡Socorro!”, exclamó Honorio. (256)

La “vida banal de las ciudades”, la “intensificación de la vida de los nervios” que diría Simmel (247-263), la reacción “contrapastoral” que señalaba Berman en los escritores finiseculares (138) y que hemos estudiado en otro lugar en todo lo refe-

rente a los escritores modernistas y su relación con las metrópolis que crecen extraordinariamente en esos años en Hispanoamérica, están presentes en este relato. Hay que tener en cuenta que el cuento está fechado en 1894, es decir, cuando Darío es un recién llegado a Buenos Aires y conoce París todavía muy superficialmente.

No obstante, el texto que nos parece un ejemplo más adecuado de esta actitud es, como hemos dicho, “El rey burgués. Cuento alegre”, publicado en Santiago de Chile en 1887 e incluido en la primera edición de *Azul...* en 1888. Ya en tan temprana fecha, Darío tiene una conciencia clara, quizá por su pertenencia a unas sociedades muy poco desarrolladas todavía en esa fechas, de la contradicción latente entre el optimismo de la modernidad y las servidumbres de la modernización. A pesar de todo, enfoca la narración de este conflicto, el título mismo es ya altamente significativo, desde la perspectiva del imaginario poético de la utopía: “Había en una ciudad inmensa y brillante un rey muy poderoso que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas [...] ¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués” (*Cuentos completos*, 113). Es decir, el dueño del futuro, puesto que la burguesía y sus sistemas, político, económico, cultural, etc., se habían impuesto ya totalmente. Era la época de la que se iba a apoderar William Randolph Hearst y que iba a abrir paso a los John Davison Rockefeller, Howard Hughes y tantos otros reyes burgueses.

En un principio, el rey burgués que nos presenta Darío parece un hombre culto:

Era muy aficionado a las artes el soberano, y favorecía con gran largueza a sus músicos, a sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores, boticarios, barberos y maestros de esgrima.

Cuando iba a la floresta, junto al corzo o jabalí herido y sangriento, hacía improvisar a sus profesores de retórica canciones alusivas [...] Era un rey sol, en su Babilonia llena de músicas, de carcajadas y de ruido de festín. (113)

Aunque con algunos reparos: “Eso sí: defensor acérrimo de la corrección académica en letras y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y de la ortografía” (114). De cualquier modo, la escenografía utópica de un mundo presidido por el arte y la belleza sigue teniendo un importante protagonismo en el desarrollo del cuento: “El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos [...] ¡Japonerías! ¡Chinerías! [...] un salón digno del buen gusto de un Goncourt [...] quimeras de bronce [...] lacas de Kioto [...] mariposas de raros abanicos [...] peces y gallos de colores [...] máscaras [...]

túnicas [...] tibores [...] porcelanas” (114) y un largo etcétera. Y de una manera muy significativa, Darío señala dos lugares, dos salones, que se corresponden con las escenografías más queridas por él, más presentes en su obra: “Por lo demás, había en el salón griego, lleno de mármoles, diosas, musas, ninfas y sátiros; el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y Chardin” (115).

El mundo grecolatino, más habitual en la estética finisecular desde el Romanticismo y los tiempos galantes, la escenografía más abundante en muchas de las obras de Darío, el mundo del siglo XVIII tomado de los parnasianos franceses, en especial de Paul Verlaine, y que Pedro Salinas definió como “el paisaje cultural del siglo XVIII francés” (Salinas, 115). En este ambiente, a casi todas luces utópico, que intenta describir el mundo de las aspiraciones artísticas del propio Darío, aterriza de súbito un personaje excéntrico, “una rara especie de hombre”, un poeta, que es llevado a presencia del señor. (“El rey tenía —escribe Darío— cisnes en el estanque, canarios, gorriones, senzontes, en la pajarera; un poeta era algo nuevo y extraño” [114]). Y cuando el poeta le pide de comer, el Rey Burgués le insta a que hable si quiere saciar su hambre. Y el poeta habla:

—Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir. He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora [...]. He abandonado la inspiración de la ciudad malsana [...]. He roto el arpa adulona de las cuerdas débiles [...] he arrojado el manto que me hacía parecer histrión [...] y he vestido de modo salvaje y espléndido: mi harapo es de púrpura.

[...] Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia [...].

¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol [...]! ¡Señor, el arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone los puntos en todas las íes! Él es agosto, tiene mantos de oro, o de llamas o anda desnudo [...] y pinta con luz, y es opulento y da golpes de ala como las águilas, o zarpazos como los leones. (114-115)

El apasionado parlamento del poeta en favor de un mundo regido por la religión del arte y la belleza desconcierta al Rey Burgués, pero inmediatamente un filósofo —“al uso”, dice Darío— le da la idea al monarca: puede entretenernos con una caja de música en el jardín. Y ese será el destino y la condena de nuestro poeta: dar vueltas al manubrio cada día a cambio de un pedazo de pan. Hasta que una noche en medio de una fiesta lujosa, llena de todas las bondades artísticas y galantes que rodean al Rey Burgués, la intemperie y el frío arrojan al poeta al misterio de lo fatal:

Y una noche en que caía de lo alto la lluvia blanca de plumillas cristalizadas, en el palacio había festín, y la luz de las arañas reía alegre sobre los mármoles, sobre el oro y sobre las túnicas de los mandarines de las viejas porcelanas. Y se aplaudían hasta la locura los brindis del señor profesor de retórica, cuajados de dáctilos, de anapestos y de pirriquios, mientras en las copas cristalinas hervía el champaña con su burbujeo luminoso y fugaz [...] Y el infeliz, cubierto de nieve, cerca del estanque, daba vueltas al manubrio para calentarse, tembloroso y aterido, insultado por el cierzo, bajo la blanca implacable y helada, en la noche sombría, haciendo resonar entre los árboles sin hojas la música loca de las galopas y cuadrillas; y se quedó muerto, pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal... y en que el arte no vestiría pantalones sino manto de llamas o de oro... Hasta que al día siguiente lo hallaron el rey y sus cortesanos, al pobre diablo de poeta, como gorrión que mata el hielo, con una sonrisa amarga en los labios, y todavía con las manos en el manubrio. (116)

## Obras citadas

- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI, 1988.
- DARÍO, Rubén. *Cuentos Completos*. Ed. de Enrique Mejía Sánchez y Julio Valle-Castillo, La Habana, Arte y Literatura, 1994.
- DARÍO, Rubén. *El Modernismo y otros ensayos*. Ed. de Iris Zavala, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- DARÍO, Rubén. *Poesía Completa* de Rubén Darío. Ed. e intr. de Álvaro Salvador (en colaboración con Concepción González Badía-Fraga y Erika Martínez). Pról. de Ivan A. Schulman Madrid, Verbum, 2016.
- MARASSO, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Kappelutz, 1979.
- PASTOR, Beatriz. *Cartografías utópicas de la Emancipación*. Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos y SALVADOR, Álvaro. *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las primeras literaturas criollas*. Madrid, Akal, 2005.
- SALVADOR, Álvaro. *Rubén Darío y la moral estética*. Granada, Universidad de Granada, 1986.
- SALVADOR, Álvaro. *El impuro amor de las ciudades. Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano*. Madrid, Visor, 2007.
- SALVADOR, Álvaro. "Introducción" a *Poesía Completa* de Rubén Darío. Madrid, Verbum, 2016.

SALINAS, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona, Seix Barral, 1975.

SIMMEL, George. “Las grandes urbes y la vida intelectual”. En su libro: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Trad. y pról. de Salvador Mas. Barcelona, Península, 1986.

## UTOPIÁS SISTEMÁTICAS Y UTOPIÁS PERSONALES: *LOS PASOS PERDIDOS DE ALEJO CARPENTIER*

### Nota introductoria

El quinto centenario de la primera publicación de *Utopía* de Tomás Moro propicia la idea de comparar esta obra, escrito ficcional pero no narrativo, dirigido esencialmente a la descripción y crítica de su época,<sup>1</sup> con la obra ficcional y narrativa de Carpentier, cuyo narrador-protagonista nutre un descontento análogo al de Moro hacia su realidad en el marco de la ficción.

Su manera de acercarse a esta preocupación, tal como lo indica la diferencia genérica, son fundamentalmente diferentes: mientras en la obra de Moro —texto discursivo enmarcado en un encuentro ficcional— se describe un modelo perfecto por contraste con las realidades existentes en su era, en la novela de Carpentier —texto de índole prominentemente narrativa—, el protagonista pretende llegar al lugar de la vida perfecta. Por tanto, la idea de un mundo perfecto cobra protagonismo en ambos textos, su imposibilidad, sin embargo, se descubre en niveles distintos y de formas muy diferentes. El título del presente escrito intenta aludir a esta diferencia mediante el uso de los términos *utopía sistemática* y *utopía personal*.

### Utopía sistemática en Moro

El primer rasgo que conviene destacar en *Utopía* —contrariamente a la vasta gama de contenidos que la palabra *utopía* y su adjetivo *utópico* han venido cobrando en este medio milenio en el territorio de la irrealidad—<sup>2</sup> es el pragmatismo que se manifiesta en la obra. En la intencionalidad extraficcional de la obra, Moro (tanto el autor como el personaje ficcionalizado y su desdoblamiento, Rafael Hithloday) —muy lejos de cualquier idealismo perdido— da cuenta de los problemas de su época (cuestiones tan perennes como la distribución desigual de los bienes; el armamentismo; la abundancia del personal en torno a los poderosos, semejante a la burocracia de hoy; la falta de respeto a los acuerdos; y las disputas

<sup>1</sup> Así la caracteriza George Sampson, citado por Mallfrè Gavaldà, 54.

<sup>2</sup> No en vano introdujo Mallfrè Gavaldà en su traducción el término *utopiense* como gentilicio, para que no sea confundido este con el significado tan recargado del otro adjetivo.

entre religiones, por mencionar algunos). Este pragmatismo se manifiesta perfectamente en la siguiente cita: “pero hay otra filosofía más práctica que sabe, por así decirlo, el teatro en que se halla y por esto [...] representa su papel con propiedad [...] Cualquier papel que hayáis elegido, representadlo tan bien como podéis y sacad el mayor partido posible” (More, 109-110).

Cabe destacar, como segundo rasgo de la obra, el fuerte escepticismo, alimentado por la tensión entre política y filosofía: “para seros sincero, verdaderamente no puedo admitir que tales conversaciones tengan lugar o se dé tal consejo porque podéis estar seguros de que nunca se utilizarán ni se aceptarán” (109); o en esta cita: “Y verdaderamente yo tampoco tendría ninguna influencia en los consejos de los reyes, pues o bien debería decir cosas distintas de las que dicen ellos y entonces sería igual que si no dijera nada, o debería decir lo mismo que ellos y [...] ayudar a propagar su locura” (112).

La tercera característica en la cual debemos detenernos es el tono irónico del tratado. Este aspecto seguramente tiene que ver con el escepticismo apenas mencionado, y tiene su forma más cómica en los topónimos y gentilicios de aquellas regiones: uno da título a la obra, Utopía, el ‘no-lugar’, el otro es el río principal de la isla, el Anhidro (‘sin agua’), por mencionar solo dos ejemplos.

Podemos ver la misma ironía en la (des)ubicación del país supuestamente existente y, además, tema principal de su conversación —una manera inteligente de caricaturizar los relatos de viajes después de Marco Polo y en la época de los diarios de las Indias—:<sup>3</sup> “ninguno de nosotros nos acordamos de preguntarle ni él decirnos en qué parte del Nuevo Mundo está situada Utopía” (More, 71). Con la misma astucia se esconde al pueblo de los polileritas en su caracterización: “más se les puede llamar felices o acomodados que notables o famosos, pues no son conocidos ni de nombre, supongo, con la sola excepción de sus vecinos más próximos y los pueblos limítrofes” (95),<sup>4</sup> y a los utopienses en la descripción de la llegada a la isla: “solo ellos conocen los pasos, y por eso es raro que ningún extraño, a menos que vaya guiado por un utopiense, pueda llegar a este puerto” (120).

Otra vertiente de la ironía se manifiesta en las hipótesis relativas a un posible contacto pasado o futuro entre su mundo y el de los utopienses. Veamos las dos

<sup>3</sup> No se olviden de los relatos sobre los cuatro viajes de Américo Vespucio, al cual se relaciona el personaje de Hithloday (Mallfrè Gavaldà, 29), dando un pretexto existente a la descripción de lo inexistente.

<sup>4</sup> Esa ubicación muestra un paralelismo sorprendente con la de Santa Mónica de los Venados en *Los pasos perdidos*: el paso que conduce desde el río hacia el pueblo se reconoce gracias a la señal grabada en el tronco de un árbol, por tanto, saben acceder solo aquellos que la conocen. Es más: debido a los cambios naturales de temporada, durante períodos de agua alta se vuelve inaccesible. Sin embargo, por el cambio de la realidad extratextual histórica, allí se da un paso más con facilidad: aunque por casualidad, el avión puede, al fin, llegar al pueblo.

citadas: “si alguna oportunidad análoga antes de ésta ha traído a algún hombre de allá hasta aquí, se ha perdido tanto el recuerdo de ello como tal vez en tiempos venideros se olvidará que yo estuviera nunca aquí” (116); y “supongo que pasaría mucho tiempo antes de que aceptáramos cualquier cosa que entre ellos está mejor establecida que entre nosotros [...] aunque nosotros ni en ingenio ni en riquezas seamos inferiores” (116).

Por tanto, Utopía se establece como una oportunidad eterna, pero eternamente desaprovechada. La no-llegada del no-lugar se debe exclusivamente a nuestra desatención. No se hace realidad, pero existe eternamente:<sup>5</sup> “Estoy contento [...] de que esta forma y organización estatal, que quisiera de buen grado para todas las naciones, se dé entre los utopienses [...] de modo que seguirá y continuará no sólo prósperamente, sino también —en la medida que la mente humana puede juzgar y conjeturar— durará siempre” (199). Esta conclusión, tal vez sorprendentemente, nos deja con una definición válida para toda ficción.

Por último, conviene enumerar algunos aspectos de *Utopía* que pueden parecerse asombrosos y poco utópicos en el sentido amplio del adjetivo —aspectos que van a contrastar con la utopía del narrador de Carpentier—: la falta de libertad personal y vida privada (Mallfrè Gavaldà, 36), eso es, de los deseos y los afectos; el peligro inherente del totalitarismo, especialmente agudizado en el siglo xx (50); y la ausencia del dinamismo y dramatismo de la vida.

## Utopía personal en Carpentier

En *Los pasos perdidos*, se podría hablar de varias utopías personales: en el caso del padre del narrador, la de volver a su Europa; en el del Adelantado, la de fundar y gobernar una ciudad nueva; y en el de Yannes, la de encontrar el oro y la riqueza. También podrían analizarse los diferentes niveles espaciales de las utopías, de aquella local (de Santa Mónica) hasta la continental (en las reflexiones sobre el papel de América). Pero en este caso nos atenemos a la utopía personal del narrador-protagonista, dado que es el único filtro mediante el cual nos enteramos de los acontecimientos, el focalizador principal: los demás personajes no tienen posibilidad para exponer sus propias reflexiones —y, por tanto, lo que él dice sobre los demás puede parecer también menos auténtico—. <sup>6</sup> Su estado inicial es resumido impecablemente por Ricardo Benavides:

<sup>5</sup> Podemos hablar de esta existencia al menos en un nivel potencial, si consideramos los límites materiales, mentales y culturales de su trasmisión.

<sup>6</sup> Con la terminología de Mieke Bal, el papel de los demás personajes no sobrepasa el de sujeto secundario o de ayudante (38-41). Conviene observar, no obstante, que todas estas rutas personales se entrelazan con el destino del protagonista: la idealización del padre induce la



La primera unidad presenta a este existente instalado en un sistema político-social que lo encadena a un número de dependencias enajenantes. Está revolcado en lo viscoso de la mala fe. Los valores de su mundo y los suyos propios se han cosificado. El amor se le convierte en rutina con su esposa y en erotismo casi vergonzante con Mouche, su querida. La coacción económica le ha hecho comercializar sus talentos artísticos, divorciándole así profesión de vocación. Cómities y Contables le dirigen la vida en el rebaño, que no comunidad, que forma con sus semejantes. Esta degradación alcanza al lenguaje y el protagonista, todavía capaz de tomar conciencia verbalizando el proceso, no consigue, sin embargo, romper con esta forma de vida que lo aniquila. (18)

Está, por tanto, harto de la monotonía, del ser del “Hombre-Avispa” u “Hombre-Ninguno” (Carpentier, 14), sin embargo, al comenzar sus vacaciones, siente desconcierto ante la posibilidad de dialogar consigo mismo, y de pronto echa de menos la monotonía y la cárcel de la que acaba de salir. Por puras coincidencias (el encuentro fortuito con el Curador, el malentendido con Mouche, etc.) se ve obligado a viajar, y acaba por ahuyentar el desconcierto mediante el trabajo en las vacaciones. El viaje, a la vez, funciona como huida de su realidad, guiada por cierta nostalgia de un pasado idealizado: “añoraba —como por haberlos conocido— ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre” (37). Los principales puntos de referencia para esta nostalgia son: su propia niñez, la Antigüedad clásica (Ulises, Sísifo y otros mitos, el mundo del Mediterráneo) y los días del Génesis.<sup>7</sup>

Antes de viajar, sin embargo, el protagonista efectúa otro tipo de evasión: las largas visitas al museo. En el segundo capítulo (IX sección) evoca un recuerdo de estas visitas (Carpentier, 89), pero en el primer capítulo (en un momento anterior en el texto, pero posterior en la fábula) se describe una visita concreta, poco tiempo después de la oficialización de su expedición, en la que desarrolla la idea del viaje en el tiempo mediante la observación de obras de arte provenientes de distintas épocas. En este momento afirma que recorre este viaje “sin tener todavía una idea muy clara” (35) de lo que le esperaba, pero se puede argumentar lo contrario: en este proceso ya vemos el hilo conductor de su pensamiento, “como una

---

posterior desilusión de su hijo en Europa, el anhelo del Adelantado le propicia el lugar para imaginar su felicidad, y los trabajos de Yannes le consiguen el billete de vuelta a la ciudad al final de su fracasado intento de regresar a Santa Mónica.

<sup>7</sup> En su artículo, Martin y McNerney señalan una posible dirección opuesta de la utopía: hacia la resurrección, relacionada con la escena del canto del Hechicero, mediante la composición del *Treno*, que, sin embargo, se convertirá en su propia canción de luto (497-498).

prefiguración de acontecimientos por venir”<sup>8</sup> (64), una idea prefabricada, que se repetirá más tarde en el recorrido en la selva. Por tanto, el protagonista —sin darse cuenta— no llega a conocer un mundo nuevo, sino emplea su idea fija para asimilar la realidad a sus preconcepciones y propósitos.

Parece apoyar esta tesis la escena del merodeo ebrio en el hotel:

Recorría interminables corredores [...] De pronto, una forma conocida me hizo detenerme, titubeando, con la sensación extraña de que no había viajado, de que siempre estaba *allá*, en alguno de mis tránsitos cotidianos [...] Esa idea de no haberme movido pasó el calambre de mi rostro al cuerpo. Vuelto a una noción de colmena, me sentí oprimido, comprimido [...] como si estuviera cumpliendo la atroz condena de andar por una eternidad [...]. (59-60)

Esta sensación de haberse quedado “allá” se manifiesta todavía en un entorno urbano; el sentimiento subyace a todo el viaje, aunque el protagonista cree firmemente que es un atributo de la civilización moderna, y no de él personalmente. Por eso no hay que sorprenderse de sus primeras impresiones fortalecedoras al dejar el ámbito: “Hasta ahora el tránsito [...] había sido, para mí, una suerte de retroceso del tiempo a los años de mi infancia” (77). Este proceso se repite más tarde, transponiéndose a un nivel histórico (pasando por el Descubrimiento), y hasta a uno cosmológico (el mundo del Génesis).

En este momento de su viaje, hay un único elemento disonante: Mouche representa exclusivamente el mundo de la ciudad dejado atrás. No es una coincidencia que la amante acabe arrodillada ante la naturaleza y las intemperies del viaje, después de una pelea casi alegórica con Rosario. Es conveniente que el protagonista la abandone: “Yo sentía en todos ellos, una tácita solidaridad con Rosario [...] Era evidente que Mouche estaba de más en este escenario, y yo debía reconocerlo así, a menos de renunciar a toda dignidad” (141-142).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> No hay que olvidarse tampoco de un hecho que el narrador-protagonista descuida: la prefiguración no existe como tal si no hay un sujeto que efectúe la asociación entre los dos eventos.

<sup>9</sup> Es interesante observar aquí cómo convalida el narrador-protagonista sus sentimientos mediante las opiniones postuladas y atribuidas a otras personas o incluso multitudes. Para aportar dos ejemplos más: “Me imagino que me está mirando con ironía” (252), y “me pareció que compartía en esta hora, con los millares de hombres que vivían en las inexploradas cabeceras de los Grandes Ríos, la primordial sensación de belleza” (155). Es útil notar la abundancia de los verbos de percepción en muchas descripciones de muchas cosas que sin ello tenderían a parecer observaciones objetivas y aceptables sin necesidad de que el lector las cuestione.

Rosario, esa mujer que vive “en el presente [...] sin arrastrar el ayer, sin pensar en el mañana”, para quien “no existe la noción de estar lejos de algún lugar” (171) pasa a ocupar el lugar de Mouche. Según la descripción, hay en ella “una dignidad innata” que negaría “de antemano la acometida fácil” (104).

Podemos tener sospechas en cuanto a la validez de esta descripción compuesta por elementos implícitos —al fin y al cabo, no hay más que algunas semanas de experiencia detrás de la caracterización que le da el narrador-protagonista— y de un episodio concreto: rara dignidad innata debe de ser la que le permite que haga el amor con el protagonista bajo la hamaca de Mouche, cuando esta yace enferma, casi inconsciente, sobre ellos. Pero en aquel momento, esto no contradice los propósitos del narrador, por tanto, no repara en ello. Otra omisión suya le resultará igual de decisiva: si Rosario no conoce la “noción de estar lejos” y “vive en el presente”, la conclusión lógica es que tampoco se mantendrá fiel a él si se aleja de Santa Mónica.<sup>10</sup> Pero en aquel momento, el objetivo principal del protagonista es obtener papel y tinta, por tanto, no repara en las posibles consecuencias secundarias de su decisión.

Asimismo, ignora que él viene de la ciudad al igual que Mouche, y que es un elemento tan disonante en el entorno selvático como ella. El mejor ejemplo de su otredad se produce en su descripción del pasaje infernal hacia Santa Mónica, cuando él experimenta un “desconcierto”, un “extravío total”, mientras que “todos parecían tranquilos” en su entorno (154). Las constantes asociaciones literarias, históricas y míticas también lo distancian del mundo circundante: pretende identificar las épocas en retroceso según las comodidades materiales accesibles (p. ej.: el paso de la electricidad a la vela), pero en eso no se da cuenta de que las referencias culturales por él efectuadas anulan este retorno, ya que lo sitúan fuera de la época en la que cree llegar. Pero otra vez, no le convendría aplicar esta percepción, ya que lo apartaría del propósito de su huida.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> El narrador debe de notar esta característica por su constante ansia de salir del momento. Su actitud —tal como lo reconoce en la reflexión final— parece quedar simbolizada por el nombre de la taberna (“Los recuerdos del porvenir”), no motivado con otra explicación en la historia. Con términos de Genette, podríamos decir que el narrador en sus reflexiones está constantemente realizando *prolepsis* y *analepsis*, pero persiste sin remedio en el momento actual de su vida, estableciéndose así en una *acronía* permanente (Genette, 131-137).

<sup>11</sup> Se podría proponer el intento de aplicar el criterio de los conocimientos culturales accesibles de una manera subjetiva. Eso resultaría en personas en el mismo espacio viviendo en épocas diferentes. La diferenciación objetiva, en cambio, es la que establece las épocas históricas. Ninguno de las dos convalidaría su percepción de estar regresando hacia el pasado. No obstante, dado que este es su objetivo, ignora cualquier elemento que le contradiga. Esto es muy complicado de percibir, ya que el único filtro mediante el cual podemos darnos cuenta de ello es, precisamente, la narración del protagonista, que quiere ocultarlo incluso de sí mismo.

En algunos momentos, sin embargo, se percata de su distancia: “reconocía que toda una cultura [...] me separaba de esa frente” (104), “Me siento vagamente inquieto —un poco intruso, por no decir sacrílego — [...] con mi presencia” (191). Pero este sentimiento vago nunca tiene consecuencia en sus acciones: lo oprime una y otra vez para facilitar la obtención de su propósito —los hechos no pueden contrariar sus preconceptos—. <sup>12</sup>

A pesar de eso, no se debe pasar por alto el hecho de que en ambos lugares —tanto en el que rehúye como en el que busca— se produce en el protagonista un sentimiento de no pertenencia: al final, a pesar de toda la idealización del nuevo ambiente, decide volver a la ciudad. Su interpretación exterioriza el problema en el plano ciudad-selva, pero para el lector cabe advertir que este pertenece más bien al plano interior del narrador mismo, en su personalidad intermedia que “cobraba conciencia de la música transcurrida y de la no transcurrida” (204), debido solo al conocimiento previo de la evolución posterior de la música respecto al canto del Hechicero en la escena del “Nacimiento de la Música” (175).

En este mismo cauce de inconsciencia, se propone un problema sin salida que le coloca en una situación intermedia en cuanto al matrimonio con Rosario: “La verdad —si la digo— me pondrá en situación difícil ante el misionero [...] La mentira —si la acepto— echará abajo [...] la rectitud que yo me había propuesto como ley inquebrantable” (210). En realidad, el hecho de que Rosario no quiere oficializar el matrimonio, no influye en su dilema —nada más ofende un poco su orgullo— dado que en este momento su propósito inconfesado ya parece ser otro: obtener papel y tinta, y este dilema puede apoyar su idea de marcharse.

Después de la vuelta a la ciudad, le pasa lo que suele pasar a los mineros, según el relato de uno de ellos: “la rara fatalidad [...] siempre hace regresar al descubridor de una gran gema, pobre y endeudado al lugar de su encuentro” (139). La idealización y absolutización de un momento positivo antes vivido le obstaculiza el reconocimiento de la posibilidad del cambio: tarda mucho en darse cuenta de que el nivel del río ha subido, y le decepcionan definitivamente las noticias traídas por Yannes desde Santa Mónica sobre la convivencia de Rosario y Marcos (algo que, teniendo en cuenta sus propias reflexiones anteriores, habría podido prever si eso no le hubiera contrastado el propósito momentáneo). En el cierre de la narración reconoce su situación, pero solo porque en este momento su propósito es disuadirse del mundo de Santa Mónica de los Venados, otra vez a pesar de la realidad, cuando el descenso del nivel del río podría posibilitar su vuelta.

<sup>12</sup> Quiriendo aplicar los términos de Ricoeur, se podría opinar que el protagonista pretende ignorar su *mismidad*, el núcleo constante de su personalidad, para identificarse con sus circunstancias, con su *ipseidad*. Su fracaso se produce ante la imposibilidad de separar los dos conceptos (Ricoeur, XI-XV y 138-151).

## Conclusión contrastiva

En *Utopía* podemos ver que los narradores de Moro (él mismo, su versión ficcionalizada y Rafael Hithloday), utilizando el recurso de la ironía, dan y se dan cuenta de la realidad de su mundo, y proponen un plan en conciencia de la imposibilidad de su realización, eternizándolo así.

Por otro lado, el narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* busca evadir la realidad circundante, nunca puede estar del todo en el sitio donde esté, saliendo mediante asociaciones, y en cada instante le guían sus propósitos momentáneos, es decir, en cada momento, a prescindir de la realidad, procura otro, por muy variables que sean sus objetivos. Es por eso —y no por cualquier factor exterior, como nos lo presenta— que, mediante la idealización y la absolutización de lo subjetivo, convierte el área de su felicidad en una utopía, en un no-lugar, en un fracaso eterno, sisifeo.

## Obras citadas

- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Trad. Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1990.
- BENAVIDES, Ricardo F. “Mito, mimesis y manierismo: La novela hispanoamericana del siglo xx”. *Chasqui: revista de literatura hispanoamericana* (Arizona State University, Tempe) Vol. 6, 3, (1977), pp. 5-26.
- CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1972.
- MALLFRÈ GAVALDÀ, Joaquim. “La Utopía y las Utopías”. En Thomas More: *Utopía*. Ed., intr. y trad. de Joaquim Mallfrè Gavalrà. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985, pp. 19-61.
- MARTIN, John y McNERNEY, Kathleen. “Carpentier and Jolivet: Magic music in *Los pasos perdidos*”. *Hispanic Review* (Philadelphia) Vol. 52, 4 (1984), pp. 491-498.
- MORE, Thomas. *Utopía*. Ed., intr. y trad. de Joaquim Mallfrè Gavalrà. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985, pp. 63-200.
- RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. Trad. de Agustín Neira Calvo. Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A., 1996.

## BELLAVISTA, LA UTOPIA DEL NOVELISTA MEXICANO TEODORO TORRES

Lejos de la patria durante un prolongado exilio político le presentó la oportunidad al novelista Teodoro Torres (1891-1944) de contemplar las condiciones socio-políticas necesarias para la perfección de la sociedad. Tal contemplación puede considerarse curiosa, ya que Torres se inició en la profesión de periodista durante el régimen del dictador Porfirio Díaz y, por la evidencia textual de sus tres novelas de la revolución escritas por Torres, no solo simpatizó con el gobierno autoritario, sino que también reveló su actitud contrarrevolucionaria en estos textos.<sup>1</sup> La primera de estas, *Pancho Villa: una vida de romance y tragedia* (1924), es un ataque abierto al líder de la revolución en el norte del país. Su segunda, *Como perros y gatos* (1925), es una sátira encarnizada de las distintas facciones revolucionarias. La tercera, *La patria perdida* (1935), comenzada durante su exilio, pero publicada en México después de su retorno, es novela en dos tomos que podría considerarse más novela de inmigración<sup>2</sup> que novela de exilio. Por lo visto la publicación de la novela pasó desapercibida, y hasta olvidada. Entre las pocas reseñas que salieron, una por F. Aguirre Beltrán y otra por el novelista Alfredo González se publicaron en *La prensa* de San Antonio, periódico que Torres había dirigido. La de Aguirre Beltrán es un resumen halagador de la novela. González, por otra parte, aprecia el realismo documental de *La patria perdida*, pero critica el hecho de que, con pocos personajes, la novela tiene más que ver con la vida y las meditaciones del propio Torres: “el propio autor, que en resumen de cuentas viene a ser el principal personaje de la novela” (3). Otra breve reseña la considera fallada, aunque un documento histórico importante (“The Editor Parenthesizes”). John E. Englekirk, uno de los pioneros del estudio de la literatura hispanoamericana en los Estados Unidos, por otra parte, fue uno de los pocos críticos de dedicarle una

<sup>1</sup> Su bibliografía incluye otros libros: *Orígenes de las costumbres* (1935), *Periodismo* (1937), *Humorismo y sátira* (1943) y *Golondrina, novela* (1944). Hasta ahora, nadie ha compilado una bibliografía de sus escritos periodísticos, que deben ascender a centenares. Rand categorizó sus novelas de la revolución como “menores” (citado en Iduarte).

<sup>2</sup> Para la definición y el estudio de la novela de inmigración, véase mi *Hispanic Immigrant Literature*.

reseña seria, y dicho sea de paso, planteó el tema utópico, identificando a Bellavista como “isla virgen” dentro de los Estados Unidos (316).

En su reseña, Englekirk realmente no sabe si clasificar *La patria perdida* como novela de la revolución, ya que no se trata de “los aspectos sangrientos y bárbaros de aquel movimiento político-económico-social”, pero afirma que *La patria perdida* trata tanto las causas como los resultados de la revolución (315). Lo cierto es que Torres se apartó definitivamente de lo contrarrevolucionario para considerar de forma sensible un futuro alterno para la patria. En los ojos de Luis Alfaro, su protagonista, la patria transformada por la revolución es irreconocible; tal vez lo fuera también para el autor mismo. En esta meditación novelística, Torres desarrolla oblicuamente el tema de una nación alterna; es la representada por el Sueño Americano, es decir, el sueño utópico que forma base de la identidad nacional estadounidense. Pero, al final de cuentas, el ejemplo del país de acero, el gigante del norte, no le ofrece un alternativo atractivo.

Al contrario de la mayoría de las novelas de inmigración escritas por hispanos en los Estados Unidos durante la primera parte del siglo xx, el protagonista de Torres, Luis Alfaro, logra retornar a la patria después de una larga estancia en el país del norte. En breve, *La patria perdida* explora las peripecias de Luis y su esposa, la enfermiza Ana María, cuya defunción cierra la primera parte de la novela y prepara la segunda, es decir, el retorno a la patria. Desde las primeras páginas del tomo uno, Ana María le ruega a Luis: “Quiero que me prometas que si muero, no me dejarás en esta tierra que no ha sido mala con nosotros, pero que no es la mía. Llévame a donde seguramente irás tú cuando yo te deje. A Morelia, a Pátzcuaro, a México, a donde yo sienta, después de muerta, que estás cerca de mí” (19).

Como todo inmigrante en la literatura hispana de los Estados Unidos, la pareja Alfaro compara de forma constante las dos sociedades vecinas. Solo que los términos de la comparación se articulan en comparación nostálgica del México bajo el porfirismo, donde habían gozado de privilegios de clase social, con la sociedad norteamericana en pleno auge durante la segunda década, la del “jazz age” y la modernización industrial. También como todo inmigrante, la pareja se esfuerza en conservar las costumbres, la lengua y la religión de la patria, conforme a la ideología de exilio denominada “el México de afuera”, según la cual hay que rechazar las influencias nocivas del materialismo desenfrenado, la religión protestante y la discriminación por los yanquis. Además, hay una fuerte censura en la novela del agringamiento de los mexicanos —también denominado “ayancaamiento”— con la presentación de varios ejemplos de inmigrantes que han adoptado los valores yanquis y viven una vida híbrida. Tal hibridez es anatema para Luis Alfaro.

Antes del fallecimiento de Ana María, sin embargo, la pareja experimenta una hibridez extrema, aunque Luis en realidad resiste reconocerla. La pareja, infértil —se entiende que es la debilidad de Ana María—, adopta un bebé americano, rubio y de ojos azules, y tratan de criarlo como mexicano, faena casi imposible cuando Luisito crece en un medioambiente anglo-americano y asiste a escuelas americanas: “al seguir viviendo en su país, la gente de su propia raza le hizo preferible y aceptable todo lo que era contrario o adverso a la casa que lo había amparado: idioma, hábitos, tendencias, orgullos históricos y hasta prevenciones contra los mismos que habían asumido el papel de padres” (67). (Podemos preguntarnos: ¿Será que la cultura mexicana es infértil fuera de la patria?) Como sea, no hay duda que la actitud de Luis frente a la pureza cultural y lingüística es muy conservadora, representada por su constante crítica acerba para con los *pochos*,<sup>3</sup> los *agringados* y los *ayncados* en los Estados Unidos. En realidad, estos reciben la crítica más acerba en la novela, pero al final también representan la ansiedad de Luis de convertirse en híbrido también. Ser híbrido no es un beneficio que brinda el bilingüismo y el biculturalismo —tal como los vemos hoy— sino el problema de no ser ni pez ni pescado:

los hijos de estos paisanos [...] se convierten en un elemento nuevo, que ya no es mexicano, porque solo conserva el color y los rasgos de su raza; y tampoco es norteamericano porque Estados Unidos no los adopta sino con humillaciones y restricciones, y vienen a formar parte de esa casta, la mexicotexana, que chapurrea el español, habla un inglés *sui generis* y tiene todos los deberes del ciudadano norteamericano, incluso el de ir a las guerras a defender el pabellón estrellado, y ninguno de sus privilegios; es comparsa en las elecciones y carne de cañón en las batallas. (169)

El Sueño Americano, por otra parte, es explorado mediante discusiones con inmigrantes italianos, alemanes y polacos, quienes han dejado sus patrias para siempre y se han tragado por completo la vida materialista y la superioridad cultural de los estadounidenses: “Como en un conjuro, con la plática del italiano, se levantaba la ola de la emigración europea que viene a buscar el vellocino de oro, y realiza el milagro de labrar al mismo tiempo que la fortuna de cada emigrante, la riqueza fabulosa de esa Norteamérica, alquimista gigantesca, que torna en oro

<sup>3</sup> Básicamente, *pochos* quiere decir ‘no mexicano’. Como dice el narrador de *La patria perdida*, “originariamente mexicanos, se han perdido o deformado con el contacto de la raza extraña” (143), e “individuos de extracción mexicana, pero que no tenían ya nada de común con nuestra raza, porque eran, justamente, de los que se habían quedado, se habían norteamericanizado” (152). Sobre *pochos* y *agringados*, véase Gutiérrez, 62-65.



el sudor de la frente y la fatiga de los pechos” (35). El inmigrante europeo, afirma el narrador, “se abrazaba con vida y alma al país maravilloso que todavía se dejaba conquistar por los que en Europa, con el mismo esfuerzo, apenas pueden conseguir el mendrugo de la diaria subsistencia” (34). Nota Luis que los hijos de estos inmigrantes se han convertido en yanquis completos, después de haber estudiado en las mejores universidades y adoptado la actitud de superioridad de los angloamericanos: “con los convencionalismos yanquis, que engendran el orgullo de la raza nueva, el producto puro del famoso «meltingpot»” (37). Después de una convivencia larga con los yanquis, Torres conocía muy bien la ideología del Sueño Americano, con la oportunidad prometida de poder “re-hacerse”, de convertirse en un Nuevo Adán en la sociedad norteamericana (“nacer en otro mundo y principiarse una existencia nueva” [62]), o sea, la visión utópica instituida en la identidad nacional de los Estados Unidos y teorizada por los autores canónicos desde Cotton Mather, Benjamin Franklin y Ralph Waldo Emerson.<sup>4</sup>

Pero la visión de la utopía creada en el Coloso del Norte para Luis y Ana María es realmente distópica, representada en sus impresiones de Kansas City:

Kansas le parecía como todos los grandes poblados del país del norte, una ciudad de hierro, fría, estruendosa y dura como ese metal, hecha en férreos moldes, a golpes ciclópeos. Una fragua inmensa que nunca dejaba de trabajar para seguir elevando hasta el cielo las Torres de Babel de aquellos edificios gigantescos, para fabricar sus millones de carruajes que desfilaban por las calles congestionadas, en una línea sin solución de continuidad; para refaccionar el desgaste fabuloso de las mil máquinas que en todas partes jadeaban ayudando al individuo en los más nimios menesteres, hasta en el barrido de las calles y en las labores culinarias, como para dar oportunidad al hombre y a la mujer a que dedicaran más tiempo al negocio, al trabajo, al afán loco de la vida y del dinero. (47)

La pareja Alfaro es acosada por una nostalgia constante por el México de su juventud privilegiada y las costumbres de antaño que, se entiende, han dejado de existir —hecho confirmado en el retorno de Luis en el tomo dos de la novela—. Luis y Ana María añoran la vida tranquila y pacífica de sus haciendas en México antes de la revolución: “en el panteón de la hacienda o bajo las bóvedas de la capilla adjunta a la «casa grande» reposaban todos ellos [sus antepasados] después de haber vivido felices en el pequeño paraíso heredado de generación en generación”

<sup>4</sup> Véase mi artículo “La literatura hispana de los EE.UU. y el género autobiográfico” que traza el desarrollo de este canon.

(13). Este “paraíso”, esta paz, fueron destruidos por la revolución: “la sublevación de todo un pueblo contra el orden establecido; [Luis] presencié horrores, injusticias, la resurrección de las viejas discordias y sintió el desconcierto de un creyente que ve caer en torno suyo las imágenes de los dioses que adoraba y juzgaba indestructibles” (13).

Los Alfaro suspiran: si pudieran “re-establecer” esa sociedad, pero esta vez de una manera más equitativa para los habitantes y así evitar revoluciones. Los Alfaro se mudan a Kansas, apartándose de la comunidad de refugiados políticos residentes en San Antonio, Texas, los cuales reciben una crítica casi tan severa de Torres como los agringados. Su mudanza también es para separarse de la “vida agitada yanqui” descrita arriba, tal como lo hicieron miles de inmigrantes europeos en el siglo XIX que se mudaron a las zonas rurales de los Estados Unidos para fundar pueblos utópicos bajo pretextos religiosos, filosóficos o políticos, dejando en la memoria colectiva de Estados Unidos los nombres de lugares ya desaparecidos como, Hopedale (Lugar de Esperanza), Equality y Freeland.<sup>5</sup> Así que los latifundistas Alfaro, en su afán de recrear una sociedad más pacífica y equitativa —y a la vez preservar sus privilegios—, compran una inmensa granja en las afueras de Kansas City y fundan su hacienda Bellavista. “Bellavista había sido el primer débil lazo de unión entre la desterrada pareja que no dejaba nunca de suspirar por su rincón nativo, y la tierra extraña” (16). Los Alfaro se comprometen a ofrecerles una vida más equitativa y cuidar bien a sus peones, “mexicanos todos”, a los cuales los han llamado “colonos” y miembros de su “familia” (16). Sin ninguna autorreflexión de parte del narrador, se pone a describir la nueva vida beneficiosa que disfrutaban los colonos, ignorando por completo la sempiterna relación de maestro y siervo. No hay la más mínima sátira en esta representación que el narrador (el autor, podemos decir) clasista presenta a sus lectores:

Bellavista [...] estaba en uno de los lugares más o menos eminentes de aquellos contornos. Las casas de los colonos —mexicanos todos— eran alegres, distintas de las otras, de las de aquellos paisanos que trabajaban sin el aliciente de hallarse en una comunidad agradable y bajo el cuidado vigilante y paternal de un hombre de raza que se había propuesto a ayudar a los suyos al mismo tiempo que trabajaba para sí. (76-77)

Torres escribe siete páginas densas para describir la “casa grande”, las amenas casas de los colonos y la relación estrecha que tienen estos con sus amos. La postura

<sup>5</sup> Véanse los artículos de Dunne y de Mizarch que estudian este movimiento utópico en los Estados Unidos, casi desde la fundación de la nación y que se extendió de costa a costa durante el siglo XIX y principios del XX.

elitista de autores consistente en toda la narración, relato que ha destacado la ignorancia y falta de educación de los refugiados económicos que han inmigrado a los Estados Unidos. Por otra parte, en boca de uno de los colonos agradecidos se describe las peripecias, el sufrimiento, la discriminación que han enfrentado los obreros inmigrados: “nos dijeron que aquí se barría el dinero con escobas. Las escobas sí las hallé, pero el dinero no. Yo barro las calles” (114). Así de un golpe se esfuma el Sueño Americano, ahora reemplazado por la utopía de Bellavista.

Al lector de hoy, tanto como el de la época representada en la novela, le parecería poco creíble la idea del refugio idílico de Bellavista, apartada del mundanal ruido de la vida en los Estados Unidos y del caos de la Revolución Mexicana. Comenta el narrador:

No era, no podía ser una nueva patria, porque las patrias, como las madres, son insustituibles; pero allí, en la soledad de la hacienda el país adquiriría el encanto de una isla virgen, sin el ruido de las fábricas ni el anhelo civilizador de sus ciudades indiferentes y orgullosas; proporcionaba, además un rincón donde vivir en paz, y hacía un silencio amable en torno de aquellos dos extraños que apoyados en su propio cariño esperaban siempre el regreso, sin las ansias mortales de los primeros días, pero con la terca ilusión del que nunca renuncia al bien soñado. (16)

Bellavista se construye así como el modelo perfecto de la ideología del México de afuera, pero un México perfeccionado, superior al México de adentro. Es una “isla virgen” habitada por mexicanos, donde solo se habla el español y se conservan las costumbres y la religión de la patria. Cuando al final del primer tomo se celebra el aniversario de independencia mexicana en Bellavista, Luis pronuncia un discurso para los colonos sobre el patriotismo; todavía está vigente el sueño del retorno a la patria:

No olviden que tenemos la obligación de querer a México sobre todas las cosas, de honrarlo, de vivir de tal modo que conquistando el respeto para nosotros, lo conquistemos para él. Saquemos de esta aventura del exilio el provecho de ser más mexicanos que ninguno por haber vivido fuera de México. Aprovechemos las lecciones de dolor que nos ha dado el destierro, con la conciencia de que no hay patria como la nuestra, y con la esperanza de que al reintegrarnos a la casa paterna hallaremos en ella más calor y más cariño [...] México se nos va a presentar con un rostro nuevo cuando volvamos. (126)

Esta última idea es profética: Luis afirma que los transmigrantes han cambiado tanto como México, y que necesitarán un período de acomodación al regresar a la patria. El tomo dos, sin embargo, explora la desilusión del protagonista al regresar a la patria y viajar a la capital. El reencuentro de Luis con México es completamente negativo:

Experimentaba Alfaro el primer síntoma de un mal que había de darle muchas amarguras en su viaje: la fatal revisión que daña de igual modo a las patrias que dejan marchar a sus hijos, y a los hijos que vuelven, al cabo de una ausencia prolongada y de haber adquirido, sin darse cuenta, modos de vida y de pensar extraños. El mal de la comparación, inevitable, que busca paralelos y pretende ajustar a los mismos cartabones vidas tan distintas como las de estos dos pueblos, México y Estados Unidos. (252-253)

El impacto del retorno en Luis termina disipando por completo sus anteriores sentimientos de nostalgia al enfrentarse con el atraso de la cultura mexicana: “Tierra de castas y prejuicios [...] Clases. División y subdivisión de clases” (218); la relación entre el racismo y las clases sociales (219); el desorden y la falta de respetar la ley (221); la miseria humana al lado de la riqueza más ostentosa (221, 251); la grandeza de la capital menguada por zonas de basura, pobreza y miseria (327); en resumen, declara el narrador: “La ciudad opulenta tenía aledaños de mendiga” (327). En los ojos de Luis, México se había cambiado. México había sufrido una invasión del estilo de vida yanqui: o sea, “la invasión del cemento y de la cursilería progresista” (258); el crecimiento del turismo norteamericano había popularizado las costumbres varoniles de las gringas (263); se habían olvidado las tradiciones del pasado y ahora, como en los Estados Unidos, la gente vivía en el momento con un movimiento irrevocable hacia adelante (269).

En resumen, el México que había conocido de joven se había cambiado; el medioambiente social y cultural era distinto: la comida le sabía sosa, producto de latas y la industrialización; como dice, “alimentos industriales, en fin, que tenían el gusto de la máquina” (302). El inglés estaba penetrando la cultura popular mexicana (338). La cultura norteamericana había invadido su patria, inclusive el maldito jazz importado de los Estados Unidos; no entendía como ese “mayar de gatos” y “rebuznar de jumentos” estuviera reemplazando la música tradicional mexicana (305). Pero más importante era su percepción de que el país se había revolcado de pies a cabeza: “la transformación social que se había operado en un pueblo. Todo un cataclismo que cambió conceptos, ensanchando los límites de una clase, reduciendo los de otra, poniendo lo de arriba abajo y lo de abajo arriba” (291); no era como en Bellavista donde preservaba sus privilegios de clase social.

Hasta los papeles de género sexual se habían revolcado: las mujeres “vestidas masculinamente” (263) “con pantalón de kaki [...] echando bocanadas de humo por la boca pintada” (291), educándose y trabajando en las burocracias del gobierno y de las empresas (291, 297). Y las clases privilegiadas bajo los regímenes dictatoriales del pasado, con las cuales Luis Alfaro se identificaba, se encontraban rotas y marginalizadas (294), mientras que los obreros se ascendían a una nueva clase media (298) y los que “poseían simplemente la fuerza o el dinero [formaban] la clase alta” (297) —todo lo cual significaría que Luis Alfaro podría perder sus privilegios de clase en el México posrevolucionario— “un fenómeno semejante al que observara Alfaro en los Estados Unidos, pues el desquiciamiento social había hecho saltar los prudentes diques económicos de otros tiempo” (332). Tal como le explica su amigo abogado, “los tiempos son del proletariado, querido Alfaro. Qué quieres tú... En nombre del proletariado se gobierna” (363), lo cual indica que ese México del proletariado no abrazaría al antiguo latifundista Luis Alfaro. Después de tomar sus copas, el abogado lo insulta a Luis con el más severo de los epítetos: “agringado” (370).

Todos estos cambios le parecían semejantes al hibridismo encontrado en las comunidades mexicanas en los Estados Unidos, cambios que él odiaba y que se censuraban en la novela. Luis entonces tuvo que reflexionar, ¿estaría observando todos estos cambios con ojos “gringos”? (299). Además, durante su estancia en México, Luis no pudo encontrar ninguno de sus viejos amigos y nunca se sentía tan solo, como “extranjero en su propia tierra” (349), como alguien que “se acercó con los brazos abiertos a un antiguo afecto, que respondió fríamente al cariñoso halago” (323).

A fin de cuentas, llega un momento en que Luis Alfaro se da cuenta de que él mismo ha cambiado más que su adorada patria: “No, el que es otro soy yo” (376). Durante toda su estancia en México había echado de menos la pequeña utopía que había creado en Bellavista (324). Lo que precipita su retorno al hogar, sin embargo, es la noticia de que se había enfermado su hijo adoptivo, ese símbolo en vivo de la hibridez que Luis ha llegado a querer como un padre natural. Pronto, Luis regresa a su hijo y a Bellavista con el compromiso de remediar los errores del pasado, esos errores que había producido la injusticia y la opresión de las clases inferiores, y que había resultado en la Revolución Mexicana. Luis se compromete a forjar una utopía, no en su patria —ya que la había perdido, y la patria ya no era la misma— ni tampoco en los Estados Unidos con su sueño ilusorio. La va a fundar en un espacio híbrido, donde lo mejor de la cultura mexicana podrá florecer dentro de la tierra y la economía de los yanquis: en Bellavista.

Cuando de regreso rumbo a la frontera con los Estados Unidos ve un tren con obreros que emigran al país del norte, Luis desea gritarles que no se vayan de la

patria “para librarlos del mal que a él le destrozaba el alma” (380). Pero su advertencia no es la de siempre de la literatura de inmigración hispana a los Estados Unidos, previniendo a los emigrantes de no creer en el sueño de riquezas y oportunidades en los Estados Unidos. Al contrario, Luis desea prevenirles de la transformación de su identidad, de su sentido de quiénes son. Luis se da cuenta que él mismo ha cambiado tanto que ya no puede vivir en la patria; se ha convertido en “un hombre que había perdido su patria” (381).

Esta es una pérdida de la identidad, comparable a las pérdidas en otras novelas de inmigración, pero en realidad la pérdida sufrida por Luis da lugar a una afirmación existencial de la necesidad de forjar su propia vida. Es la necesidad de forjar o crear una identidad desde la hibridación impuesta por las circunstancias económicas, políticas y/o psicológicas. No es, definitivamente, una transformación positiva para Luis ni —imagino— para el autor. El grito de desesperación final de Luis no es una afirmación de la hibridez cultural, sino una advertencia en contra de la misma, aunque implica un buen futuro para Luis y su hijo. Luis se convierte en la imagen contraria de su hijo, Luisito: Luisito es un norteamericano adoptado por una familia mexicana; Luis como huérfano de la patria se adopta / se adapta al espacio geográfico norteamericano. Luis lamenta este destino; se ha integrado a las filas de todas esas almas llevadas a la diáspora, gente que anteriormente en la novela había recibido el escarnio de Luis. El final de la novela, asimismo, reconoce que la hibridez será producto de la diáspora; y esa hibridez tiene profundas implicaciones para el concepto de nación. No hay ningún otro texto de la época, ningún texto de inmigración, que cuestione tan directa y profundamente, tan psicológicamente el concepto de nación, tanto en la patria geográfica como en el país receptor. Y es el único texto que postula como posible respuesta la creación de un espacio híbrido como utopía.

## Obras citadas

- AGUIRRE BELTRÁN, F. “Una gran novela de Teodoro Torres”. *La prensa* (San Antonio), 12 de agosto de 1935, p. 3.
- DUNNE, Elizabeth. “5 19th-Century Utopian Communities in the United States”, 2013. Disponible en línea: <http://www.history.com/news/history-lists/5-19th-century-utopian-communities-in-the-united-states> Última consulta: 22-01-2013.
- ENGLEKIRK, John E. “*La patria perdida* by Teodoro Torres”. *Revista Hispánica Moderna* (Nueva York) Año 2, 4 (1936), pp. 315-316. Disponible en línea: [www.jstor.org/stable/30207412](http://www.jstor.org/stable/30207412) Última consulta: 7-01-2017.
- GONZÁLEZ, Alfredo. “Novela Mexicana de Teodoro Torres”. *La prensa* (San Antonio), 26 de junio de 1935, p. 3.

- Gutiérrez, David G. *Walls and Mirrors: Mexican Americans, Mexican Immigrants and the Politics of Ethnicity*. Berkeley, CA, University of California Press, 1995.
- IDUARTE, Andrés. "Los novelistas de la Revolución Mexicana by Morton F. Rand". *Revista Hispánica Moderna* (Nueva York) Año 15, 1/4 (1949), pp. 139-140. Disponible en línea: [www.jstor.org/stable/30206137](http://www.jstor.org/stable/30206137) Última consulta: 7-01-2017.
- KANELLOS, Nicolás. "La literatura hispana de los EE.UU. y el género autobiográfico." En Rodolfo Cortina y Alberto Moncada (eds.): *Hispanos en los Estados Unidos*. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988, pp. 219-230.
- KANELLOS, Nicolás. *Hispanic Immigrant Literature: El Sueño del Retorno*. Austin, University of Texas Press, 2011.
- MIZRACH, Steve. "The Symbolic Invention of America as Utopia". Disponible en línea: <http://allbookserve.org/download/the%20symbolic%20invention%20of%20america%20as%20utopia%20fiu.pdf> Última consulta: 10-05-2016
- "The Editor Parenthesizes". *Books Abroad* (University of Oklahoma) Vol. 18, 4 (1944), pp. 400-401. Disponible en línea: [www.jstor.org/stable/40084939](http://www.jstor.org/stable/40084939) Última consulta: 7-01-2017.
- TORRES, Teodoro. *La patria perdida*. México D.F., Ediciones Botas, 1935.

## Obras consultadas

- R. T. H. "Golondrina by Teodoro Torres". *Books Abroad* (University of Oklahoma) Vol. 19, 3 (1945), p. 288. Disponible en línea: [www.jstor.org/stable/40085793](http://www.jstor.org/stable/40085793) Última consulta: 7-01-2017.
- W. K. J. "La patria perdida by Teodoro Torres". *Books Abroad* (University of Oklahoma) Vol. 11, 2 (1937), p. 235. Disponible en línea: [www.jstor.org/stable/40078399](http://www.jstor.org/stable/40078399) Última consulta: 7-01-2017.

## “BERNA” DE MARTÍNEZ ESTRADA: UNA DISTOPÍA PERONISTA

### El profeta fuera de lugar

Al iniciar la década del cuarenta, Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) ya ha alcanzado un estatus de privilegio en el mundo literario argentino. Después de años en los que ha cultivado con denuedo la poesía, el teatro y el ensayo, sus relaciones son excelentes. Entre 1942 y 1946 ejerce la presidencia de la SADE y, desde su tribuna, se otorga la faja de honor a Borges en 1944. Para entonces se ha consagrado como poeta y, sobre todo, como ensayista en *Radiografía de la Pampa* (1933) y *La cabeza de Goliath* (1940). Su puesto en el canon parece asegurado: ha recibido premios y se le invita a todas partes del país a pronunciar conferencias. También ha viajado al extranjero en 1942, en calidad de destacado intelectual argentino, invitado nada menos que por el Departamento de Estado de los Estados Unidos. En aquel entonces tiene la oportunidad de recorrer copiosas bibliotecas norteamericanas y examinar si tienen sus libros en sus catálogos. “En la Biblioteca de la Universidad [Harvard] hay 7 obras mías. Me conocen” (Martínez Estrada, *Panorama de los Estados Unidos*, 101). Puntualmente examina archivos y comprueba si su nombre figura en ellos, en un gesto que revela preocupación por conocer su estatus en un plano internacional. Unos años más tarde recibe el Gran Premio de Honor de la SADE y acaba siendo candidato al Premio Nobel de Literatura.

El advenimiento del peronismo va a alterar su vida de forma trascendental. Militante opositor de la primera hora, en 1946 renuncia a su trabajo y se retira a un campo de su propiedad en Goyena. Como a tantos intelectuales, el nuevo gobierno le resulta una reencarnación de la barbarie que cíclicamente emergería en el país, de acuerdo con ideas predicadas en *Radiografía de la Pampa*. Las restricciones de las libertades individuales y las disposiciones populistas en materia educativa le resultan intolerables. Denuncia, por ejemplo, la prohibición de lectura de *El crimen de la guerra* de Alberdi, al mismo tiempo que se implantan textos cívicos para la formación de las nuevas conciencias, títulos como *Manual del conductor*, *Reglamento del recluta* o *La razón de mi vida*: “La instrucción pública impartida por sargentos y domadores de potros y por actrices de arrabal” (Martínez Estrada, *Las 40 y Exhortaciones*, 48). Pero su disgusto va mucho más lejos que en la mayoría de sus contemporáneos. Martínez Estrada sufre durante



varios años una patología de la piel (hiperqueratosis o “peronitis”, como la llamaba con cierto humor) que él atribuye siempre al malestar que siente hacia aquella Argentina que se transforma a sus ojos. Entre 1951 y 1955 pasa por el internamiento en diversos hospitales y tiene que interrumpir su labor escrituraria. Acribillado por tratamientos a base de inyecciones, se recluye en su casa sin apenas poder moverse. La política y la enfermedad van acosándolo y reconfigurando su posición dentro de la sociedad literaria. Durante el peronismo se aleja de la capital y compra un departamento en Bahía Blanca. Por una curiosa paradoja, Perón también padeció a lo largo de su vida de un mal incurable en la piel: psoriasis... Los extremos a veces parece que se tocan por alguna parte. Lo cierto es que el año de la destitución de Perón, 1955, Martínez Estrada sale de su estado de postración y realiza un notable examen de conciencia:

Durante mi enfermedad muchísimas veces, casi como obsesión, he pensado que estaba sufriendo un castigo por alguna falta ignorada por mí. Los teólogos dicen que es menester que el reo sepa qué pecado ha cometido para ser culpable; a mí me parece que no hay castigo sin culpa [...] Mi situación es muy semejante a la de Job y en lugar de discurrir sobre el bien y el mal, di en cavilar sobre mi país. Pues así como padecía yo una enfermedad chica, él padecía una enfermedad grande; y si yo pude haber cometido alguna falta pequeña, él la habría cometido inmensa, Yo y mi país estaban enfermos. [...] Había entonces una relación verdadera y misteriosa entre individuo y sociedad, entre ciudadano y nación, entre historia y biografía. Era nuestro caso, el de mi país y el mío. (Martínez Estrada, *¿Qué es esto? Catilinas*, 1)

Perón, continúa Martínez Estrada, ha sido un castigo de Dios para una Argentina ciega, corrupta, irresponsable. Siguiendo una “lógica puritano-jansenista”, como la llama Viñas (208), corresponde buscar al culpable y este lo encuentra en la oligarquía tradicional, la clase dirigente que conformó el país desde la segunda mitad del XIX y que no ha estado a la altura de sus responsabilidades. En libros desolados y nihilistas como *Cuadrante del pampero* (1956) y *¿Qué es esto?* (1956), Martínez Estrada denuncia la demagogia peronista, a la vez que se revuelve en tono bíblico contra el patriciado, la oposición liberal, los políticos tradicionales y los grupos intelectuales que se niegan a entender la escisión social provocada por el peronismo. Comienza así una deriva apocalíptica que lo va a enfrentar con sus antiguos camaradas, sin que esto le sirva para aproximarse a ningún otro bando reconocible del campo literario. Polemiza con Borges, a quien había premiado doce años antes y ahora lo llama “turiferario

a sueldo”.<sup>1</sup> Polemiza con Giusti, con Bioy, con Mujica Láinez. Deja de publicar en *Sur* y, aunque todavía se le encuentra en *La Nación*, se pasa al periódico *Propósitos*, dirigido por el izquierdista Barletta (Moraes, “Viajeros del panamericanismo. Escritores argentinos a Estados Unidos en el auge de la Buena Vecindad”, 244-245). Ataca a la SADE, que él mismo había presidido en dos ocasiones, por su pasividad moral ante la quema de unos libros presuntamente pornográficos de Norman Mailer. Le irrita la nueva censura posperonista. Tampoco recibe parabienes de los nacionalistas, claro está. Jauretche le dedica una crítica tremenda en *Los profetas del odio*, acusándolo de servidor encubierto de la oligarquía cultural. Solo le tienen en cuenta los escritores más jóvenes: los socialcristianos de *Ciudad* y los izquierdistas de la revista *Contorno*, quienes le rinden homenaje en un número de su revista.

Expulsado del campo literario hegemónico del que había formado parte, el país se le vuelve inhabitable. Comienza entonces una etapa de autoexilio. Viaja a la URSS y a Rumanía en 1957, una elección de viaje que nada tiene de casual. Aunque sigue abjurando del peronismo, por mucho que algunos de sus representantes (John William Cooke) estén virando ya hacia el socialismo, Martínez Estrada va poco a poco perfilando su pensamiento hacia un latinoamericanismo de izquierda. En 1959 va a Austria, Suiza y Alemania, y también ese mismo año es invitado a Chile. Incapaz de seguir en Argentina, donde no hace sino perder auditorio, se traslada a México en 1959 y, poco más tarde, a la Cuba de Fidel. En estos nuevos auditorios encuentra un asentimiento público que ha perdido en Argentina.<sup>2</sup> No tiene nada de extraño que sintiera una enorme admiración por el Che Guevara. En La Habana permanece hasta 1963, pero tampoco termina de encontrar su sitio. Sus libros sobre Martí (*Familia de Martí*, “Prólogo” a *Diario de campaña* de José Martí) no se alinean con la doctrina oficial. Al final regresa a su tierra natal y muere en 1964 en Bahía Blanca. David Viñas se pregunta “cuál es el lugar” desde el cual escribe Martínez Estrada después de 1955 (211). En efecto, su exilio voluntario no es sino la respuesta a otro tipo de destierro, una incapacidad de encontrar un “lugar” en el mundo que se refleja en su obra literaria de manera acuciante. Esa dificultad de establecer una relación armónica con el espacio circundante es lo que analizaremos, refiriéndonos en particular a un cuento desconocido de Martínez Estrada.

<sup>1</sup> Sobre las polémicas y descalificaciones entre Martínez Estrada con Borges después de 1955, puede verse el detallado trabajo de Vázquez, “Peronismo, pobreza y retórica”, en donde también se da cuenta de la réplica de Jauretche a Martínez Estrada.

<sup>2</sup> “A cada uno de estos lugares [...] fue en calidad de escritor, participando o promoviendo reuniones o seminarios de trabajo, haciendo oír su palabra no siempre grata para quienes lo invitaban, actuando con total independencia de criterio, como lo prueban sus cartas y el amplio testimonio de amigos y adversarios” (Orgambide, 84-85). Aun reconociendo que la independencia de Martínez Estrada pudo provocar disensiones también fuera de la Argentina, es innegable que el escritor buscó otros ámbitos donde crecer fuera de su país.

## “Berna”: la distopía de los osos peronistas

En las líneas que siguen me referiré a un interesantísimo texto, aún inédito, que se conserva en la Fundación Martínez Estrada, de Bahía Blanca, Argentina.<sup>3</sup> Es un dato poco conocido el hecho de que Martínez Estrada hubiera viajado a Suiza<sup>4</sup> de paso hacia la Unión Soviética en 1957. Estuvo en Berna y Zúrich y, aunque no dejó textos en forma de diario, sí esbozó otro tipo de testimonio. Me refiero al relato “Berna”, insertado en una colección de *Escritos de viaje*, de un carácter mucho más referencial. Frente a otras narraciones descriptivas de viajes del autor, animadas por un afán documental, “Berna” adopta el disfraz genérico de relato de viaje realista para introducir un argumento con intención fantástica y satírica.

Al comenzar el relato, tenemos la impresión de que el texto tiene una intención referencial, con pretensiones informativas y un carácter descriptivo, rasgos propios, en definitiva, del género de la literatura de viajes: “Berna es una ciudad típicamente suiza, y esto equivale a decir: hermosa, limpia, bien construida y mantenida cada día y todos los años en forma higiénica. Las primeras experiencias convencen al forastero de que ha sido dispuesto con complacencia, porque todo está servido para servirlo y agasajarlo” (Martínez Estrada, “Berna”, 1).

Esta sensación de inmediata comodidad, tanto en el nivel de la enunciación como en el enunciado, se rompe de forma brusca cuando, de pronto, el viajero refiere su encuentro con un oso en plena calle. Se trata de un oso, aclaremos, suizo y, por tanto, civilizado: “Advertí ante mí un enorme oso pardo, muy ceremonioso, que con una mano me hacía señas de que lo siguiera y con la otra se golpeaba suavemente el pecho que cruzaba una banda con la leyenda: Hotel Osorio” (1).

Enseguida nos deslizamos hasta la esfera de lo irreal. Como Berna es la ciudad que ha hecho del oso pardo su escudo y su bandera cantonales, los osos forman parte de la población junto a los seres humanos. La convivencia es, en apariencia, pacífica, y los animales, antaño perseguidos, se han integrado en la comunidad como ciudadanos honorarios. Más aún: su imagen es ensalzada en estatuas, marcas comerciales, vitrales, impresos periodísticos, etc. Por dondequiera que uno vaya, se encuentra con estos pacíficos ciudadanos que se ofrecen a acompañar a las ancianas a cruzar la calle o cuidan de los niños pequeños en los parques.

<sup>3</sup> Agradezco a la Prof. Mariana Moraes su gentileza al pasarme copia del texto, fruto de su investigación doctoral. El cuento procede de los fondos de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y el original se encuentra en Bahía Blanca (Argentina). Para la actividad viajera de Martínez Estrada, véase Moraes (*Sur y el turismo ideológico. Políticas del viaje en María Rosa Oliver y Ezequiel Martínez Estrada*).

<sup>4</sup> Carlos Adam, autor de la más completa bibliografía de Martínez Estrada, registra manuscritos inéditos de los viajes de Martínez Estrada como: “Notas de viajes: U.R.S.S. Berna. Zurich. Lucerna. Ginebra. Iasnaia Poliana” (131). Adam no habla del año. Pero sí lo hace otro biógrafo, Orgambide: “1957, a Rumania y la URSS” (84).

Con un tono que imita el de una guía turística, el narrador anima a simpatizar con estos peculiares individuos que, incluso, desempeñan oficios públicos, como conductores de tranvías, etc.

Sin embargo, un matiz inquietante se cuela en medio del elogio casi completo: “Las locomotoras siguen a su cargo, desde que triunfaron en una huelga de automotores en 1951” (6). Poco a poco el discurso del narrador se va volviendo contradictorio. Así, “da gusto entenderse con estos seres que han dejado de ser animales irracionales sin haber adquirido del todo, por lo menos hasta ahora, los atributos humanos de razón, cálculo y picardía” (4-5); pero, al mismo tiempo, se ha dado el caso de que “se temía una sublevación en masa de los súbditos alfabetizados” (7), es decir, los osos más cualificados que se emplean en oficios de servidumbre. De hecho, como las familias de osos son más prolíficas que las humanas, en 1957 la población de Berna es de 600.000 seres humanos y 536 000 osos. Esos últimos disfrutaban cada vez de más privilegios y de vez en cuando celebran reuniones multitudinarias de carácter político. Procesiones de más de treinta mil osos desfilan con puntualidad a las cinco de la tarde por el centro de la capital mientras los atemorizados seres humanos echan el cerrojo a los negocios y el tráfico se detiene por el centro... El lector, a estas alturas, ya puede ir sacando consecuencias en términos de lectura alegórica.

Igual que en los relatos opositores sobre las masas peronistas, los ciudadanos de Berna se encierran en sus casas y contemplan los desfiles. También el tema de la ocupación sale de inmediato: “Algunos sociólogos vaticinan que un día más o menos próximo, si los osos logran coordinar sus fuerzas y organizarse en clase confederada, con conciencia de tal, podrían ocupar la ciudad, sus mercados, casernas, iglesias, bancos y tomar posesión del gobierno de la Confederación, de la Unión Postal Universal, de la Central de Hoteles Cosmopolitas [...]” (12).

Dos asonadas, continúa el texto, se registran en la historia de Berna. En una de ellas, los osos pobres, aquellos que viven en las afueras, llamaron a otros congéneres de muy distantes lugares e invadieron la ciudad en forma pacífica. Como en otras ocasiones, “ocuparon” las casas de sus hermanos los osos urbanos. Pero, no contentos con eso, llenaron las plazas y las calles del centro. La descripción de su llegada recuerda las versiones antiperonistas sobre los manifestantes del 17 de octubre de 1945 que reclamaban la liberación de su líder:<sup>5</sup> los osos se entregan

<sup>5</sup> Pocos días antes del 17 de octubre de 1945 el teniente coronel Perón, secretario de Trabajo, fue encarcelado por el gobierno. Aquel día, una multitudinaria manifestación de partidarios reclamaron su liberación en la Plaza de Mayo, petición que fue escuchada. La jornada concluyó con Perón dirigiéndose a sus fieles desde el balcón de la Casa de Gobierno. Este día ha sido calificado de “mito fundacional del peronismo”. Para una visión de los acontecimientos y su significación histórica, véase Plotkin.

a toda clase de “efusiones desordenadas y festivas”, se emborrachan, trepan a los árboles de los parques y abreven en las fuentes, etc. Las autoridades, incapaces de tomar medidas fuertes, no se atrevieron a disolver a tan molestos huéspedes y se limitaron a soportarlos y esperar a que se fueran (15-16). Cuando lo hicieron, había aumentado el número de “población honoraria”, ya que más de 80 000 decidieron quedarse.

La segunda gran manifestación de los osos invierte el recorrido del viaje anterior, ya que ahora la masa no se mueve hacia la ciudad, sino que escapa de ella. El 6 de junio de 1934, se dice, la población ursina decidió salir de la ciudad y echarse al campo. En ese entorno, los animales comenzaron a recuperar su barbarie primitiva y se entregaron a la poligamia. Los seres humanos se encontraron que no tenían mano de obra para los trabajos manuales pesados o para los cuidados de las familias. Para colmo, a ello “se unía el temor a las represalias de las divinidades totémicas” (17), esto es, los dioses-osos, que, según la tradición, protegen a la ciudad. Las autoridades volvieron a hacer gala de debilidad al suplicar a los osos que regresaran. Tras varios intentos en los que algunos emisarios se dejaron convencer para integrarse a la barbarie, por fin los osos cambiaron de opinión y regresaron, acaso porque llegaba el invierno y añoraban el calor de las casas humanas... El relato se clausura con el discurso tranquilizador y falsamente optimista del comienzo:

Desde entonces, la convivencia de la ciudadanía honoraria y la civil es tan armoniosa como la de los suizos alemanes, los suizos franceses y los suizos italianos [...]. Cesó la promiscuidad de las familias y Berna continúa siendo, gracias a Dios, el centro de atracción de los turistas del mundo occidental como un anticipo del paraíso terrenal de la confraternidad de razas y de especies. (19-20)

No es difícil proponer una lectura alegórica de esta Suiza invadida por la barbarie plantígrada. En este viaje imaginario de Martínez Estrada convergen dos temas bien conocidos de la literatura antiperonista: los desfiles de los bárbaros dentro de la ciudad y la ocupación del espacio, privado o público, por parte de la misma masa.<sup>6</sup> Además, la asimilación simbólica de la masa con la población de osos remite a otra metáfora favorita del discurso antiperonista: la que niega toda ciudadanía argentina a los peronistas por considerarlos “animales”. Nos recuerda al

<sup>6</sup> El célebre cuento “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar y su interpretación política a partir de Sebrelí serían los referentes más claros de una imagen que se desarrolló en los años siguientes: el peronismo habría actuado como una “invasión” incontrolada de los espacios que hasta entonces eran patrimonio de las clases altas y medias.

famoso “aluvión zoológico” con que el diputado radical Ernesto Sanmartino denigró a sus rivales y que ha terminado por convertirse en una frase común del lenguaje sociopolítico argentino.

Se advierte, no obstante, una leve novedad con respecto a otros testimonios, incluso los del mismo autor: el tono distanciado, tal vez por poco consciente, con que el narrador enfoca los sucesos. Si, como acabamos de leer, el final recupera el lenguaje políticamente correcto de la armonía social entre animales y seres humanos, ello se debe a que el narrador adopta un presunto discurso oficial de reconciliación que no tiene asidero. La famosa frase del general Lonardi, tras la destitución de Perón, “Ni vencedores ni vencidos”, buscaba un entendimiento con la masa peronista a la que se había privado de su líder. Seguramente es ahí por donde debe leer “Berna”. Escrito después de su viaje a Suiza en 1957, este cuento fantástico es un sueño a la distancia sobre la Argentina contemporánea. En ese momento las estrategias de reconciliación ya han fracasado y Aramburu ha iniciado su política de desperonización sistemática. Martínez Estrada se ubica en la línea más dura. Por eso se burla de la posibilidad de todo acuerdo, de la misma manera que pinta un absurdo sistema social basado en una concordia irrealizable. Nada, en realidad, puede esperarse de los osos, ya que son peligrosos por naturaleza. La sustitución del peronista por un improbable oso civilizado no hace sino acentuar la ironía de todo el relato. Pero, a su vez, la sátira también alcanza a las clases dirigentes de esta Suiza-Buenos Aires. Débiles e incapaces, los políticos no pueden detener la invasión de animales forasteros y se dejan extorsionar por la huida de los “ciudadanos honorarios”. Atenazados por el remordimiento histórico (sus antepasados cazaron osos en los bosques), ahora permiten que sus antiguas víctimas secuestren emocionalmente a sus presuntos superiores, los humanos.

## Obras citadas

- ADAM, Carlos. *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1968.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. “Berna”. En Ezequiel Martínez Estrada. *CD Escritos de viaje*. Texto inédito. Biblioteca Nacional, Buenos Aires, s.a.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *¿Qué es esto? Catilinarias*. Buenos Aires, Lautaro, 1956.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Panorama de los Estados Unidos*. Intr., notas y bibliografía de Joaquín Roy. Buenos Aires, Torres Agüero, 1985.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Las 40 y Exhortaciones*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2007.

- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. "Discurso improvisado en la cena del Club Universitario de Bahía Blanca el 18 de enero de 1956". Disponible en línea: <http://www.revistacontratiempo.com.ar/estrada.htm>. Última consulta: 10-10-2014.
- MORAES MEDINA, Mariana. "Viajeros del panamericanismo. Escritores argentinos a Estados Unidos en el auge de la Buena Vecindad". En Carolina Depetris y Adrián Curiel (eds.): *Geografías literarias de América*. Mérida (México), UNAM, 2015, pp. 211-250.
- MORAES MEDINA, Mariana. *Sur y el turismo ideológico. Políticas del viaje en María Rosa Oliver y Ezequiel Martínez Estrada*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Navarra, 2015.
- ORGAMBIDE, Pedro. *Radiografía de Martínez Estrada*. Buenos Aires Centro Editor de América Latina, 1970.
- PLOTKIN, Mariano. *El día que se inventó el peronismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- VÁZQUEZ, María Celia. "Peronismo, pobreza y retórica (Martínez Estrada vs. Borges y la yapa: la respuesta de Jauretche)". José Amícola (dir.) et al.: *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría de la literatura*. La Plata, UNLP, 2009. Disponible en línea: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/vii-congreso/actas-2009/Vazquez.pdf>. Última consulta: 20-10-2014.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

## JUAN CARLOS ONETTI: CIUDADES, PUEBLOS Y ESPACIOS ALTERNATIVOS

*O something pernicious and dread!  
Something far away from a puny and pious life!  
Something unproved! something in a trance!  
Something escaped from the anchorage and driving free.<sup>1</sup>*  
Walt Whitman

El espacio predominante en las narraciones de Juan Carlos Onetti es el urbano; la vida de sus personajes se desliza sobre el cemento de ciudades o pueblos y desde allí se imaginan o sueñan otros espacios, tiempos y aconteceres.

Uno de los primeros críticos en advertir la condición urbana de sus textos fue Emir Rodríguez Monegal quien, a lo largo de diversos ensayos publicados alrededor de 1970, insiste en la idea de que el mundo creado en las narraciones onettianas es el de la ciudad rioplatense del siglo xx. Y añade que con sus primeras novelas, este escritor marca también el acceso de una nueva promoción de narradores que, en el Río de la Plata como en México, en el Perú como en Chile, en Cuba como en Venezuela, irán descubriendo el nuevo rostro de la América Latina, el de una “modernidad caótica, angustiosa”. Un rostro distinto con respecto al dibujado por “los grandes novelistas de la tierra y la selva”, como José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes y Ciro Alegría. Onetti se situaría así en una etapa decisiva de las letras latinoamericanas, “la del descubrimiento del nuevo mundo de la gran ciudad, de sus hombres, sus proyectos, sus muertes” (Rodríguez Monegal, 433).

Por su parte, también en la década de los setenta, Mario Vargas Llosa habla de tres tipos de novela en la historia de la literatura hispanoamericana: la novela refleja (siglo xix), la primitiva (en cuyo catálogo incluye muchos de los títulos mencionados por Rodríguez Monegal) y la de creación. “La novela de creación no es posterior a la novela primitiva”, dice Vargas Llosa. “Apareció discretamente

<sup>1</sup> Epígrafe de *La vida breve* citado de “A Song of Joys” de *Leaves of Grass* de Walt Whitman.



cuando ésta se hallaba en pleno apogeo, y desde entonces ambas coexisten, como los rascacielos y las tribus, la miseria y la opulencia, en América Latina” (187). Páginas más adelante agrega: “Se ha dicho que el paso de la novela primitiva a la nueva novela es una mudanza del campo a la ciudad: aquélla sería rural y ésta urbana. Esto no es exacto, [...] sería más justo decir que la mudanza fue de los elementos naturales al hombre” (“Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, 190).

En nuestra hipótesis, la riqueza de la concepción onettiana de la ciudad radica en el trabajo con la complejidad de la sociedad en el interior mismo de sus habitantes, en sus relaciones y lenguajes y, por tanto, en la fisonomía del discurso novelesco. Espacios desolados (desiertos para el individuo aislado en la muchedumbre) o relaciones pueblerinas emergen en cada esquina de sus grandes ciudades; tipos humanos y conductas metropolitanas se instalan en sus pequeños pueblos.<sup>2</sup> Junto al espacio “real”, los rememorados, soñados o imaginados viven en la psiquis de sus personajes, de ahí que la dinámica de muchas narraciones consista en el pasaje de uno a otro lado, frecuentemente sin que se realice un desplazamiento físico. Con solo dirigir la atención hacia la psiquis, momento que el relato señala enfocando la gestualidad de los personajes, estos viajan distancias kilométricas, protagonizan increíbles aventuras en tierras lejanas o reciben la visita de imágenes de sueño.<sup>3</sup>

A propósito de *El pozo*, Josefina Ludmer esboza una idea que me parece importante desarrollar: el cambio de lugar define a la literatura de Onetti: “*El pozo, incipit del corpus*, liga la iniciación —sexual y literaria— con la invención de otro espacio, con *el cambio de lugar* que define la literatura en Onetti, y con la negación de la muerte, la obscenidad y la sordidez de este lado, desde donde se escribe” (39).

Sin embargo, creo que cambiar de lugar no implica negar la muerte ni la obscenidad y la sordidez del lado donde se escribe en el caso de *El Pozo*, o donde simplemente se vive, como en la mayoría de las ficciones. Para el lector atento —no necesariamente para el personaje— toda palabra escrita es innegable. Creo que Onetti aproxima el lado vivido al fantaseado o soñado y nos muestra cómo se

<sup>2</sup> Cuando usamos los términos *metrópolis* y *metropolitano*, nos referimos a los trabajos de Georg Simmel (especialmente, a *El individuo y la libertad*) sobre la “moderna gran ciudad”, que este filósofo tipifica a comienzos del siglo xx, por contraste con las formas de producción y relaciones sociales imperantes en ciudades antiguas y pueblos. En esta acepción, “la metrópolis es la forma general de «existencia» moderna, producida por el proceso de racionalización mercantilista de las relaciones sociales que modifican la cualidad de la ciudad tradicional en un universo cuantificado y abstracto” (Gorelik, 21).

<sup>3</sup> Gestos y actitudes corporales marcan el pasaje: una cabeza que se inclina sobre el pecho, un abrir y cerrar de ojos, un dar la espalda a otros personajes. La pauta es tan visible como los apartes en el teatro.

trasfunden en el propio texto, cómo lo real se transfigura en la invención o lo inventado choca contra los muros de la existencia cotidiana. Un lado ilumina al otro, lo hace perceptible; entre ambos, una frontera porosa y cambiante permite el pasaje. Propongo entonces, una lectura de espacios contrastados y de fronteras, esas líneas ambiguas que sirven de límite y de lugar de pasaje.

Quisiera subrayar el hecho de que, a excepción de algunos textos tempranos y de menor valor literario como “El obstáculo”, “Los niños en el bosque” y *Tiempo de abrazar*, Onetti no construye sus espacios sobre la base de un sistema de exclusiones tajantes. La oposición campo / ciudad, propia de estos relatos y de algunos artículos de esta primera época,<sup>4</sup> pronto se desvanece para dar lugar a complejas relaciones de colindancia y simultaneidad.

La ciudad moderna, sus arritmias, cortes e interrupciones fascinan al novelista experimental, que fue Onetti en su primera etapa, quizás por eso recurre a las ciudades de su experiencia vital, Montevideo y Buenos Aires para ubicar allí sus ficciones. Sin embargo, también en ese espacio frenético emergen bolsones de tiempos pasados y espacios campiranos. En textos más breves aparecen también algunos pueblos como el de la provincia argentina de “Un sueño realizado” o el de la sierra de *Los adioses*.

Vargas Llosa fija el nacimiento de la novela de creación en *El pozo*, y advierte que, gracias al manejo del lenguaje y al rigor de la técnica, los asuntos que expresa adquieren dimensión universal. “[...] solo y entre la mugre” (Onetti, Tomo I, 4) de un cuarto de vecindad donde los diarios viejos sustituyen a los vidrios de la ventana y cuya puerta no se nombra a la hora de describirlo, Eladio Linacero recuerda, imagina, percibe y se percibe. Pero, antes que nada, escribe en un espacio miserable y claustrofóbico como pocos; sin embargo, en él penetran fragmentos de ciudad e inmensidades lejanas a través de los túneles del recuerdo, los sueños y la imaginación.

El “desierto en la ciudad”, del que hablaba Roberto Arlt en varias de sus crónicas, la sensación de soledad en la muchedumbre citadina o en la relación de pareja llega a *El pozo* por el lugar común de la pampa despoblada, un tópico que recorre la literatura argentina del siglo XIX<sup>5</sup> y se prolonga en ficciones y ensayos del XX:

<sup>4</sup> Me refiero a algunos de los artículos publicados en las columnas del semanario *Marcha* entre 1939 y 1941, bajo los pseudónimos de Periquito el aguador y de Grucho Marx, recogidos en el tercer volumen de las *Obras Completas* de Galaxia Gutenberg. Estos textos intentan abrir el debate, provocarlo, de ahí que la actitud del autor suela ser mucho más maniqueísta allí que en los textos de ficción.

<sup>5</sup> En la crónica de ese nombre, publicada el 26 de enero de 1929, anota: “para todo hombre desesperado, la ciudad es como un desierto donde no cabe esperar piedad ni socorro de nadie. Un desierto de interminables calles rectas, de innumerables casas de puertas abiertas o cerradas” (Arlt, 217).

“Entraba mucho frío en el reservado con cerco de cañas y enredaderas. Me acuerdo que las voces que llegaban atraían una sensación de pampa despoblada” (Arlt, 13).

En esta novela emerge también un tipo de espacio construido a la medida del deseo propio del habitante de ciudades multitudinarias, cuya cotidianeidad transcurre en el gris del cemento, sometida a la temporalidad monótona de la rutina. En las ficciones onettianas es aquel donde suceden los sueños o las aventuras, dos tipos de acontecimientos que se confunden y traslapan, en tanto pertenecen a los dominios de la psiquis. En *El pozo*, Eladio Linacero distingue unidades narrativas provenientes de la vida real (“sucesos”) y las opone indiscriminadamente a sueños y aventuras.

Lo curioso es que, si alguien dijera de mí que soy “un soñador”, me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la de la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años. También podría ser un plan el ir contando un “suceso” y un sueño. Todos quedaríamos contentos. (Onetti, Tomo I, 5)

Las aventuras se encuentran ya en cuentos tempranos, como “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933) y “El posible Baldi” (1936), se mencionan a propósito de la sintaxis del relato en *El pozo* y reaparecerán una y otra vez.<sup>6</sup> Quizás la mejor expresión del deseo que las provoca sean esos versos de Walt Whitman que Onetti cita como epígrafe de *La vida breve*, gesto que reproducimos en este trabajo.

Soñados o fabulados en la vigilia, los territorios donde transcurren las aventuras o los sueños de Suaid, Baldi o Eladio Linacero constituyen la otra cara de aquellos donde se representa el presente del flaneo por las calles del centro de Buenos Aires en los dos cuentos mencionados o el presente de la escritura en *El pozo*. La cara exótica del mundo para estos habitantes de las urbes rioplatenses,

<sup>6</sup> Según Georg Simmel, la aventura es una experiencia delimitada por un principio y un fin clarísimos, y posee una intensidad extraordinaria. Simmel añade que “Esta posición anímica es lo que fácilmente concede en el recuerdo la coloración del sueño a la aventura. Todo el mundo sabe con cuánta rapidez olvidamos los sueños, porque también éstos se sitúan fuera del contexto, lleno de sentido, del todo de la vida” (*Sobre la aventura*, 18).

radicalmente diferente con respecto a las calles céntricas por las cuales flanean, o el cuarto de conventillo en el cual habita y escribe sus “memorias” Eladio Linacero: minas de diamantes en África del Sur, llanuras heladas en Alaska o el Yukón. Estos territorios exóticos provienen, sin duda, del cine y la literatura, dos de las artes que pueblan el imaginario de los habitantes de ciudades en el siglo xx.<sup>7</sup> El cuarto de conventillo se convierte en el espacio “real”, donde colindan los espacios urbanos de la experiencia de vida con los paisajes de Alaska o el Yukón leídos en las novelas de aventuras o contemplados en las pantallas cinematográficas.<sup>8</sup>

Pero no solo es otro el espacio, sino que también difiere el tipo de relaciones humanas que se entablan aquí y allá. En el espacio de las aventuras de estos primeros relatos (no así en textos posteriores), Onetti concibe una proximidad humana donde la cercanía de los cuerpos sustituye, paradójicamente, a las palabras. Allí encontramos la taberna donde un puñado de hombres derrocha camaradería y juega por centavos, cuando la soledad puebla la escena de la escritura, y la historia del personaje hilvana desencuentros y rupturas. Y si el miserable cuarto de conventillo constituye el centro del espacio de la escritura en *El pozo*, la cabaña de troncos constituye el centro del espacio de la aventura. Compañía, amistad o exquisito erotismo en la aventura, rupturas y soledad en el plano de lo “real”. Si la vida escinde o enfrenta, la respuesta de ese escritor *amateur* consiste en componer una sintaxis nueva con fragmentos y cicatrices.

Especial atención merece *Tierra de nadie*, novela publicada en 1941, donde el espacio de la mayor urbe rioplatense parece reclamar la utilización de técnicas entonces relativamente nuevas, como la interrupción, el montaje, la itinerancia del narrador.

Aun en este texto, radicalmente experimental, irrumpe la llanura pampeana en los escenarios bonaerenses. Los aires de provincia encarnan un cuestionamiento del proyecto modernizador, una desconfianza constitutiva que Onetti inscribe en sus propios actores: los integrantes del grupo de intelectuales y artistas, cuyos nombres pautan el territorio porteño y guían los recorridos del discurso.

<sup>7</sup> A propósito de *El pozo*, Josefina Ludmer afirma que “el sueño se constituye sobre el modelo de la novela de aventuras y viajes. Si el suceso «real» con Ana María ocurrió cuando Linacero tenía 15 o 16 años, ese momento de iniciación erótica se muta, en la aventura, en otro momento de iniciación: la entrada en la literatura mediante los relatos de aventuras. Allí está la infancia y la pubertad de las «memorias» y allí está la memoria: son recuerdos de las lecturas de la infancia y la juventud: viajes, mapas, geografías, la lucha y el poder, el otro reino donde se colma el deseo. Jack London, Julio Verne, Emilio Salgari” (Ludmer, 38). Y quizás también Joseph Conrad, D. H. Lawrence, E. Hemingway... Onetti fue un lector voraz a lo largo de su vida.

<sup>8</sup> La correspondencia con Julio E. Payró (*Cartas de un joven escritor*), que se extiende de 1937 a 1957, recoge comentarios sobre exposiciones de pintura o películas de estreno a los que asiste nuestro autor, o sobre lecturas de libros de reciente publicación, noticias de periódicos y revistas de diversa procedencia.

Las conversaciones de estos personajes suelen abordar el tema de la ciudad moderna y, específicamente, de la ciudad de Buenos Aires a fines de la década del 30.

Junto a los cuartos o los espacios abiertos donde los seres se aíslan y monologan, el espacio urbano en *Tierra de nadie* consta de lugares de reunión: allí se escuchan conversaciones y ecos literarios de los debates de la época. En el inventario de esos puntos de coincidencia podemos incluir una *kermesse* en los primeros fragmentos, “el molino de la alemana” en diversas ocasiones, el velorio del escritor Llarvi, cuartos de pensiones o de casas, oficinas, escaleras...

La instancia reflexiva típica del discurso onettiano, dispersa aquí en tanto no existe un narrador representado, se adjudica en diversas ocasiones a un personaje masculino, Aránzuru, pariente porteño de Eladio Linacero. El continuo pasaje por su nombre, su actuación y pensamientos, lo convierten en una figura importante de esas constelaciones inestables que nuclea a los personajes de esta novela.

A propósito de Aránzuru, en sus reflexiones o sus diálogos con los distintos personajes, se menciona un espacio muy especial en la narrativa onettiana: la isla de Faruru. En el fragmento VI, después de tener sexo con Nené, la joven que aborta páginas más adelante, Aránzuru se aísla y deja derivar su pensamiento. El narrador aquí ve, pero sobre todo oye a través de las percepciones del personaje masculino; escucha y refiere, entrecomillado, su monólogo interior o se distancia y narra con “objetividad”, visualizando hechos y cosas sin mayor coloración valorativa. La escena reúne el parloteo de la mujer que se viste y arregla frente al espejo, el monólogo interior del personaje masculino y la voz diferenciada del narrador en tercera persona. Desnudo en una cama de amueblada, con los movimientos de su novia frente a los ojos y sus coplas canturreando en los oídos, el monólogo interior del amante deriva hacia los temas del tiempo y la palabra, mientras los cuerpos se separan.

“El reloj picotea sin descanso y esto es el tiempo.” Aránzuru vacilaba entre imaginar el minuto en todo el mundo y el minuto en él, cuerpo y alma. Lo tentaba una poesía fácil de nombres geográficos y científicos. Después, se le ocurrió buscar una sola palabra que lo encerrara todo. Recordaba ahora cuántas veces el viejo Num había cambiado el nombre de la isla: Anakai, Tangata, Faruru: ... “¡Con una *f* de la garganta!”. (Tomo I, 65)

El más provisorio de los interiores urbanos, el cuarto de hotel de paso, condensa por un momento la ciudad y las formas de vida metropolitanas. Los personajes las actúan aislándose y derivando hacia sus existencias individuales, mientras el narrador muestra la divergencia de los cauces. La mujer canturrea, se mira al espejo, da la espalda al hombre y trae al cuarto provisorio los tiempos comunes de la ciudad:

habla de esos tiempos, comprobando su paso en el reloj y en la rutina del vestido. Todavía en la cama, el hombre medita con el eterno cigarrillo en la boca y el cuerpo desnudo; cierra los ojos para despedirse de la mujer próxima y del momento compartido para deslizarse por sus propios túneles hacia la ciudad que les rodea, seguido de cerca por el narrador, quien refiere su palabra interior. En medio de los ruidos de la amueblada, Aránzuru protagoniza el más onettiano de los viajes: un descenso hacia el fondo de sí mismo, donde vislumbra una fugaz iluminación que no puede compartir cabalmente con ninguno de sus semejantes. Como Linacero, este personaje masculino experimenta la más aguda percepción de la ciudad en su propio interior; y para ello cierra los ojos. El gesto y la posición corporal indican el comienzo de un momento de ensimismamiento; si visto desde afuera este personaje parece dormir, de la piel hacia adentro su conciencia vigila.<sup>9</sup>

Ese huésped de hotel de paso piensa en imágenes y juega con las palabras como un auténtico poeta. En la babel de “la ciudad enorme que lo estaba rodeando”, el hombre desnudo cae en la tentación de una “poesía fácil de nombres geográficos y científicos. [...] Anakai, Tangata, Faruru: ... «¡Con una *f* de la garganta!»” (Tomo I, 65). La frase que pronuncia y que la mujer no entiende en el contexto de la escena y en el código compartido encierra un trisílabo indescifrable, a su vez, intercambiable por otros vocablos, igualmente extraños para los hablantes rioplatenses. Con este vocablo que suena fuerte y significa a lo largo de la novela se denomina un espacio: la isla de *Tierra de nadie*. “Pero no la traen los mapas” (Tomo I, 57), dirá su autor intelectual, el viejo Num, en una conversación con Aránzuru. Este territorio de ubicación y existencia indocumentables, es una auténtica creación de la palabra:

—Sí, la isla... Si usted la viera, doctor. No se viene más, no.

—¿Cómo era el nombre?

—¿El nombre, dice? ¡Qué cabeza! Hay algunos días... Ah, Faruru. Sí, el nombre es Faruru. Todo eso de la Polinesia, las islas. Pero no la traen los mapas. Una isla... Ah, nada de blancos, es la única que queda. ¿Le conté? Estuve de paso, hace tantos años... Pero aquí mismo, no hace mucho que estuve hablando con un marinero. Había estado. Nada de blancos todavía. Está un poco al sur y se llama Faruru, así, con una *f* de la garganta. (Tomo I, 56-57)

<sup>9</sup> “Un personaje que contempla hosca y concentradamente sus uñas; otro que visualiza con obstinación un mínimo ángulo del techo, nos advierten que, en verdad, están vueltos hacia sí mismos, hacia los depósitos de la memoria o, en general, de su intimidad. [...] Es un recurso común al mejor cine de nuestros días: el de Antonioni o de Truffaut, por ejemplo, en que el moroso detenimiento ante lo insignificante se hace vehículo para ahondar en la interioridad de los personajes” (Concha, 172).

La isla se menciona por primera vez como tema de una conversación entre Aránzuru y Nené en una *kermesse* y después de un viaje en tren hacia el suburbio; en el trayecto, Aránzuru medita sobre el tema del empobrecimiento de la naturaleza y de la vida en el ámbito urbano. Pocos párrafos más adelante, trazando así en la sintaxis del relato una relación de antecedente/consecuente, nace la isla: una creación imaginaria, materializada y vehiculada por el propio lenguaje, “como las palabras hacen la frase” (Tomo I, 44). “Anakai Tangata Faruru...”, masculla Aránzuru en la cama de una amueblada, aislado en su monólogo interior. Creo que no es casualidad que la isla se llame Faruru, en un momento en que Onetti confiesa su admiración por los cuadros y la figura de Gauguin, quien fue capaz de romper con su país de origen, Francia, para realizar sus sueños de artista en Tahití.<sup>10</sup>

Si pensamos en el cronotopo esencial de la novela, la ciudad de Buenos Aires entre 1938 y 1939, la isla abre la alternativa de un espacio primigenio, adonde no lleguen los disfraces y máscaras propios de la condición metropolitana ni los miedos y angustias que las noticias de la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial instalan en “la ciudad más importante de Sudamérica, de la joven América”<sup>11</sup>.

Maryse Renaud habla del mito de la isla y la relaciona con nombres e imágenes del arte francés del siglo XIX:

La sombra de Baudelaire planea sobre este lugar dichoso, que remite igualmente al mundo de la pintura. Porque si bien es cierto que no asistimos a ninguna verdadera descripción de la isla mítica, su solo nombre le otorgará el resplandeciente prestigio de los cuadros de Gauguin, cuya figura legendaria no sólo evocada en las primeras páginas de *Tierra de nadie* sino también en *Los niños en el bosque*, estrechamente asociada con unas experiencias cromáticas revolucionarias.

La visión de la isla se instalará entonces con naturalidad en un suntuoso universo de color, libertad y paganismo exultante, contrastando con la grisura de Buenos Aires y los motivos lúgubres de los cuadros de Casal, atravesados por resabios de un catolicismo atormentado. (Renaud, 201)

<sup>10</sup> Además de la obra del pintor constructivista Joaquín Torres García, amigo personal, Onetti admira la pintura del fin del siglo XIX francés. En carta de junio de 1938 al crítico de arte Julio E. Payró, afirma: “En realidad, el arte que de veras me entusiasma, el que es capaz de interesar todas las partes de la personalidad del suscrito, comienza allá por fines del siglo” (*Cartas de un joven escritor*, 76). Menciona en diversos textos a Cézanne, al “Aduanero” Henri Rousseau y en lugar muy destacado a Gauguin.

<sup>11</sup> Esta expresión es usada por Onetti en el prólogo a la primera edición de *Tierra de nadie*, texto que suprimirá a partir de la segunda: “El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino” (citado en Rama, 71).

A diferencia de la inmovilidad del “río sucio, quieto, endurecido” (Tomo I, 228) que significa la ciudad puerto en la imagen final de la novela, la isla circula, siguiendo la dinámica caminante del texto. En su andar se opone no solo a las imágenes de los poemas o cuadros que evoca, sino también a los espacios de la ciudad donde transcurre la vida de los personajes. En primer lugar, circula como tema de conversación entre los personajes de la novela. Pero su vehículo por excelencia es la palabra interior de Aránzuru, quien la conecta con el tema de la relación del hombre con la tierra en las primeras escenas y con diversos conceptos de ciudad en la escena final mientras contempla el paisaje portuario:

Sentado en el muelle, vio un pájaro blanco que planeaba bajando. A sus pies flotaba una masa amarillenta, rodeada de un círculo de grasa. Encendió un cigarrillo y montó una pierna, echando alegremente el humo hacia la luz confusa del atardecer en el río.

Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse.

Oyó una música de acordeón que llegaba desde los barcos negros junto al transbordador, o de los cafetines de la orilla. Fin de jornada. Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino.

Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido. (Onetti, Tomo I, 227-228)

Si bien la isla circula transportada por la palabra y la figura de Aránzuru, su origen se remonta a otro personaje, cercano y, a la vez, distante de la generación de adultos jóvenes a la cual pertenece el abogado. El viejo embalsamador, Pablo Num, conocedor de la muerte y de las artes para conservar la apariencia de vida en los cadáveres, es el inventor de esa fantasía espacial. La isla que “no traen los mapas” se revela como el producto de la imaginación de un personaje profundamente enclavado en la cadena de la filiación; un hombre nacido en el siglo XIX quien, en pleno siglo XX, cultiva junto al Riachuelo dos artes complementarios: el manual del embalsamador y el verbal del intercambio de bienes imaginarios. ¿Quién mejor para crear una isla de ilusión que un artesano capaz de insuflar apariencias de vida en los propios cadáveres? ¿Quién mejor que un hombre de otra época para instalar junto al Riachuelo bonaerense sueños e imágenes de artistas de la Francia del siglo XIX?



Como padre, Num inventa una herencia para hacer feliz a su hija, la adolescente flaca capaz de parir un hijo en una pequeña sociedad donde abundan las relaciones estériles. La hija, a su vez, no solo reproduce y cultiva el vínculo filiatorio, sino que inventa otra herencia para hacer feliz a su padre: una muestra de que, efectivamente, la joven ha heredado de él un singular talento para urdir mentiras colectivas. Ese viejo cuentero y la muchacha fértil se sirven de un abogado para certificar la realidad de su herencia imaginaria; este sabe de papeles y trámites, de identidades falsas, de palabras sonoras y vacías y, por lo mismo, todo-significantes. ¿Quién mejor que él para vender el cuento de la isla con certificados de existencia?

Esta trinidad original constituye una suerte de familia definida por los vínculos de sangre, pero también una pequeña comunidad de creyentes en los poderes del lenguaje. Ellos fundan un territorio enclavado en el imaginario de los habitantes de la ciudad, tan real y tan vívido como cualquier espacio fabulado. En este texto no se cumple la fantasía del viaje a la utopía, y en ese sentido, bien se podría reincidir en el lugar común de la frustración, el fracaso, la negación o el pesimismo en las narraciones onettianas. Prefiero, en cambio, subrayar el hecho de que el solo hablar de la isla como si realmente existiera inserta relaciones humanas nuevas y espacios alternativos en la ciudad de Buenos Aires de 1938 a 1939, coordenadas donde transcurre la acción.

Jaime Concha ve en esta novela, como en otros textos, “una gruesa y opaca lámina de sueños”, que “obstaculiza la relación natural de los personajes con su circunstancia” (139). Pero advierte que lo propiamente innovador de *Tierra de nadie* en el tema del sueño es que abre la posibilidad del “sueño compartido”. Y agrega: “Faruru, o como sea, es el necesario antecedente de Santa María, esa fantástica y completa ciudad imaginaria fundada de una vez para siempre en *La vida breve*” (Concha, 142). En la novela de 1950, Concha ubica el comienzo de una fase distinta en el tema del sueño: el sueño de un hábitat colectivo:

a la isla lejana de 1941 seguirá una ciudad enclavada a espaldas de Buenos Aires, con huellas de topografía montevideana, que, por lo mismo, introduce un cambio sustancial en la índole de lo fantástico manejada por Onetti. [...] Pero, curiosamente, aun ese rasgo colectivo de la nueva ciudad y hasta algo de su peculiaridad imaginaria están ya, como embriones, en *Tierra de nadie*. (143)

En *Tierra de nadie*, la fabulación de ficciones se propone como un vínculo productivo, fértil, en medio de una serie de relaciones estériles y pasajeras. La isla genera una singular manera de la afiliación: inventar un espacio ficticio, bauti-

zarlo, echar a andar la ilusión de trasladarse a él, ofrecer membresías de la hermandad de la fabulación en medio de una sociedad “real” donde los vínculos filiales y las viejas afiliaciones se resquebrajan y dejan a los seres metafóricamente aislados. Esa afiliación en la invención que analizábamos es la que Onetti traslada al asilo para gente de teatro arruinada de “Un sueño realizado”, al pueblo de tuberculosos de *Los adioses*, a la estación de trenes de *Para una tumba sin nombre*, a los paisajes invernales de *El astillero*, a la selva misionera de su última novela, *Cuando ya no importe*, y, en última instancia, a la relación con sus lectores. Todos los espacios son buenos para inventar historias y, con ellas, atravesar los límites de la geografía y la duración de las vidas.

El proceso de pasaje de los elementos de la realidad a la ficción y la conquista del espacio humano por parte de esta última se expone como argumento de *La vida breve*. Allí un hombre de la multitud bonaerense, a quien se le ha encargado la escritura de un guion cinematográfico inventa dos tipos de ficción: un cambio de nombre y, por lo tanto, de identidad al pasar al departamento contiguo; y otro cambio, esta vez de naturaleza de los hechos representados, al crear un espacio desembozadamente imaginario desde y hacia el cual se trasladan personajes y situaciones.

En diversas entrevistas, Onetti declaraba que había escrito *La vida breve* bajo el signo de la represión. A fines de los 40 el gobierno peronista había prohibido los viajes directos entre Montevideo y Buenos Aires, de modo que debía triangular los itinerarios, pasar por Paraguay o Brasil para llegar al Uruguay (Gilio y Domínguez, 108). Quizás por eso, *La vida breve* es un texto inquieto, centrado en un individuo para quien la vida verdadera está siempre en otro lado. Al igual que otras ficciones onettianas, esta se construye sobre la lógica del pasaje y el señalamiento expreso de la procedencia de los elementos de la experiencia vital transformados en texto o en prólogo para un episodio literario.

Estos pasajes implican la asunción de identidades diferentes. El muro que separa la vivienda de Juan María Brausen del departamento contiguo se convierte en el eje de aconteceres de muy distinta índole. De este lado del muro termina la historia de amor de una pareja en cuyos integrantes han dejado su huella el tiempo y la enfermedad; del lado del departamento vecino, hasta entonces vacío, nace un mundo de marginalidad poblado de prostitutas, cafishios, alcohol y crimen; un panorama digno del cine y la novela negra que tanto admiraba Onetti.

En el departamento H, ocupado por el matrimonio, también se inician otras posibilidades de vida. Una ampolla de morfina se convierte en lápiz; la fusión de los rasgos del protagonista con los del médico de su esposa engendra un médico de ficción, quien frente a la ventana de un consultorio imaginario contempla

la plaza de una ciudad ficticia situada junto a un río. Brausen, el personaje que bosqueja el guion cinematográfico, llamará Díaz Grey al médico y Santa María a la ciudad. En el *continuum* monótono de la vida de un empleado de agencia de publicidad, comienza la aventura de la escritura, el reto de convertir en guion el fantaseo compensador. Al territorio nacido de esa excrecencia de la vida cotidiana llegarán los personajes, disfrazados y mezclados con la multitud volcada al carnaval. Sin saberlo, ellos cumplen el deseo expresado por el autor al elegir un epígrafe de Walt Whitman para su novela.

Ese “algo pernicioso y horrendo, libre en su curso” que deseaba Whitman en el siglo XIX, el reverso de “una vida piadosa y miserable” (Tomo I, 419) es también el deseo de ese personaje de mediados del XX que Onetti imagina desnudo bajo la regadera al comienzo de la novela. Un deseo desmesurado y de difícil concreción, pero cuya intensidad fecunda la vida gris de cualquier hombre de la multitud urbana, engendrando sucesos extraordinarios donde se percibe como otro: un ser capaz de correr riesgos y perpetrar infamias; protagonista de travesías absurdas y aventuras sexuales de la más diversa índole (desde el más puro amor a la muchacha al proxenetismo criminal).

Entonces cabría preguntarse si acaso el complejo mundo de textos como *La vida breve* no nacen de una sola figura capaz de imaginarlo; de ese Juan María Brausen, con su cuerpo desnudo bajo la ducha, sitiado entre las paredes de su departamento, a quien le basta inclinarse sobre su propio pecho para escuchar, ver y fabular el mundo de las ciudades que nombra. Buenos Aires, Montevideo, Santa María parecen surgir del interior de un individuo: de su oído, que escucha voces a través de las paredes; de su memoria, que cava túneles hacia Montevideo o vuela hacia una ciudad junto a un río donde alguna vez fue feliz. O acaso las ciudades enteras surgen de su fantaseo, capaz de imaginar un consultorio con ventana y, a su vez, un médico de provincia a quien se le otorga el poder de imaginar otra ciudad junto a un río. Entonces pasar al otro lado no requiere de otro movimiento que el de cerrar los párpados, para dormir o soñar; o abrirlos para contemplar, simultáneamente, los finitos espacios exteriores y la infinitud del mundo interior. “No toda es vigilia la de los ojos abiertos”, escribía Macedonio (103).

Soñadores que sueñan a otros soñadores que a su vez los sueñan, vidas cotidianas de las cuales se desprenden aventuras, aventuras que se insertan en las vidas cotidianas para cumplir su más secreta esencia y darles así significado: el deseo de algo distinto, nuevo e intenso en la cadena de la experiencia mueve el relato y da sentido a la vida representada en la ficción.

De la desazón profunda del habitante de ciudades, de su deseo de espacios alternativos nacen los personajes, los espacios, los relatos. Nadie como Onetti

para escribir gran literatura con las sordideces y miserias de este lado. Resta a nosotros, lectores, aceptar la invitación al viaje.

## Obras citadas

- ARLT, Roberto. *Obras. Vol. II. Aguafuertes*. Ensayo preliminar de David Viñas. Buenos Aires, Losada, 1998.
- CONCHA, Jaime. “Conciencia y subjetividad en *El pozo*”. En Hugo J. Verani (ed.): *Juan Carlos Onetti*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 169-204.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles*. Presentación y selección por Adolfo de Obieta. 2.ª ed. Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- GILIO, María Esther y DOMÍNGUEZ, Carlos María. *Construcción de la noche: la vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires, Planeta, 1993.
- GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- LUDMER, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró*. Ed., crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani. Ciudad de México, Era, 2009.
- ONETTI, Juan Carlos. *Obras completas*. Tomo I. *Novelas I (1939-1954)*. 2.ª ed. Ed. de Hortensia Campanella, Prólogo de Dolly Onetti y pról. de Juan Villoro. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- RAMA, Ángel. “Origen de un novelista y de una generación literaria”. En Juan Carlos Onetti: *El pozo*. Montevideo, Arca, 1973, pp. 47-101.
- RENAUD, Maryse. *Hacia una búsqueda de la identidad*. Trad. de Hugo Giovanetti Viola. Montevideo, Proyección, 1994.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Onetti o el descubrimiento de la ciudad”. *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* (Montevideo, CEAL) 28 (1968), pp. 433-448.
- SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Trad. y pról. de Salvador Mas. Barcelona, Península, 1986.
- SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Epíl. de J. Habermas. Barcelona, Península, 2002.
- VARGAS LLOSA, Mario. “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”. En Aurora M. Ocampo (Pres., sel. y bibliografía): *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. Antología*. Pról. de Ernesto Mejía Sánchez. Ciudad de México, UNAM, 1973, pp. 183-197.

## Obras consultadas

- ANTÚNEZ OLIVERA, Rocío. *Juan Carlos Onetti: caprichos con ciudades*. Ciudad de México, UAM / GEDISA, 2013.
- CORRAL, Rose. “Historia de un alma: «Un sueño realizado» o la deseada aproximación a la muerte”. En Rose Corral (ed.): *Juan Carlos Onetti; homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*. Ciudad de México, El Colegio de México, 2012, pp. 147-168.
- ONETTI, Juan Carlos. *Obras completas*. Tomo III. *Cuentos, artículos y miscelánea*. Ed. de Hortensia Campanella. Pról. de Pablo Rocca. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*. Montevideo, Alfaguara, 2009.

## SERGIO PITOL Y ALBERTO RUY SÁNCHEZ: LA MEMORIA Y EL DESEO COMO CIUDADES IMAGINARIAS

### Exordio

En el Colegio Mayor de Cracovia se encuentra uno de los primeros globos terráqueos que contienen la medida y la representación de la *Terra Nova*. Su localización, otorgada por agrimensores y geómetras del siglo XVI, es muy próxima al ahora conocido Madagascar, y solo se encuentra representada la actual Sudamérica y el lado este de América del Norte. No obstante, esas imprecisiones nada reprochables para la época, el sueño de la Tierra Nueva era ya una realidad consumada desde siglos antes.

Ejemplos como este llevan a pensar en posibilidades cartográficas y en consecuentes escenarios utópicos. Como lo comentan Christian Jacob y Frank Lestringant en *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde* (1981), dentro del artículo “Les Îles Menues”:

Después del viaje y su relato lineal, viene el tiempo de la representación sinóptica: la tierra es medida, el mar es tomado en las redes de una geometría [...] El mapa es dibujado y reproducido, bajo una forma miniaturizada y analógica, un espacio coherente y jerarquizado, ofreciéndose a la mirada y dando a leer su leyenda: toponimias, cierto, pero también fragmentos de relatos, horizonte mítico y cultural que toma su lugar, a partir de ahora, en un saber compartido.<sup>1</sup> (13-14)

Toponimias, horizontes y saberes compartidos que pueden adoptar la forma de los anhelos y las contradicciones más vivas del humano. El umbral de una utopía se vislumbra: cada detalle y fundamento que el mundo nos presente será puesto

<sup>1</sup> Traducción mía. Texto original: “Après le voyage et son récit linéaire, vient le temps de la représentation synoptique: la terre est arpentée, la mer est prise dans les rets d’une géométrie, les îles sont enracinées [...] La carte est dessinée et reproduit, sous forme miniaturisée et analogique, un espace cohérent et hiérarchisé, s’offrant au regard et donnant à lire sa légende: toponymes, certes, mais aussi bribes de récits, horizon mythique et culturel qui prend place, désormais, dans un savoir partagé.”

a prueba, será sometido a exigencias geométricas, a distancias y desplazamientos, y a diseños en donde los proyectos ideales podrían intentarse. Debido entonces a que la manifestación utópica está vinculada a la naturaleza del humano, habrá dos tipos de proyectos utópicos: aquellos que correspondan con la naturaleza sedentaria, y aquellos otros que se distingan por su naturaleza nómada.

Así, la posible utopía puede ser proyectada, diseñada y cumplir su cometido de inalcanzable, pero también puede ser construida y tangible, transformándose en lo que Michel Foucault llamó *heterotopía*,<sup>2</sup> la realización y localización física del proyecto utópico. Este vaivén de conceptos me hace pensar en una reflexión que hizo Italo Calvino sobre esa *Terra Nova*. En su artículo “Qué nuevo era el Nuevo Mundo” —dentro de su libro *Colección de arena* (2001)—, Calvino dice:

Descubrir el Nuevo Mundo fue una empresa bien difícil, como hemos aprendido todos. Pero una vez descubierto, más difícil era aún *verlo*, entender que fuese *nuevo* [...] si se descubriera hoy un Nuevo Mundo, ¿sabríamos *verlo*?, ¿sabríamos descartar de nuestra mente todas las imágenes que estamos acostumbrados a asociar, a la expectativa de un mundo diferente (el de la ciencia ficción, por ejemplo) para captar la verdadera diversidad que se presenta a nuestros ojos? (21)

Y bien, a la luz de esta desafiante cuestión, ¿qué respuestas podemos encontrar dentro de la literatura mexicana? Seguramente muy diversos casos, de entre los cuales destacan algunos que se sirven de un imaginario geográfico y de un desplazamiento espacial y temporal como ejercicio mismo de la escritura. En esta perspectiva, el desciframiento de ciudades o de territorios prometidos, la práctica de espacios en función de una geografía segunda (poética)<sup>3</sup> —siguiendo la expresión de Michel de Certeau *L'invention du quotidienne. Arts de faire* (1980)— y la

<sup>2</sup> Estas ideas de la materialización de los lugares anhelados y de la realización de una utopía corporal fueron presentadas por primera vez en las emisiones radiofónicas, *Les Hétérotopies* y *Le Corps utopique*, organizadas por France Culture el 7 y 21 de diciembre de 1966. Años después serían publicadas en *Les Hétérotopies/Le Corps utopique*, Éditions Lignes, 2009.

<sup>3</sup> “En esos núcleos simbólicos [poéticos] se esbozan (y probablemente se fundan) tres funcionamientos distintos (pero enlazados) de las relaciones entre prácticas de espacios y prácticas significantes: lo *verosímil*, lo *memorable* y lo *primitivo* [...] Esos tres dispositivos simbólicos organizan el *topoi* del discurso sobre/de la ciudad (la leyenda, el recuerdo y el sueño) de una manera que escapa a la sistematicidad urbana.” (Traducción mía al español. Texto original: “En ces noyaux symbolisateurs [poétiques] s’esquissent (et peut-être se fondent) trois fonctionnements distincts (mais conjugués) des relations entre pratiques spatiales et pratiques significantes: le *croyable*, le *mémorable* et le *primitif* [...] Ces trois dispositifs symboliques organisent le *topoi* du discours sur la/de la ville (la légende, le souvenir et le rêve) d’une manière qui échappe aussi à la systématique urbanistique” [Certeau, 158].)

formación de cartografías imaginarias que se adaptan a ciertas condiciones humanas (como la memoria, el deseo o la muerte) tendrán una presencia constante en, por ser casos destacables, Sergio Pitol (1933) y Alberto Ruy Sánchez (1951), cuya obra literaria acentúa esta reflexión sobre la práctica de geografías, sobre los encuentros utópicos y las realizaciones de los espacios y cuerpos anhelados.

Ambos escritores pertenecen a generaciones distintas y tratan temas muy diferentes: por una parte, en Pitol la escritura es una continua y redundante recuperación de la memoria y, por otra, en Ruy Sánchez el descubrimiento y la práctica de la quintaesencia —o deseo erótico— se halla en un mundo naciente entre el mar y el desierto. Y, no obstante, la distancia temática entre ambos escritores, los dos coinciden alrededor de un punto común: el carácter litúrgico que une a la escritura con el viaje, ese rito productor de espacios que, ya utópicos o ya heterotópicos, representan los anhelados lugares de la memoria y el deseo. Así, a través de la escritura nace otra posibilidad para mirar una vez más ese Nuevo Mundo, pero ahora con el primer asombro de aquellos que, durante su desplazamiento, vislumbraron lo desconocido, lo otro y lo ya perdido.

### Hacia una cartografía de la memoria en Sergio Pitol

En la vida personal de este entrañable escritor mexicano habitan numerosas ciudades que, como pilares, sostienen ese ovillo inestable, cambiante y débil de la memoria. Pitol apostó una temprana salida de México por una incesante y duradera migración en Europa y, en muy menor medida, en América y en Asia. Su patria está constituida, no obstante, por continuos retornos y viajes que de una u otra manera buscan la semejanza con su pasado particular. Desde 1961, año de su partida de México, hasta su regreso al país a finales de 1988, la actividad diplomática distinguió este lapso de tiempo guardador de episodios, personajes y espacios que poco a poco serían retomados en la obra literaria del escritor.

El diálogo entre distintos confines geográficos que Pitol dejó en su literatura muestra una profunda inclinación no únicamente por la descripción misma de esos espacios, de su cultura y hábitos, sino sobre todo manifiesta una viva manera para habitar la memoria, para recuperarla, padecerla y preguntarse por lo que ya ha desaparecido en ella. En mayor medida, obras como *Cementerio de tordos* (1982), *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2001) preservan una intensa práctica de la memoria a través de ese cristal de geografías distantes y desconocidas. Además, la presencia de personajes, las voces rescatadas de la velocidad de lo cotidiano y episodios diversos apoyan a la escritura durante los rastreos y los acechos que esta hace de la memoria.



La memoria que reconstituye Pitol desde la escritura se define gracias, principalmente, a los espacios habitados, pero también a los desplazamientos realizados en escenarios como Varsovia, Viena, Budapest en 1976 como consejero cultural, Praga, Zagreb, Salzburgo, Belgrado, Barcelona o Moscú, entre muchos otros.

Sin embargo, de entre esa naturaleza migratoria, permanece imborrable un territorio interior, espacio de la infancia del escritor cuya presencia es reiterada en su obra. Se trata del ingenio llamado El Potrero, cerca de Córdoba, en Veracruz, lugar que recibió a los antecesores italianos de Pitol. Es en *Cementerio de tordos* en donde se halla uno de los máximos ejemplos de cómo la presencia de tal espacio es crucial en tanto imaginario geográfico. Dentro de las tres historias que se relatan en la novela, aquella que narra el transcurso de la infancia de Pitol en el ingenio El Potrero destaca por contener tres obsesiones en su escritura: la búsqueda autobiográfica, la práctica del espacio como factor narrativo y la relación entre los sueños y la memoria, siendo estos últimos los motivos en los cuales se delinea ese umbral utópico: el territorio de la infancia ya por siempre inalcanzable.

También existe otro escenario de perfil utópico en su libro *El arte de la fuga*, cuando el punto de experiencia del espacio y de su percepción se concentra en la ciudad de Venecia. El subtítulo que da apertura a Venecia tiene por nombre “Todo está en todas las cosas”, frase luminosa cuando se mira que esta ciudad es, junto con El Potrero, un segundo lugar que resguarda posibilidades autobiográficas y utópicas.

Venecia ha sido un escenario frecuente en mi literatura. Se trata de una Venecia imaginada como la de Hofmannsthal, una Venecia ideal, que me produce la certidumbre de la unidad biológica del hombre con todo lo que lo circunda y su fusión mística con el pasado [...]

Una vez escribí:

“Todos los tiempos son en el fondo un tiempo único. Venecia comprende y está comprendida en todas las ciudades [...] Cada uno de nosotros es todos los hombres [...] ¡Todo es todas las cosas!, y sólo Venecia, con su absoluta individualidad, iba a revelarles ese secreto.” Xalapa, febrero de 1996. (*Trilogía de la memoria*, 46)

Esto confirma la importancia que tienen los imaginarios geográficos al momento de establecer una reconstrucción del pasado y del presente. Así, no únicamente hay un anhelo por recuperar los fragmentos de la memoria, si no que esta es ya el espacio utópico mismo, la geografía absoluta a la cual Pitol puede aproximarse por medio de la escritura.

Algo parecido ocurre con una tercera ciudad esta vez presente en su libro *El viaje*, en donde el autor realiza una revisión de sus diarios y de anotaciones diversas para reconfigurar a Praga, ciudad en la que habitó por cinco años. Lo que ocurre en este caso es una búsqueda de la Praga habitada pero en negativo. Pitol no encuentra registro alguno en sus diarios sobre la ciudad, solo fragmentos que hablan sobre visitas a otras ciudades, experiencias y percepciones en lugares lejanos y diversos instantes súbitos como la imagen de la pintura *Le poissons rouges* de Henri Matisse, que Pitol llevaba de niño en su mochila escolar. En otras palabras, Praga existía en sus diarios pero sin estar. No nombrarla era una forma de habitarla, y así, el fantasma de esa ciudad dirigía el proyecto utópico de aprehender la memoria autobiográfica en su continuo desplazamiento.

De este modo se presentan ciertos escenarios utópicos en Sergio Pitol, disgregados en geografías inconmensurables, pero medibles y alcanzadas a partir de una escritura y memoria migrantes, redescubriendo en las ciudades algo más que su propia organización urbana: lo verosímil, lo memorable y lo primitivo en ellas y en el pasado de sí mismo.<sup>4</sup>

### Mogador: el deseo, el cuerpo y las raíces primordiales

Alberto Ruy Sánchez es un prolífico escritor mexicano, autor de numerosas novelas y ensayos, y editor de la notable publicación *Artes de México*. Hay en su haber la magna obra *Quinteto de Mogador*, publicación que reúne cinco novelas que vieron su aparición a lo largo de veinte años en el siguiente orden: *Los nombres del aire* (1987), *En los labios del agua* (1996), *Los jardines secretos de Mogador*, *voces de tierra* (2001), *Nueve veces el asombro* (2005) y *La mano del fuego* (2007). Las cinco novelas tratan desde distintas perspectivas la cosmología, el origen y las prácticas elementales de la ciudad portuaria llamada Mogador o también conocida como Essaouira, en Marruecos, cautiva entre el mar y el desierto. Los cinco libros se componen por diferentes voces y enfoques narrativos, siendo la mayor parte de ellos la de un viajero observador de la ciudad y de los personajes en ella —a la antigua usanza de *Libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo (1298)—.

Una de las cinco novelas, *Nueve veces el asombro*, estructurada de forma cabalística con nueve capítulos y nueve textos en cada uno de ellos, contiene

<sup>4</sup> La práctica de espacios que Sergio Pitol realiza en su literatura (y se verá que también se encuentra en el caso de Alberto Ruy Sánchez) hace pensar en ese concepto que el filósofo alemán Peter Sloterdijk menciona en *Extrañamiento del mundo* (2011): la *metoikesis*, palabra que aborda los nomadismos y los desplazamientos del humano, esa mudanza de casa y ese traslado hacia otra forma de estar en sí, como un cambista de elementos o un emigrante entre diversos estados físicos y dimensiones (89).

específicamente descripciones, condiciones y versiones sobre los orígenes de este mundo mogadoriano. En la breve trama introductoria aparecen dos amantes que realizan un rito erótico entre elementos como el aceite, el azahar y las geometrías místicas trazadas en los azulejos de los *hammam*. Rito del cuerpo y elementos sagrados que originan esa *realidad sonámbula*, como la llama Ruy Sánchez, de Mogador. Pero desde el inicio hay una necesidad por aclarar el verdadero significado de esta ciudad: “¿De verdad existe Mogador o, como aseguran algunos, es el nombre de una mujer descrita como un puerto? ¿Por qué dicen que ella siempre seduce pero nunca se le posee completamente? ¿Por qué se habla de ella con asombro? ¿Por qué le dicen la ciudad del deseo?” (26).

La complejidad de Mogador radica en este punto, en que su espacio se confunde con el deseo mismo. La Mogador de Ruy Sánchez no está fija, sino que es un espacio en desplazamiento entre su geografía exterior y el interior del humano, situación que hace paradójica toda manera que intente explicar sus orígenes.

Dicen que la ciudad de Mogador no existe, que la llevamos dentro. (Frg. 1)  
Pero otros dicen que sí existe y que, justamente, la llevamos dentro. (Frg. 2)  
Otros, con apariencia de saber mucho más, lo cual siempre crea cierta desconfianza, afirman que Mogador existe también sobre la costa Atlántica del norte de África [...]. (Frg. 3)

Por muchas razones y sinrazones le dicen también “la ciudad del deseo”. Se piensa que fue inventada por marinos deseosos de un puerto que los acogiera con calma. O que la crearon los que navegan en el otro mar de Mogador, el de arena [...]. (Frg. 6)<sup>5</sup>

Lo cierto es que Mogador, junto con estas poéticas suposiciones, tiene también un lado que recuerda la visión presocrática del universo y la teoría de las cuatro raíces del filósofo Empédocles. Mogador no podría existir sin la presencia de los cuatro elementos fundamentales: el agua, la tierra, el fuego y el aire. Elementos entre los cuales se encuentra uno más, la quintaesencia o deseo, motor, vida y razón de ser de esta ciudad. El narrador viajero dice lo siguiente: “Deseo obstinadamente regresar al fuego de tu cuerpo, a ese lugar donde el mundo se me mostró como poema, historia sin final, goce y búsqueda. Deseo volver a las mil personas que juntos hemos escuchado y que nos habitan. En ti el mundo se me vuelve composición que ilumina y alegra” (13). ¿De quién habla el viajero? ¿De una mujer, de la ciudad? O en otras palabras, ¿No es este un lecho utópico al que

<sup>5</sup> Este libro de Ruy Sánchez no cuenta, salvo el prólogo, con número de páginas. Sin embargo los fragmentos que componen cada uno de sus nueve capítulos sí se encuentran numerados, este será entonces el criterio de referencia.

se busca regresar y morar? Aquí converge lo propuesto por Michel Foucault: mediante la *heteropía* que materializa la ciudad Mogador en los *hammam*, en las prácticas litúrgicas y en las geometrías místicas. Existe también otra realización, pero esta vez la del *cuerpo utópico* a través del erotismo, siendo este una manera de habitar el cuerpo —el propio y el cuerpo *otro*<sup>6</sup>—, como una práctica más del deseo.

La siguiente cita introductoria a *Nueve veces el asombro* alude al pasado mismo de Ruy Sánchez: raíces familiares en el desierto de Sonora, su periodo doctoral en la Universidad de La Sorbonne, y la revelación que el desierto marroquí le dio:

Soy hijo y nieto de nómadas sonorenses, nómadas rápidos y lentos, natural de todas partes, engendro de mis deseos. Soy lo que se mueve dentro y fuera de mis ojos. Soy este sueño moribundo que se ve así mismo aleteando como un pájaro viejo a la búsqueda de algo que sigue estando más allá todavía.

Nací de un lado del Atlántico y muero en el otro, como si un puente de arena entre dos desiertos fuera el cauce de mi vida. Estudié en un lado del Mediterráneo y me enamoré del otro, como si el espíritu de un desterrado del Al-Andalus se apoderara de mi cuerpo a la vez en África y en América. Soy y no soy. Y mal lo entiendo. (12)

Ahora es más claro. La del viajero es una doble búsqueda consagrada a la memoria y al deseo dentro de una geografía que ofrece, precisamente, la posibilidad abierta al rito en donde uno puede recoger fragmentos de sí mismo, haciendo que ese trayecto sea embebido por deseos y placeres colmados, febriles y profundos.

En definitiva, ¿proyectos utópicos? Que existan en abundancia y sean realizables. Que el humano reflexione, ensaye, mida e idealice su propia naturaleza sedentaria y nómada, su propio desplazamiento, y que obtenga un fragmento de lo más anhelado. Pero también que las utopías no se conviertan en infiernos para otros. En este sentido, no hubo *Nuevos Mundos* como tal. Lo que hubo fue la promesa de enmendar algunos errores cometidos y de instalar otras necesidades en un territorio que, de la misma manera, elaboraba sus propias promesas, errores y prácticas de espacio.

En la literatura mexicana Sergio Pitó y Alberto Ruy Sánchez son solo un par de casos que intentan, desde la memoria, el deseo y la escritura misma, dar forma y expresión al persistente fantasma utópico. Ese que recupera, a semejanza de su

<sup>6</sup> Un referente más respecto al cuerpo como ese lugar utópico se halla en Steven Marcus, cuando se refiere a la utopía del *cuerpo otro* como una *pornotopía*, que consiste en la erotización del espacio visto como un cuerpo femenino, en *The Other Victorians. A study of sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century*.

frágil imagen, los espacios y los momentos más queridos. Pero y bien, ¿sabríamos verlo, ese *otro mundo*, esa utopía naciente de nosotros? Muy probablemente lo miremos con asombro. Acaso, con espanto.

### Obras citadas

- CALVINO, Italo. *Colección de arena*. Madrid, Siruela, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Francia, Gallimard, 1990. [1980]
- JACOB, Christian y LESTRINGANT, Frank. "Les Îles Menues". En su libro: *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde*. Paris, Centre National de Lettres / Presses de l'École Normale Supérieure, 1981.
- MARCUS, Steven. *The Other Victorians. A study of sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century, England*, London, Wiedenfeld and Nicholson, 1966.
- PITOL, Sergio. *El viaje*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- PITOL, Sergio. *Trilogía de la memoria*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- PITOL, Sergio. *Cementerio de tordos*. México, UNAM, 2012.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto. "Nueve veces el asombro". En *Quinteto de Mogador*, México D.F., Alfaguara, 2015.
- SLOTERDIJK, Peter. *Extrañamiento del mundo*. Valencia, Pre-textos, 2001.

### Obra consultada

- PITOL, Sergio. *Memoria 1933-1966*. México, Era, 2011.

KARLA MONTALVO

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

## CREAR EN EL MARGEN. ANÁLISIS DE LA ESPACIALIDAD EN *EL CUARTO MUNDO* DE DIAMELA ELTIT

En *El cuarto mundo* (1988) de Diamela Eltit, los espacios son fundamentales<sup>1</sup> tanto por el papel que juegan en la trama como por la carga simbólica que algunos de ellos parecen tener: la novela inicia con la concepción de los mellizos en el *vientre* materno; al crecer, el hermano experimenta entre *las callejuelas* su iniciación sexual; el padre sigue a la madre hasta el “lugar exacto de su última cita” (204) con su amante; la familia es precipitada al encierro en su propia *casa*; al final, *la ciudad*, devastada, es vendida. Lo notable es que los espacios adquieran una presencia tan importante —que el lector pueda sentirlos con una gran viveza— sin que, en estricto sentido, haya descripciones de ellos y, cuando las hay, resulten desconcertantes por los pocos datos que aportan para que el lector los imagine. Por ejemplo, en la primera parte, narrada por el mellizo —titulada “Será irrevocable la derrota”— este nos dice sobre los jóvenes que están por atacarlo: “el parecido era como la arquitectura de la ciudad, que desorientaba al paseante: éste veía cómo las diferencias muy pronto se mimetizaban entre sí. Algo similar pasaba en la cara de esos jóvenes. Su raíz popular formaba un cuerpo único, diseminado en distintos movimientos individuales” (197). Se trata de una imagen desenfocada, incluso, sugerida. El narrador nombra un solo aspecto tanto de la ciudad como de los jóvenes; uno que tiende a ser abstracto, que apunta más a cómo el personaje los percibe que a una realidad objetiva: la sensación de que las diferencias entre los edificios y entre los rostros se pierden.

Esto podría llevarnos a pensar que el espacio no está representado como tal, sino que está *co-dado*,<sup>2</sup> es decir, que el lector lo da por hecho, sin que el texto lo nombre. Pero en la novela, los lugares están enunciados: la casa, la ciudad, las

<sup>1</sup> Como afirma Pastén, Eltit “confects an aesthetics of space” (32).

<sup>2</sup> En *La obra de arte literaria* (1929), Roman Ingarden menciona, además del espacio representado —que se configura a través de las unidades de sentido— y del imaginacional —que está en potencia en el representado y que durante la lectura se lleva a acto en el correlato—, el espacio *co-representado* o *co-dado*. Por ejemplo, en *El cuarto mundo* nunca se mencionan espacios como la cocina y el baño, pero al vivir los personajes en una casa, el lector los da por hecho: si es una casa, debe tenerlos. Pero no están representados sino *co-representados* (Cfr. Ingarden, *La obra de arte literaria*, 264-275; Ruiz 85-90; Vergara 72-76). En *El cuarto mundo* no es que todo

callejas... Además, se dicen o sugieren ciertos aspectos de ellos. *Aspecto* en su segunda acepción: ‘Elemento, faceta o matiz de algo’ y no en la primera: ‘Apariencia de las personas y los objetos a la vista’ (RAE, en línea). La mayoría de las veces en la novela no se determinan los aspectos visuales. Y es que es imposible, como afirma Roman Ingarden, con un número limitado de palabras o de oraciones, fijar “la variedad *ilimitada* de los objetos individuales representados” (“Concretización y reconstrucción”, 34; el énfasis es del autor) en un texto. No se puede presentar el espacio desde todos y cada uno de sus aspectos y desde todas las perspectivas posibles. Pero, además, “Sólo algunas [de esas] propiedades [...] son importantes y ventajos[a]s” (34) para el fin artístico de la obra. Por eso, hay una gran cantidad de aspectos y perspectivas que son dejadas “como indeterminad[a]s o sólo son insinuad[a]s.” (34). A los aspectos que sí se nombran, Ingarden los llama “aspectos esquematizados”. Esquematizados porque se trata de “ciertas idealizaciones, que son [...] un esqueleto, un esquema” (Ingarden, *La obra de arte literaria*, 309). Dichos esquemas, al ser reconocidos por el lector, posibilitan que este rellene algunos de los espacios indeterminados del texto.<sup>3</sup> En *El cuarto mundo*, por ejemplo, no se dicen algunos rasgos del vientre, como su aspecto exterior. Sin embargo, quien lee, reconoce el esquema y da por hecho que lo hay. Incluso “llena” que, conforme los fetos tienen menos espacio, el vientre se agranda. Pero esa información no está “positivamente” determinada, es el lector

---

el espacio esté *co-representado*, hay elementos en las unidades de sentido que lo representan, solo que no lo hacen de una forma convencional y, particularmente, no a través de un registro visual.

<sup>3</sup> La obra literaria se compone, según Ingarden, de cuatro estratos: el de las formaciones lingüísticas de sonido, el de las unidades de sentido, el de los objetos representados y el de los aspectos esquematizados. Para explicar este último, el fenomenólogo polaco pone como ejemplo que se mencione a un “hombre viejo y experimentado”. Si no se dice de qué color tiene el pelo, se apela al conocimiento del esquema por parte del lector para completar ese aspecto como “usualmente” es, por ello, sería legítimo imaginarlo con canas:

“en el caso de las expresiones nominales sencillas [...] el objeto intencional perteneciente es proyectado explícitamente y actualmente con respecto a su constitución material solamente en un momento de su naturaleza constitutiva, a fin de que, e. g., las determinaciones materiales pertenecientes a la humanidad ya sean cointencionadas implícita y potencialmente. Si un objeto individual se llama «hombre», este objeto está intencionalmente determinado como tal, mas todas sus (innumerables) propiedades todavía no están, con eso, positiva e inequívocamente determinadas” (*La obra de arte literaria*, 293).

Los aspectos esquematizados son aquellos rasgos que están nombrados o configurados e implican la perspectiva desde la cual se nos presentan los objetos. Ingarden afirma que 1. de ellos dependen la “intensidad y la riqueza” (“Concretización”, 44) de la aparición de los objetos representados durante la lectura, 2. que introducen rasgos “estéticamente valiosos” (44), 3. que su elección “se relaciona estrechamente con la atmósfera imperante en la obra [...] o con una cualidad metafísica” (44) y 4. que el empleo predominante de algunos de ellos confiere “un sello característico” (*La obra de arte literaria*, 329).

quien, a partir de reconocer el esquema, satura esa zona de indeterminación. Por ello es posible imaginar de forma viva el mundo y los objetos de la obra, aunque estos no están plenamente determinados en ella. Por otro lado, que la interioridad del vientre sí esté nombrada, es una decisión artística significativa, que coloca esa perspectiva en “primer plano”.

Así, también es una decisión artística en la obra que los aspectos visuales apenas se nombren, y que al leer se tenga una sensación de nebulosidad. Al principio, tal vez el lector pueda creer que se deba a la naturaleza del vientre: moverse en él de forma casi ciega corresponde al esquema. El mellizo habla de “la oscuridad” (Eltit, 153) y de “sustancias espesamente rojizas” (155), como correspondería a lo que intuimos es la perspectiva interna de ese espacio. Pero la nebulosidad es una característica que se mantiene en el resto de la novela.<sup>4</sup>

Los aspectos que están en primer plano son del registro táctil. Para configurar el vientre, por ejemplo, se narra en términos de cercanía/lejanía y amplitud/estrechez. De ser una zona amplia —“Éramos apenas larvas llevadas por las aguas, manejadas por dos cordones que conseguían mantenernos en espacios casi autónomos” (148)— se “estrecha” al punto que dice el mellizo: “No había otra alternativa que el frote permanente de nuestros cuerpos” (155) y, hacia el final del pasaje: “Pronto me enfrenté a la saturación. El espacio no nos contenía a pesar de ponernos en distintas posiciones. Apelamos a una última y humillante alternativa: mi hermana se puso debajo mío, aumentando aún más la presión” (155). Por un lado, el espacio es cambiante, se modifica conforme avanza la lectura; por otro, las acciones de los personajes giran en torno a la movilidad que este les impide, hasta llegar al momento en que: “Quedamos inmóviles rodeados por las aguas. Mi hermana sufría todo mi peso y hacía desesperados esfuerzos por soportarme. Yo, a mi vez, estaba comprimido por las paredes que me empujaban, más aún, sobre ella” (156). No son los fetos quienes, debido a su crecimiento, presionan las “paredes”, sino que estas los “comprimen” y “empujan” a uno sobre la otra. El espacio se define a través de la experiencia táctil de habitarlo, por un lado, y de las acciones que se pueden —o no— realizar en él.

La estadía en el útero se construye desde una gradación ascendente si atendemos a la cadena que constituyen las acciones entre los cuerpos: “rondar”, “chocar”, “frotarse”, “soportar”, que van de lo sutil y distante, a lo intenso y cercano. Es a través de esta figura que se construye y prepara el nacimiento: “Instintivamente mi hermana inició la huida ubicando su cabeza en la entrada del túnel” (156). La presión es tal que el personaje debe, aunque sea por intuición, huir de ahí.

<sup>4</sup> En la segunda parte, la narradora dice: “Mis ojos inflamados presencian una realidad difusa” (236). Así es la realidad que el lector experimenta en *El cuarto mundo*.



En cuanto a la casa, en la primera parte narrada por el mellizo se configura de forma similar: sabemos que es grande pues cada uno de los tres hijos tiene su habitación y el padre los mantiene “en espacios alternos” (172). Lo cual no deja de recordar los “espacios casi autónomos” (148) que los personajes vivieron en el vientre.

En cambio, en la segunda parte, narrada por la melliza —titulada “Tengo la mano terriblemente agarrotada”—, los personajes pierden esa autonomía pues la intimidad es constantemente invadida: “mis padres, trepados por las ventanas, nos observan entre los resquicios” (213); “Lo dejo atacarme por la espalda aunque María de Alava [la hermana menor de los mellizos] dé vueltas a nuestro alrededor” (234). Por momentos, pareciera que cada personaje ya no tiene su pieza, pues están “[e]n la gran habitación común” (207) y permanecen en ella “frecuentemente ovillados y apoyados en los muros” (207); además, la madre duerme en una cercanía extrema a la narradora: “Ahora mismo mi madre está profundamente dormida con su lomo pegado al mío” (224). El espacio, entonces, se ha reducido. Las camas, que sí se nombran en la primera parte, en la segunda no se mencionan. En cambio, la narradora dice o da a entender varias veces que se recuestan sobre el suelo (227 y 234). El espacio se estrecha, se hace precario, pero de alguna manera también esencial, sin adornos.<sup>5</sup>

Asimismo, la casa se configura a partir de la relación que los personajes tienen con ella. La mayoría no quiere estar ahí. El mellizo dice que la madre “buscaba [...] una fórmula para abandonar la casa” (173). Igual que la melliza que sentía que “estaba condenada tras el muro del *claustro*” (187; el énfasis es mío). El padre, “invariablemente, anunciaba su intención de abandonar[la]” (196), aunque “Jamás pensó verdaderamente en [hacerlo]” (197), pues “el afuera le generaba gran inseguridad.” (197). La casa está planteada entonces como un espacio de encierro, no deseado, donde no cabe el placer.

Esto contrasta con el afuera, la ciudad y sus calles. Ahí la madre reencuentra su sexualidad, la melliza tiene contactos sexuales y el mellizo vive el encuentro erótico con una figura que nunca se sabe si es hombre o mujer. Sin embargo, el afuera también es presentado como peligroso. El padre no cumple su amenaza

<sup>5</sup> En otros momentos aparecen las demás habitaciones pero da la impresión de que las paredes no logran aislar una de otra, como cuando la melliza dice: “Osé preguntar a María de Alava, pero ella me silenció desde la otra pieza” (218) o “Mi padre gime en la otra pieza [...]” (222). Aunque se mantengan las paredes y las divisiones, la cercanía física de los personajes es notablemente mayor a la de la primera parte. Hay, además, un comprimir y distender constante. A veces, los personajes no pueden moverse: “Sólo el niño realiza, levemente, algunos movimientos entumidos” (228) y otras, el espacio vuelve a agrandarse, como cuando María Chipia, el mellizo “vaga afiebrado y hambriento por la casa” (242), para regresar a la estrechez: “[...] nos dormimos extenuados, cercados por mi gordura” (244).

pues “la sola idea” de abandonar la casa lo hace sentirse desamparado, el mellizo habla del: “peligro en la ciudad” (178) y nos cuenta cómo a los trece fue “atacado brutalmente por una horda de jóvenes sudacas furibundos” (197), que lo deja herido de gravedad.

En la primera parte, el deseo está desterrado de la casa; en la segunda, en cambio, los personajes se entregan a él dentro de ella. Las relaciones sexuales se dan entre los padres, entre los mellizos; entre la hermana menor y el mellizo; y se sugieren tanto las relaciones entre María de Alava con el padre, como la penetración de este a la melliza. Además, la ambigüedad del género ya no está en el afuera —la figura que no se sabe si es hombre o mujer—, sino adentro, con el mellizo travestido en María Chipia, de quien se sigue hablando en masculino y quien sigue ejerciendo su sexualidad “biológica” y embaraza a la melliza. Es notable también la intensidad de las relaciones sexuales entre ellos durante el embarazo, lo que contrasta con la imagen del cuerpo de la madre que la dictadura de Augusto Pinochet promovía, régimen bajo el cual se escribe y publica la novela en 1988: “el cuerpo físico de la madre [...] era visto, en esta sociedad sumamente patriarcal, como la matriz que nutre al feto. No se le otorgaba a la mujer una sexualidad propia más allá del deseo de engendrar hijos” (Tille-Victorica, 5). De esta forma, la casa se convierte en un espacio marginal, donde aquello que no es aceptado socialmente —el incesto, el travestismo, la sexualidad en el embarazo— sucede.

Se ha señalado, con razón, que esto puede vincularse a la *decadencia* de la casa.<sup>6</sup> Desde los parámetros de una sociedad conservadora y capitalista, la familia cae en desgracia; además, debe encerrarse por el rechazo del afuera y cambia de clase social —sus integrantes padecen hambre y fiebre, por ejemplo—. Sin embargo, el incesto, el travestismo, la sexualidad desbordada, agresiva incluso, no están vistos en el texto desde una perspectiva que los valore como elementos negativos.

Esto se puede clarificar si atendemos a la palabra *sudaca*. El término implica la espacialidad, pues refiere a los provenientes de Sudamérica en España, con una carga despectiva.<sup>7</sup> Se trata de un significante que a lo largo del texto se desliza de forma similar a como lo plantea Lacan en el “Seminario sobre *La carta robada*”<sup>8</sup>

<sup>6</sup> “Their incestuous relationship can also be interpreted —on an allegorical, political level— as the necessary consequence of the isolation, alienation, and climate of terror of which this particular family (nation) has been subjected” (Malooof, 113). “The family (nation) portrayed in this allegorical narrative is undoubtedly ‘dysfunctional’” (116).

<sup>7</sup> According to Julio Ortega the word ‘sudaca’ is a pejorative term use mostly in Spain in order to refer to recent Latin American immigrants [...]” (Malooof, 109). “[...] sudaca, a pejorative expression with clear racial overtones [...]” (Pastén, 34).

<sup>8</sup> “El significante no se mantiene sino en un desplazamiento comparable al de nuestras bandas de anuncios luminosos o de las memorias rotativas de nuestras máquinas-de-pensar-como-

(1956). Eltit ha dicho: “a mí me interesa revertir algunos términos, por ejemplo «sudaca» que es algo muy peyorativo. Entonces, pienso en cómo recuperar ciertos términos y darles otro giro y politizarlos” (en Medina-Sancho, 107). En *El cuarto mundo* logra hacerlo a partir del deslizamiento. Lo cual implica tanto la repetición como el desvío del significante. El mellizo, en la primera parte, utiliza la palabra para referirse a los otros. Lo sudaca es lo que está en la calle, en el afuera; dice: “Esos curiosos y opulentos hombres sudacas parecían a punto de estallar por la presión de la ciudad” (Eltit, 173); “Me valí de una graciosa aunque insignificante muchacha sudaca” (192) o “fui atacado por una horda de jóvenes sudacas furibundos” (197). Pero en la segunda parte, la melliza lo utiliza para referirse a lo propio, a la familia, al bebé, fruto del incesto o al estigma de que la madre haya sido infiel. Así, nombra a la “familia sudaca” (211), a “la niña sudaca” (245) al “estigma sudaca” (219). Sin embargo, la melliza también se refiere a los “jóvenes sudacas” y es quien adjetiva así a la ciudad; el término no deja por completo la carga negativa. Por ejemplo, la narradora afirma que la “espantosa catástrofe” que viven es producto de la “conducta sudaca” (215) de la familia. O menciona incluso el “descontento sudaca, rojo y ávido de sangre” (216). Pero es justo por esa carga de descontento, de marginalización,<sup>9</sup> que la obra pretende ser “sudaca”. Una forma de resistencia. Resistencia a la opresión de la dictadura, a su moral conservadora, a su sistema capitalista.

Pero el término también está cargado de elementos positivos. En un diálogo, María Chipia, el hermano travestido, afirma: “soy un *digno* sudaca, soy un *digno* sudaca” (213; los subrayados son míos). Por su parte, la melliza “destroz[a] su secreto” y dice: “Quiero hacer una obra sudaca terrible y molesta” (213) y habla de “un homenaje a la especie sudaca [...] un manifiesto” (241). De esa forma, se devela el carácter metaficcional de la novela y su poética, que está en el centro de la ambigüedad del término o en la energía que impulsa su deslizamiento.

Otro aspecto importante que carga de forma positiva la palabra sudaca es el vínculo de esta con la fraternidad: “Le hablo, otra vez, del poder de la fraternidad sudaca y de cómo nuestro poder podría destruir a esa nación de muerte” (227). El incesto representa eso que puede destruir a la nación más poderosa del mundo, generadora de muerte y de vacío. La fraternidad, al final de la obra, posibilita la

---

los-hombres, esto debido a su funcionamiento alternante en su principio, el cual exige que abandonemos un lugar, a reserva de regresar circularmente” (Lacan, 134).

<sup>9</sup> La marginalidad, como varios críticos han apuntado, está desde el título. El cuarto mundo “Alude [...] a gente que vive dentro pero al margen de las sociedades desarrolladas [...]” (Pope, “La arquitectura de la memoria”, 124); también a “los cinturones de miseria en las sociedades industrializadas, sugiere la diversidad de los mundos contenidos en una misma sociedad” (María Inés Lagos citada en Barrientos, 14).

creación, la vida: “Lejos, en *una casa abandonada a la fraternidad*, [...] diameleltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz a una niña” (245; el énfasis es mío).

Lo sudaca está relacionado entonces con lo precario, con lo otro y ajeno, con el estigma y el descontento, al mismo tiempo que, también se carga de dignidad, se vincula con la fraternidad y su poder y es el centro de la poética de la novela.

Por otro lado, este carácter metaficcional se refuerza cuando algunos aspectos asemejan la casa con el vientre. Uno de ellos es cómo esta, por momentos, se reduce. Incluso, la gordura de la melliza embarazada se convierte en una suerte de límite o de pared carnal: “nos dormimos extenuados, cercados por mi gordura” (244). No es la narradora quien rodea a María Chipia, sino que ambos están rodeados por su cuerpo; ambos de algún modo están dentro de ella, encerrados por su piel.

Un segundo rasgo es la presencia de los colores. Ya he dicho que el mellizo nombra la oscuridad y las “sustancias espesamente rojizas” (155) del útero. En la segunda parte, la narradora dice: “Afuera las hogueras empiezan a levantarse en la ciudad, rodeándola con llamas. Los reflejos enrojecen las ventanas y nos inundan de espesas y móviles sombras” (228). En ambas partes se utiliza el adjetivo: “espesas” y se mezcla lo oscuro con lo rojizo. Estrategia que, al recordar el vientre, configura la casa marginada como un espacio de creación, más que de decadencia.

No obstante, la analogía no es absoluta, pues la casa mantiene su inestabilidad. Por ejemplo, cuando la narradora dice, una vez que los padres y la hermana menor se han ido, “La gordura casi no me permite moverme y soy incapaz de atender a María Chipia, quien vaga afiebrado y hambriento por la casa” (242), por un lado, nos recuerda la inmovilidad que sufrieron los personajes en el vientre y, por otro, configura un espacio más amplio al decir que el mellizo travestido *vaga*, lo que implica una mayor extensión. Hay otros momentos donde se sugiere esa inmovilidad, como cuando la melliza dice: “Sólo el niño realiza, levemente, algunos movimientos entumidos” (228). O, más adelante: “Aunque sé que mi cara está deformada por la crispación, fijo mis ojos en él, que está debajo mío, extendido, soportando toda mi gordura y moviéndose a pesar del exceso de mi carne” (232). Los papeles se invierten. La narradora “soportó” al mellizo en el útero, ahora María Chipia, el hermano travestido, la soporta a ella.

El embarazo de la melliza inaugura otra dimensión: “(En mi vientre el niño está sufriendo convulsiones)” [222]. La frase va entre paréntesis, tal vez como una representación tipográfica del vientre dentro del vientre, del encierro dentro del encierro. Porque la casa, a su vez, está “sitiada por la avaricia de la nación más poderosa del mundo” (222). “Mientras María Chipia dormita al lado mío, sigo fielmente el trazado del niño, quien acaba de descifrar el camino del laberinto”

(227). Este segundo vientre es, también, una suerte de ciudad si atendemos a la primera acepción de *laberinto*: ‘Lugar formado artificiosamente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida’ (RAE, en línea). Descifrar el artificio, “la cosa confusa y enredada” (*laberinto*), es resolver la salida. La salida —sabremos más adelante— de la novela.

El afuera mantiene en la segunda parte su rasgo de peligro, pero de forma distinta y por razones diferentes. Ahora la amenaza no son los jóvenes o la ciudad misma, sino la nación más poderosa del mundo, que ataca la ciudad: “Describe a la nación más poderosa del mundo como una fosforescente calavera que nos lanza finos y casi imperceptibles rayos. Dice haberlos visto a través de las ventanas, entrando en la ciudad. Afirma que afuera se está abriendo un espacio de muerte” (227). El hecho de que “lance” rayos, “entre a la ciudad” y abra “un espacio de muerte”, da la impresión de que invade, como si estuviera en guerra, la ciudad. Pero lo hace a través de rayos “finos” e “imperceptibles”, por lo que se trata de una invasión abstracta. Esto se refuerza cuando en la última parte de la novela se habla de la venta de la ciudad. Maloof y Lüttecke ven en esto una alusión a la política económica de Pinochet que implicó una apertura desmesurada de mercado.<sup>10</sup>

Para construir la imagen de la ciudad devastada, la novela recurre a un tercer narrador, con una visión externa a los mellizos. Es desde su perspectiva que la casa está “lejos” y “abandonada a la fraternidad”. Gracias a este cambio de perspectiva sabemos el nombre de la melliza, *diamela eltit* en minúsculas, y se consume, como ya dije, la metaficción: la fraternidad pare a la niña sudaca, a la novela; y permite así la creación, la vida. Pero parece que de todas formas hay una condena: “La niña sudaca irá a la venta” (245). Es cierto, como señala Pope que “el último párrafo contiene una expresión *escéptica* [...]”. Esta *diamela eltit*, escrita sin mayúsculas porque no es un nombre propio, sino el nombre de un producto más del mercado editorial, genera un texto, su hija, la niña sudaca, la novela que no podrá substraerse de las leyes del mercado si desea llegar a sus lectores” (“La resistencia en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit”, 49; el énfasis es mío).

<sup>10</sup> Maloof lo dice así: “Chile, a country with a long democratic tradition and a relatively large middle class, was besieged by Pinochet’s unconstrained application of free market economic policies that promoted the privatization of state-owned industries and welcomed foreign investment. These ‘adjustment’ policies contributed to the growing disparity in the distribution of the nation’s wealth, leading to the rapid decline in the income level of the middle and working-class sectors” (110). Lüttecke, así: “Es difícil no relacionar esto con la fracasada y mal llamada economía social de mercado impuesta en Chile y en otros países del cono sur por los gobiernos militares. Estos países fueron abiertos de par en par a la depredación imperialista y vendidos al mejor postor [...]” (1087).

Sin embargo, la última frase de la novela tiene otra lectura o puede leerse con un matiz. Eltit dice:

yo creo que hay microespacios liberadores, porque si no, no tendríamos salida. Pero, claro, esos microespacios están obturados y combatidos por los sistemas dominantes, por la hegemonía. [...] esos espacios son democratizadores, porque hay otras sensibilidades, subjetividades y otros proyectos, proyectos más liberadores para el sujeto, y no represores [...]. Esos proyectos no son castradores pero claro están asediados por el capital”. (en Medina Sancho, 106)<sup>11</sup>

Así, la casa que contiene un proyecto radicalmente alternativo al hegemónico de la dictadura y del capitalismo —un proyecto de libertad— es asediada por el capital, por la venta. Asediada, no vencida. Que la niña vaya a la venta, puede significar que va a ser vendida, sí; pero, también, ese “irá a la venta” se puede leer en un sentido más espacial, “irá”: de trasladarse, y “a la venta”: de almoneda. Visto así, el final es ambiguo. O, más bien, abierto. Esa niña/novela irá a la venta para introducir su proyecto —de subversión y de poder vital, potencialmente destructor de la nación más poderosa— en el sistema.

Si la leemos como fruto de la fraternidad, la niña/novela es un microespacio de libertad y abre una rendija para la esperanza.

## Obras citadas

BARRIENTOS, Mónica del Carmen. “El cuerpo femenino y transgresión en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit”. *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburgh) Vol. LXXXII, 254 (enero-marzo de 2016), pp. 15-26.

ELTIT, Diamela. *El cuarto mundo*. En su libro: *Tres novelas*. México, FCE, 2004.

FERRERO, Adrián. “Entrevista a Diamela Eltit: «La literatura es el espacio donde se pueden realizar operaciones metafóricas y conceptuales»”. *Confluencia* (University of Northern Colorado) Vol. 27, 1 (otoño de 2011), pp. 150-156.

INGARDEN, Roman. “Concretización y reconstrucción”. En Dietrich Rall (comp.): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de Sandra Franco y otros. México, UNAM, 1993.

INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Trad. de Gérald Nyenhuis. México, UIA, Taurus, 1998.

<sup>11</sup> En otra entrevista ha dicho: “el lugar donde considero que se puede ejercer un espacio de libertad es precisamente la literatura, creo que ahí puedo realizar operaciones conceptuales y metafóricas liberadas de mandatos oficiales y de trabas burocráticas” (en Ferrero, 151).

- LACAN, Jaques. "El Seminario sobre *La carta robada*". En Nara Araújo y Teresa Delgado (coords.): *Texto de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad de La Habana, 2003.
- LÜTTECKE, Janet A. "El cuarto mundo de Diamela Eltit". *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburgh) Vol. LX, 169 (julio-diciembre de 1994). Disponible en línea: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6461/6637> Última consulta: 9-10-2016.
- MALOOF, Judy. "Alienation, Incest, and Metafictional Discourse in Diamela Eltit's *El cuarto mundo*". *Revista Hispánica Moderna* (University of Pennsylvania Press) Año 49, 1 (junio 1996), pp. 107-120.
- MEDINA-SANCHO, Gloria. "Una artesana implacable de la palabra: conversando con Diamela Eltit". *Revista de Estudios Hispánicos* (Washington University in St. Louis), 40, (enero de 2006), pp. 103-111.
- PASTÉN B., J. Agustín. "Dialectical Geographies in Contemporary Chilean Literature: The Case of Diamela Eltit's Narrative Production". *Romance Notes* (University of North Carolina) Vol. 54, 1, (2014), pp. 31-39. Disponible en línea: <https://muse.jhu.edu/article/538088> Última consulta: 7-10-2016.
- POPE, Randolph D. "La arquitectura de la memoria: ciencia y literatura en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit". *Hofstra Hispanic Review* (Hofstra University, Hempstead, NY) 2, (2007), pp. 117-25.
- POPE, Randolph D. "La resistencia en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit". En María Inés Lagos (ed.): *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Serie Nomadías. Santiago de Chile, Universidad de Chile / Editorial Cuarto Propio, 2000, pp. 35-53.
- RAE-ASALE. *Diccionario de la lengua española*. Disponible en línea: <http://dle.rae.es> Última consulta: 7-10-2016.
- RUIZ OTERO, Silvia. *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*. México, UIA, 2006.
- TILLE-VICTORICA, Nancy. "El cuarto mundo de Diamela Eltit: una perspectiva latinoamericana del embarazo". *Ptedoráctilo* (University of Texas, Austin) 7, (otoño de 2009), pp. 1-26.
- VERGARA, Gloria. *Tiempo y verdad en la literatura*. México, UIA, 2001.

MIRIAM DI GERÓNIMO  
Universidad Nacional de Cuyo

## MONTERROSO, LA UTOPIA TEXTUAL: *VERSIONES, REVERSIONES, PERVERSIONES DE LA FÁBULA*

*A Paqui Noguero*

En principio, quisiera hacer algunas precisiones acerca del título del artículo. Monterroso es un autor guatemalteco que nació ocasionalmente en Tegucigalpa (Honduras) en 1921, vivió en Guatemala hasta 1944, luego en México hasta 1953, se exilió en Chile (1954-1956). En este último año se radicó definitivamente en México hasta su muerte en 2003.

A su primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*, de 1959, le siguieron *La oveja negra y demás fábulas* (1969), esencialmente de minificciones *incisivas* y *mordientes* para usar las palabras de Julio Cortázar (“Algunos aspectos del cuento”, 406), que hacen gala del ingenio, la agudeza, el humor negro y que ya demuestran los rasgos fundamentales de su estilo disruptivo, irreverente, bien logrados estéticamente, *Movimiento perpetuo* (1972), la novela *Lo demás es silencio* (1978), *La letra e* (fragmentos de un diario) y *La vaca* de 1998 (colección de ensayos), entre otros.

Las expresiones *versiones*, *reversiones*, *perversiones*, se apoyan en las palabras del narrador de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” de Borges quien precisa que la historia del cuento que va a contar “consta en un libro insigne” (561). En el contexto verbal, “libro” bizquea y alude simultáneamente a *Martín Fierro* y a La Biblia. En este sentido, Monterroso, heredero de Borges, en sus obras desacraliza la institución literaria que, por tradición, Occidente venera: su libro fundamental, La Biblia, la Historia, la mitología, etc. Borges confiesa: “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” (“Epílogo”, 775). Escepticismo que también será pilar de la ideología y matriz poética de Monterroso. En sentido narratológico, la fábula, historia o *diégesis* resulta de “repeticiones” de relatos canónicos que no son más que “versiones”, “reversiones” (Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, 561) o perversiones textuales. Siguiendo esos desarrollos, este trabajo pretende demostrar que estos juegos textuales presentes en el nivel del significante y de la sintaxis del microrrelato son correlativos con un contenido que enarbola un gesto disruptivo de denuncia, desmesura,



relativización, escepticismo e irreverencia hacia los “grandes relatos”. Se constituye así la utopía textual que solo puede verificarse en la breve extensión de la forma, pero que no es comprobable con la realidad. Se trata de un palimpsesto, un diálogo entre textos de diversa índole y procedencia que dan lugar a uno nuevo actualizado. Esta nueva forma de la fábula implica una nueva forma de leer, cómplice y activa que propone desde su factura cambiar los hábitos perceptuales del lector y, por consiguiente, su manera de concebir el mundo.

La palabra *fábula* está usada con doble sentido, el tradicional, según la Real Academia Española: ‘breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica o crítica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados’ (en línea).

Carlos Reis destaca varios matices para definir la fábula. Primero, lo considera un género semántico-pragmático con identidad propia. Designa “un relato casi siempre breve, de acción relativamente tensa, no muy sinuosa, interpretada por personajes también no muy complejos (a veces animales irracionales), apuntando a una conclusión de dimensión ético-moral”<sup>1</sup> (158). En cuanto al estatuto de la fábula precisa un relato de gran proyección pragmática, reforzando la “eficacia perlocutiva”, “ejerciendo sobre el receptor una acción que confirma las potencialidades perlocutivas posibles de la narrativa” (159). Aunque reconoce una forma antigua que data del siglo VI a. C. (Esopo) y del siglo I d. C. (Fedro), actualmente ha sufrido modificaciones: retrae su valor abiertamente moralizante, la presencia de animales es insuficiente. En rigor, se define por su estructura y economía interna más que por una orientación ético-moralizante de alcance axiológico o transhistórico, se rige por motivaciones indirectas o directamente histórico-culturales, con innegables incidencias ideológicas (159). De acuerdo con el corpus seleccionado, trataremos de analizar algunos casos, pertenecientes a los primeros libros de Monterroso para comprobar los conceptos vertidos como pequeño marco teórico.

Y es justamente en el nombre del libro: *Obras Completas (y otros cuentos)* [1.ª ed. de 1959] donde se observa la utopía textual. Puesto que es el primer libro publicado por el autor y en guiño cómplice lo llama *Obras Completas*, pero añade en contradicción (*y otros cuentos*). En general se comprueba que las *Obras Completas* de un autor son las últimas o casi, pero nunca las primeras. Como Monterroso tardó diez años en publicar su segundo volumen, *La oveja negra*, los críticos pensaron que se trataba de algo cierto hasta que en 1969 apareció el segundo libro.

<sup>1</sup> Traducción mía del portugués.

La utopía textual (expresión que he inventado para este artículo) me parece útil para tratar aquellas historias, en este caso, microrrelatos-fábulas en los que es comprobable que no dialogan con la realidad o sus posibilidades de concreción, sino con otros textos que le anteceden para desvirtuarlos. Por eso, para considerar la utopía textual, es necesario armar un trípode que conecte la fábula a tratar, el contexto y la cooperación del lector para advertir la *anagnórisis*, como yo la llamo, cuando se descifra la torsión. Cabe aclarar que no me refiero solo a obras consagradas de la literatura universal, porque en el caso de Monterroso cualquier texto, aunque provenga de la sabiduría popular, como los dichos, son motivo de transgresión. Tal es el caso de: “Los cuervos bien criados” y “La fe y las montañas”.

Ya habrán advertido que, desde la teoría narratológica de Genette, se trata de analizar palimpsestos en una relación de hipo-/hipertextualidad en los cuales el texto B, resulta de una subversión del texto A (no importa la jerarquía de la procedencia) que ha sido avalado por la tradición y que se ha mantenido inamovible de generación en generación. Por eso es necesario detenerse unos minutos en la consideración del *contexto*. En efecto, los elementos del contexto son pertinentes para el desciframiento o comprensión del texto. Así advierten Marchese y Forradellas: “El contexto no viene dado únicamente por las unidades textuales (o contextuales, sino también por otros textos del mismo autor [...], de otros autores, si no lo hace con el sistema de la literatura en su conjunto” (78). Más adelante, agregan otra faceta interesante: “la relación entre contexto situacional (o situación sociohistórica) y la creación artística” (79).

En los casos de intertextualidad (llamada genéricamente), es necesario que el autor cuente con, en palabras de Cortázar, un “lector-cómplice” (*Rayuela*, 453-454) para que con “movimientos cooperativos” (Eco) pueda alcanzar a comprender cabalmente el texto. Tal es el caso de “La tela de Penélope o quién engaña a quién”.

Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas.

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.

De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba

y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada. (21)

Antes me refería a la importancia de conocer el contexto o, en la concepción de Genette, el hipotexto o texto base, desde el cual parte Monterroso para escribir la fábula. El nombre, Penélope, ya nos ubica en el mito de una obra fundante de la literatura occidental. Como todo microrrelato es breve, conciso y condensado, por lo tanto, es necesario dividirlo en partes, desmenuzarlo, para alcanzar a descubrir los elementos destacados de su composición que se hallan sintetizados de manera extrema y que ayudarán para su mejor comprensión. La puntuación es un signifiante para tener en cuenta. Así, el microrrelato cuenta de tres párrafos. El primero da una versión de un fragmento de *La Odisea* que respeta fielmente el mito, relevando los mismos atributos de la historia, de los personajes y del lugar en que sucedieron los hechos. De este modo, con un aire de relato oral, comienza el texto: “Hace muchos años [...]”; agrega los caracteres estereotipados: Ulises, “astuto” y “sabio” y Penélope, “bella”, “singularmente dotada” (rasgo que luego recuperará en el desarrollo), tejedora y pareciera fiel, por ese adjetivo “sola” que la ubica *esperando* “largas temporadas” (21). Decimos versión, en cuanto el lenguaje se aparta de la solemnidad de la épica, y el registro es deliberadamente coloquial y más acorde con el siglo xx. Desde el punto de vista de la estructura, este párrafo inicial funciona como introducción, ya que aparecen los datos esenciales de toda narración.

El segundo párrafo, el desarrollo, comienza a subvertir el mito, dialogando con él, pero en clave de utopía textual. Es por eso que empieza con un sintagma que le da verosimilitud. El inicio del microrrelato, más fiel al mito, se narra como un cuento tradicional pero, paradójicamente, en el momento del quiebre, este narrador se apoya en “Dice la leyenda” (21) para avalar sus dichos y hechos que son de propia factura, pero que podrían pasar por fieles a la leyenda, reponemos nosotros *homérica*. Es cierto que el término leyenda también podría estar usado como aquella narración cuyos acontecimientos fantásticos o inusuales, a veces basados en personas verdaderas, no pueden ser comprobados con la realidad, pero que se transmite de generación en generación y es aceptada por la comunidad.

En este momento de la narración se agregan nuevos hilos a la trama, que la convierten en estrictamente monterrosiana. En esta versión se desvirtúan los atributos de los héroes. La astucia de Ulises no servirá para urdir estratagemas militares y ganar batallas, para vencer al Cíclope o salvar a sus soldados de las sirenas, empresas todas dignas de un héroe, sino más bien, la astucia será utilizada en el ámbito de lo privado, circunscripta al seno de su relación marital y, más aún, a su relación consigo mismo. Penélope ya no será fiel, sino desobediente

y emancipada, mujer activa que decide con el gesto del tejido cuándo el marido debe partir y hacerse a la mar. Su poder es tan firme y fuerte sobre Ulises que este prepara “a hurtadillas sus botas y una buena barca” y “sin decirle nada” (21) pareciera como que existiera un pacto previo o bien él temiera que ella se enojara. Se han invertido los roles: Ulises es sumiso y Penélope dominante y poderosa. Todo depende de un gesto de ella para que el andamiaje de la fábula gire la dirección de los acontecimientos.

En el plano de la hipertextualidad hay gradaciones: en el primer párrafo observamos una versión del mito bastante fiel a la tradicional, en el segundo la subversión y en el tercero, el desenlace, se produce la reversión y la perversión explícita: “De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada” (21).

El recurso de la utopía textual sugiere que la transformación del texto no supone abandonar las anteriores versiones sino integrarlas en uno más generoso y renovador, actualizarlo. La perversión textual muestra diferentes formas de la fábula según la perspectiva desde donde se lo describa. En este caso, desde la focalización de Penélope, Monterroso no solo se autoriza a cambiar los hechos, sino que se atreve a desacralizar el mito y al primer poeta de tradición occidental. En su actitud lúdica y burlona, la alusión a la locución sobre Homero, *Quandoque bonus dormitat Homerus*, utilizada por Horacio (y desde entonces integrada a la tradición literaria) para referirse a los errores en que incluso pueden incurrir los grandes escritores, es tomada literalmente para conferir validez a la nueva lectura del mito. Como afirma Francisca Noguero, [Monterroso] “en sus textos descubre las falacias de nuestra manera de pensar y rechaza las afirmaciones categóricas como ocultadoras de verdad” (*La trampa en la sonrisa*, 55). Se inscribe, entonces, en una importante tradición literaria de autores latinoamericanos que se manifiestan en su escritura contra los valores establecidos: Julio Torri, Juan José Arreola, Borges, Cortázar y sus discípulos actuales.

Frente a este texto, se ponen en funcionamiento algunas “estrategias lectoras en el microrrelato” como las llama la chilena María Isabel Larrea. Refiriéndose a “A Circe”, considerado el primer microrrelato latinoamericano, del mexicano Julio Torri, Larrea explica:

La alusión explícita a *la Odisea* es una apelación al lector, para que derive las correferencias desde su propia competencia lectora. En otras palabras, sólo un lector informado en la epopeya griega puede realizar interpretaciones transtextuales coherentes. Asimismo, se ha de tener en cuenta el recorte

significativo del texto épico, la omisión de contenidos y la conversión del género hipertextual. El receptor se encuentra sólo con un *fragmento* del sentido épico, y con un narrador antiépico, con un Ulises errante [...] El lector ha de desinstalar la noción de personaje heroico y desestructurarla para completar una visión humana angustiante y desgarradoramente inútil que no concuerda con el epos griego. El microcuento ha invertido y parodiado el sentido heroico, y ha instalado el contracanto. El texto se ha construido en base a la parodia y a la parábola que promueve un régimen de lectura ejemplar [...], cuya regla de coherencia no se encuentra en la historia sino en el nivel pragmático. (en línea)

La explicación es tan exhaustiva y pertinente que me reserva la disculpa por la extensión excesiva del fragmento seleccionado de Larrea.

El análisis del título da índices de lectura imposibles de obviar. Creo que ese nombre “La tela de Penélope” es una gran metáfora de las posibilidades de un texto en la dimensión etimológica de *textus*: tejido que se teje y desteje infinitamente, en virtud de los objetivos que quieran lograrse. E, inmediatamente, la aclaración: “o quién engaña a quién” instala la transformación del mito, el desafío a lo fijo, instaurando el dinamismo propio de la literatura que le es inherente.

Todos sabemos que la *Ilíada* y la *Odisea* son producto de refundiciones de leyendas. Inesperadamente para lectores muy devotos de estos poemas, se descubre que, según el testimonio de Pierre Grimal en su *Diccionario de Mitología Griega y Romana*: “Al [...] ciclo poshomérico pertenecen las tradiciones que hacen referencia ya a los amores adúlteros de Penélope, ya a sus aventuras posteriores al regreso de Ulises” (420). Se comprueba entonces con esta referencia que Monterroso, de alguna manera incursiona en las posibilidades de un texto que asume otras versiones como partes constitutivas del mismo texto. Separándose de los conceptos de originalidad y fijación, acercándose a un “escepticismo esencial” a lo Borges.

El microrrelato propone un sinnúmero de interpretaciones en la variación del texto homérico. “La tela de Penélope o quién engaña a quién” instala la desconfianza en el autor canónico y primero de Occidente; en el mito: fuente de sabiduría y de enseñanza para los griegos; en el atributo de la heroína, subvierte el rasgo de femineidad, acuñado por la tradición, según el *Diccionario de la Real Academia Española*: “Conjunto de características físicas, psíquicas o morales que se consideran propias de la mujer o de lo femenino, en oposición a lo masculino” (en línea), casi podríamos decir que es un texto con una mirada feminista, porque es ella quien ostenta el poder. El “astuto” Ulises reacciona de acuerdo con las acciones que la esposa emprende. En definitiva, el microrrelato propone la descon-

fianza del matrimonio como institución legitimada en los roles estereotipados del hombre y la mujer. Transmite pesimismo, relatividad y subjetividad, el lector podría inferir como mensaje: en los mitos no se puede creer, en el matrimonio tampoco, ni siquiera en la historia. El hombre peregrina abandonado a su suerte sin certezas a qué asirse. Aunque al final el lector dibuja una mueca, como de risa amordazada por la cantidad de elementos que conjuga y que es necesario descifrar para disfrutar del guiño del autor. Se tratará de *La trampa en la sonrisa*, como titula Francisca Noguerol al libro sobre su tesis doctoral, publicado en Sevilla.

He seleccionado para este artículo “El eclipse” para seguir analizando la utopía textual en Augusto Monterroso.

En Latinoamérica, el gesto exploratorio y experimental de recrear la historia se pone de manifiesto, en particular, en dos géneros: la Nueva Novela Histórica y el microrrelato histórico. En el ámbito de la narratividad: a) desacraliza cualquier noción tradicional de género y obliga a su revisión; b) crea el campo propicio para acoger evoluciones y c) propone una renovación del pacto con el lector que, según los casos, se volverá ambiguo. Así ha ocurrido, por ejemplo, con la novela histórica decimonónica y, actualmente, con los géneros nombrados que releen crítica y desmitificadamente el pasado. Desde este punto de vista, la narración histórica podría considerarse desde las relaciones transtextuales de Gerard Genette como un fenómeno de hipo-/hipertextualidad. El hipotexto es siempre la historia oficial y el hipertexto, la literatura en segundo grado, es el microrrelato histórico o la Nueva Novela Histórica. Se produce, de esta manera, la hibridación entre la realidad histórica y los procesos de ficcionalización o reescritura de la historia que compromete al lector en diversos grados para su actualización. Conjuntamente, inhiere al pacto novelesco en tanto reescritura y ficcionalización, pero en cuanto a que el referente es real y por todos conocido, apunta también, y fusionadamente, al pacto verdadero. Se establece un pacto ambiguo, semejante al de la autobiografía porque el lector actualiza simultáneamente ambas realidades.

Hayden White ha llegado a plantear el carácter narrativo y tropológico del relato histórico, señalando que lo central no está en que narre hechos más o menos heroicos, sino en que el discurso historiográfico ocupe procedimientos poético-expresivos, como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, con el fin de reconstruir el tramado del registro histórico: “la historia es, según mi forma de ver, una construcción, más específicamente un producto del discurso y la discursivización”, afirma (43).

El microrrelato da cuenta de los procesos de ficcionalización de la historia por medio de los cuales el mito explica los acontecimientos. Se advierte, además, la hibridez de la ficción con el discurso historiográfico.

Existen algunos teóricos, como Seymour Menton, que consideran que la reescritura de la historia está emparentada con la fecha del V centenario de la conquista de América. En esta dirección existen numerosas obras que textualizan el evento. Este es el caso de “El eclipse”, fechado *circa* los años 50:

Cuando fray Bartolomé Arrazola se sintió perdido, aceptó que ya nada podría salvarlo. La selva poderosa de Guatemala lo había apresado, implacable y definitiva. Ante su ignorancia topográfica se sentó con tranquilidad a esperar la muerte. Quiso morir allí, sin ninguna esperanza, aislado, con el pensamiento fijo en la España distante, particularmente en el convento de los Abrojos, donde Carlos Quinto condescendiera una vez a bajar de su eminencia para decirle que confiaba en el celo religioso de su labor redentora.

Al despertar se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impassible que se disponían a sacrificarlo ante un altar, un altar que a Bartolomé le pareció como el lecho en que descansaría, al fin, de sus temores, de su destino, de sí mismo.

Tres años en el país le habían conferido un mediano dominio de las lenguas nativas. Intentó algo. Dijo algunas palabras que fueron comprendidas.

Entonces floreció en él una idea que tuvo por digna de su talento y de su cultura universal y de su arduo conocimiento de Aristóteles. Recordó que para ese día se esperaba un eclipse total de sol. Y dispuso, en lo más íntimo, valerse de aquel conocimiento para engañar a sus opresores y salvar la vida.

—Si me matáis —les dijo— puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura.

Los indígenas lo miraron fijamente y Bartolomé sorprendió la incredulidad en sus ojos. Vio que se produjo un pequeño consejo, y esperó confiado, no sin cierto desdén.

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles. (147-148)

Un primer acercamiento al texto nos permite establecer el dialogismo entre esta obra de mediados del siglo xx con las crónicas de la Conquista de América. El primer indicio de asimilación de ambas está dado por la elección del nombre del protagonista, fray Bartolomé, porque en el imaginario colectivo latinoamericano

remite al personaje histórico fray Bartolomé de las Casas. Sin embargo, la caracterización del protagonista reviste rasgos antiépicos: así se lee en el texto: “se sintió perdido, aceptó que ya nada podría salvarlo” (147). Inmediatamente, la selva se personifica y, metonímicamente, adquiere ribetes amenazantes: “La selva poderosa de Guatemala lo había apresado, implacable y definitiva” (147). La nación o su geografía por sus habitantes, los aborígenes lo habían capturado y se sentía sin escapatoria, vencido, extrañando los privilegios que gozara en España cerca de Carlos V. Indefectiblemente, resuenan los versos borgeanos en boca de Francisco Narciso de Laprida de “Poema conjetural”: “Vencen los bárbaros, los gauchos vencen. / Yo, que estudié las leyes y los cánones, / yo, Francisco Narciso de Laprida, / cuya voz declaró la independencia / [...] sin esperanza ni temor, perdido, / huyo hacia el Sur por arrabales últimos” (Borges, 867). Monterroso selecciona, subjetivamente, las mismas sensaciones de soledad y desamparo del personaje ante la muerte inminente: “Quiso morir allí, sin ninguna esperanza, aislado, con el pensamiento fijo en la España distante” (“El eclipse”, 147). En ambos casos, los autores, conjeturalmente inventan una personalidad y una voz para los protagonistas, relativizando así el discurso de la historia oficial.

Una nota más sobre el nombre: el apellido de fray Bartolomé es Arrazola, deformación del término *arrasar* desde el sufijo, conlleva el símbolo de la destrucción pero en un cambio de tono, hacia lo vulgar. En rigor, se trata de un palimpsesto, en la teoría genettiana, concretamente una relación de hipo-/hipertextualidad. Sin embargo, a pesar de ser una imitación formal de la crónica, se produce una transformación del sentido. De manera que resulta una parodia. G. Genette da la definición desde la etimología: “*ôda*, es el canto; y *para*, «a lo largo de», «al lado de», *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto— o incluso cantar con otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (20). Se “desvía” el texto con un mínimo de transformación, en la dimensión *lúdica* del hipertexto, “implica, irresistiblemente la connotación de sátira e ironía” (36). Añade Genette que “la parodia, en sentido estricto, se ejerce casi siempre sobre textos breves” (29). En efecto, en el microrrelato de Monterroso, se produce la transformación que consiste en la inversión del sentido transmitido por las crónicas que muestran a los españoles como héroes de la conquista, vencedores. Aquí el protagonista español es el antihéroe que ostenta una actitud paternalista de superioridad que le ha otorgado la cultura hegemónica, pero que se encuentra en tratativas de salvar su propia vida echando mano a mitos y a engaños absurdos. Las crónicas muestran a los pueblos originarios como inocentes y fáciles de domesticar como aparecen retratados en los *Diarios* de Colón. Sin embargo, aquí los vencedores son los indígenas que hacen justicia frente al engaño español. La parodia



resulta una inversión e invención del sentido que hace vencedores a los vencidos. Este microrrelato pone de manifiesto la retórica como técnica, porque ha sido empleada como arte de persuasión para convencer al oyente/lector incluso de lo que es falso. Como práctica social, ya que es en el nivel de los conflictos sociales donde tuvo su origen y sigue ejerciéndolo. En efecto, Monterroso es profundamente crítico de los procesos particulares de Latinoamérica por un lado y de los defectos humanos universales como el engaño. Resulta así que el microrrelato conlleva también una dimensión moral, compromete otro nivel de la Retórica: el de la ejemplaridad. Además está presente como práctica lúdica a través de la parodia y la inversión del discurso histórico oficial. Para el escritor guatemalteco, la historia oficial aparece “eclipsada” por la nueva versión que desplaza a la anterior. Este sentimiento crítico de Monterroso constituye una posición ideológica que le da una voz y un protagonismo a aquellos que han sido silenciados. El mismo autor expresa la hibridez entre ficción y realidad y la magia de la literatura en su carácter *poiético* de crear mundos posibles: “Quinientos años de dialéctica entre España y América. Una dialéctica de espadas, de letras, de oraciones y de balas, desde que fray Bartolomé de Arrazola, un ser imaginario, fue vencido en la hoja en blanco, en la que todo se puede; es decir, en la imaginación, donde todo se puede, no siempre parecida a la realidad” (Monterroso, “Imaginación y realidad”, en línea).

El final del cuento es sorprendente: “Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado)” (148). Nuevamente, un recurso retórico es eficaz para destacar la dimensión discursiva del relato histórico: la sinécdoque marca el destino final de fray Bartolomé: reluce, simbólica y bisémicamente, en primer plano, el corazón como órgano vital y también como instrumento del sacrificio. Desde las imágenes sensoriales, visualmente, se produce la inversión: los ninguneados brillan y eclipsan el poder de un imperio que ha sido opacado, contraviniendo la tradición occidental consabida.

En este texto prima la “*práctica lúdica*” de la retórica, en la concepción de Roland Barthes (87-88) que, en la intención contrahistórica, juega con las posibilidades imposibles de realización concreta, se materializa en una utopía textual. En efecto, explota el aspecto de la “retórica negra”, de burlas hacia las crónicas de fray Bartolomé de las Casas. Asimismo, se pone de manifiesto el poder suasorio de la palabra poética que, según Alicia Sarmiento, es “de más amplio espectro receptivo que el ensayo histórico” (210). “La perspectiva de la Nueva Novela Histórica conlleva la posibilidad de transformar la historia que puede redundar en una apuesta que, desde la visión de Tomás Eloy Martínez, reside en *cambiar la memoria de los hombres*” (citado por Sarmiento, 210). Esta apertura puede ser

rechazada o aceptada por el lector, porque atañe a la dimensión ontológica de la literatura que ejerce desde la retórica como “*práctica social*” (Barthes, 87) que critica el pasado a la luz del presente en una dimensión ideológica fuertemente influida por el momento de composición del texto.

Aunque la crítica ha considerado este microrrelato como fantástico, con Francisca Noguerol investigamos un poco más esta categoría al comprobar que los conquistadores acudieron a estas estrategias para sobrevivir en el nuevo mundo. Así, Colón cuenta el mismo ardid del eclipse, del que salió con mayor fortuna. Cortés y otros se valieron del engaño en vez del diálogo para comunicarse con los indígenas, el afán imperialista primó y el eurocentrismo también (Noguerol, *Augusto Monterroso*, 84).

## Breves conclusiones

Se ha demostrado cómo la utopía textual puede ser una aliada en el análisis de textos, valiéndose del palimpsesto genettiano y de la antigua retórica para poner de manifiesto el tratamiento lúdico de la fábula. Desde el punto de vista semántico, la presencia de la ironía y de la parodia, la alegoría, la antítesis y el humor negro, entre otros recursos como “modos oblicuos de expresión” (Noguerol, *La trampa en la sonrisa*, 25) contribuyen a desplazar significados literales. Monterroso presenta sentidos figurados que requieren “la participación activa del lector en el proceso de *exégesis*” (25) cuando echa mano de estos recursos que mitigan o exacerban el ataque. “Provoca en el lector la voluntaria suspensión de la incredulidad cuando se enfrenta a un objeto deformado” (28). Le quita solemnidad a los “grandes relatos”. Se trata solo de una versión entre otras más de la serie de significantes de la literatura universal y no debate por ser la “única, original y unánime”.

En la brevedad y concisión de la fábula, el autor pretende cuestionar el orden establecido, postular la precariedad de lo que llamamos real, instalar la sospecha sobre lo consolidado por siglos y siglos de cultura occidental. Con la técnica del bisturí ejerce una crítica sobre el hombre contemporáneo y su entorno, sobre las instituciones, la Autoridad con mayúsculas de cualquier tipo. El carácter subversivo de la fábula denuncia explícitamente, a veces, camuflada, otras, hechos sociales e históricos específicos y, en algunos casos, aberrantes (como la conquista de América) de la cultura latinoamericana y universal.

El trasfondo que subyace a la reversión y perversión de la fábula es una visión escéptica de la realidad y pesimista de la condición humana. Así, Monterroso postula en sus textos un absoluto fracaso de la inteligencia humana orientada al servicio de la destrucción de la creatividad y la imaginación. El hombre

contemporáneo de los siglos xx y xxi debe aprender a moverse en una sociedad dominada por el egoísmo, la hipocresía y los falsos valores que se desbaratan en cualquier intento de autenticidad. Después de leer textos de Monterroso advertimos las falacias de nuestra manera de pensar, porque contribuye a descreer en la existencia de absolutos para considerar, en cambio, el carácter relativo de cuanto nos rodea. Decimos con Dolores Koch que “queda en ridículo cualquier interpretación intelectualizada del mundo” (95).

Quisiera terminar el artículo con un pensamiento de García Márquez, refiriéndose a Monterroso: “Este libro hay que leerlo manos arriba: su peligrosidad se funda en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad”.<sup>2</sup> ¡Que así sea! Que logremos despertar desconfianza en nuestros estudiantes y despertar el espíritu crítico del pavoroso mundo en el que estamos inmersos, solo desde ahí podremos fundar las bases de un universo menos mezquino, más plural e inclusivo de otras maneras de pensar y actuar.

## Obras citadas

- BARTHES, Roland. “La retórica antigua”. En su libro: *La aventura semiológica*. [1985] 2.<sup>a</sup> ed. Trad. de Ramón Alcalde. Barcelona, Paidós, 1993, pp. 85-160.
- BORGES, Jorge Luis. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. En su libro: *El aleph (1949). Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 561-563.
- BORGES, Jorge Luis. “Epílogo”. En su libro: *Otras Inquisiciones (1952). Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 775.
- BORGES, Jorge Luis. “Poema Conjetural”. En su libro: *El Otro, el Mismo (1964). Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 867-688.
- CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, AECID) 255 (marzo 1971), pp. 403-416.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. 24.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1980.
- RAE-ASALE. *Diccionario de la lengua española*. Edición del tricentenario. Disponible en línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario> Última consulta: 12-09-2016.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 1981.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires, Paidós, 1984.

<sup>2</sup> Palabras de Gabriel García Márquez en la contraportada a la edición inglesa: *La Oveja Negra y demás fábulas (The Black Sheep and Other Fables)*. Trad. de Walter I. Bradbury. New York, Doubleday, 1971.

- KOCH, Dolores M. *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. Tesis doctoral. City University of New York, 1986.
- LARREA, María Isabel. “Estrategias lectoras en el microcuento”. *Estudios Filológicos* (Valdivia, Universidad Austral de Chile) 39 (septiembre de 2004), pp. 179-190. Disponible en línea: [http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0071-17132004000100011&script=sci\\_arttext](http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0071-17132004000100011&script=sci_arttext). Última consulta: 19-09-2016.
- MONTERROSO, Augusto. “La tela de Penélope o quién engaña a quién”. En su libro: *La Oveja Negra y Obras Completas (y otros cuentos)*. México, Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 21.
- MONTERROSO, Augusto. “El eclipse”. En su libro: *La Oveja Negra y Obras Completas (y otros cuentos)*. México, Secretaría de Educación Pública, 1986, pp. 147-148.
- MONTERROSO, Augusto. “Imaginación y realidad”. Disponible en línea: <http://www.literaturaguatemalteca.org/monterroso9.html>. Última consulta: 19-09-2016.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Barcelona, Ariel, 1989.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. [1995] 2.<sup>a</sup> ed. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. *Augusto Monterroso*. Madrid, Ediciones Eneida, 2004.
- REIS, Carlos y LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. 7.<sup>a</sup> ed. Coimbra, Almedina, 2000.
- SARMIENTO, Alicia. “Para cambiar la memoria de los hombres. El descubrimiento de América en la novela hispanoamericana contemporánea”. En Alicia Sarmiento et al.: *500 Años de Hispanoamérica. Conferencias*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1992, pp. 183-211.
- WHITE, Hayden. “Prefacio. Hecho y figuración en el discurso histórico”. En su libro: *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Paidós, 2003, pp. 43-62.

## Obras consultadas

- CALERO Secall, Isabel. “Del mito a la historia: Penélope, Artemisia y las transgresiones del modelo femenino en la literatura griega antigua”. En Carmen Soares, Inés Calero Secall y Maria do Céu Fialho (eds.): *Norma & transgressão*. Universidad de Coimbra, 2008, pp. 9-28. Disponible en línea: [https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/32107/1/Norma%20&%20Transgress%c3%a3o%20\(2008\)%20Secall.pdf?ln=pt-pt](https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/32107/1/Norma%20&%20Transgress%c3%a3o%20(2008)%20Secall.pdf?ln=pt-pt). Última consulta: 12-09-2016.

- DI GERÓNIMO, Miriam. “La reescritura de la historia: la epopeya nacional borgeana”. En *Configuraciones del género desde los clásicos a la actualidad. Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica*. 18, 19 y 20 de agosto de 2011. Mendoza, Argentina, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas / Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos 2014, pp. 219-228. Disponible en: [http://congresoepica.files.wordpress.com/2011/09/actas\\_finales\\_issn.pdf](http://congresoepica.files.wordpress.com/2011/09/actas_finales_issn.pdf) Última consulta: 12-09-2016.
- DI GERÓNIMO, Miriam. “El microrrelato histórico: estrategias retóricas de persuasión”. Disponible en línea: [http://lh2.weebly.com/uploads/2/3/9/0/23909114/el\\_microrrelato\\_historico.pdf](http://lh2.weebly.com/uploads/2/3/9/0/23909114/el_microrrelato_historico.pdf) Última consulta: 12-09-2016.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro. “Penélope / Helena en el Teatro Español de Posguerra”. *Stichomythia*. Revista electrónica de teatro contemporáneo (Universidad de Valencia) 4 (noviembre de 2006). Disponible en línea: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero4/sticho4/ARTICULOS/Penelope.pdf>. Última consulta: 12-9-2016.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

## EL FONDO DEL CIELO DE RODRIGO FRESÁN O EL APOCALIPSIS CONTINUO

Asociada habitualmente con la figuración de un mundo armonioso alternativo, así pues con los fastos de una imaginación desbordante, la utopía también se puede ver, al contrario, como un síntoma de la crisis del imaginario, como una esclerosis de la imaginación social acerca del futuro. Así la concibe tanto Jean-Jacques Wunenburger como Fredric Jameson, que en un artículo de 2010 vuelve al tema de la utopía y le da la siguiente definición: “La utopía, considero, no es una representación, sino una operación calculada a fin revelar nuestros límites para imaginar el futuro, las líneas más allá de las cuales no somos capaces de imaginar cambios en nuestra sociedad y mundo (excepto en la dirección de la distopía y la catástrofe)” (“Utopia as Method”, 23).<sup>1</sup>

Entre las dos visiones antagónicas sobre la utopía se puede, no obstante, concebir una intersección y ella está relacionada con la paradójica combinación entre lo apocalíptico y lo utópico que, para no ir más lejos, se encuentra en el propio mito salvífico que se difundió en la cultura pop y en cuya delineación la serie de divulgación científica *Cosmos – A Personal Voyage* realizada por Carl Sagan desempeñó un papel fundamental. Se trata de una combinación entre, por un lado, el inevitable final de nuestro mundo, y por otro lado, la utopía heroica de una humanidad que, con una tecnología avanzada y con una conciencia moral infinitamente superior a la actual, abandonaría su planeta natal para mudarse a otro lugar del universo y así iniciar un nuevo capítulo de la vida humana.

En la edificación de este mito salvífico colectivo los autores de ciencia ficción tuvieron un rol esencial, desde finales del siglo XIX, al imaginar un sinfín de variantes de expediciones extraterrestres, de encuentros entre los humanos y los *aliens*, así como hablaron de la diversidad de los exoplanetas y de sus condiciones de vida, que *in extremis* podrían volverse un nuevo hogar para los humanos. Por otra parte, el mismo subgénero proporcionó no pocas visiones apocalípticas y posapocalípticas que atañen tanto a nuestro planeta como a varios otros, y este

<sup>1</sup> La traducción es mía. Texto original: “The utopia, I argue, is not a representation but an operation calculated to disclose the limits of our own imagination of the future, the lines beyond which we do not seem able to go in imagining changes in our own society and world (except in the direction of dystopia and catastrophe).”

filón distópico se reveló más atractivo para la alta cultura, según lo revela la acumulación de libros posapocalípticos relacionados con el peligro nuclear entre los años 1950-70 (destacándose en esta serie Kurt Vonnegut, Walter M. Miller Jr., Brian Aldiss) y la multitud de títulos que abordan este tema a partir de los años 1990 (entre los autores más representativos figuran David Mitchell, Margaret Atwood, Michel Houellebecq, Tatiana Tolstaya y en el espacio latinoamericano, Alejandro Morales y Marcelo Cohen).

La novela de Rodrigo Fresán, *El fondo del cielo* (2009) es una interesante ilustración de esta insólita combinación entre un hondo sentimiento apocalíptico / posapocalíptico y la persistencia de la proyección utópica. Se trata de un libro extraño desde varios puntos de vista. Probablemente el elemento más llamativo es el recurso a una multitud de elementos propios del subgénero *sci-fi* para un libro que de ninguna forma podría incluirse cabalmente en este subgénero como lo describe el propio autor en una extensa adenda con el subtítulo “agradecimientos y explicación”, “ésta no es una novela de ciencia ficción pero sí se nutre de ciencia ficción” (263). Por otra parte, la construcción compleja de la novela muestra que el autor rechaza la facilidad y la accesibilidad que parecen haberse vuelto la norma de la nueva narrativa de éxito a público y aspira a seguir experimentando en el campo de la arquitectura novelesca: así, la narración se construye a través de fragmentos conectados juiciosamente y que más que un hilo argumental propiamente dicho crean focos narrativos que solo en una segunda lectura revelan su cohesión. En la misma adenda, que de hecho sirve tanto de guía de relectura como de manifestación de la rica intertextualidad de la obra, el autor confiesa que, inspirado entre otros por John Cheever, en esta novela “trabaj[a] con «momentos» y no [con] «argumentos»” (265). Por fin, la singularidad de la obra proviene del recurso a una surtida serie de clisés del *sci-fi* (el viaje de un planeta a otro, las distorsiones temporales en el cosmos, la comunicación telepática con los *aliens*, etc.) que resultan ser meras formas de desfamiliarización puestas al servicio de la escritura, en plena posmodernidad desencantada, de una electrizante novela de amor.

Tangencialmente, de esta forma, la empresa narrativa de Fresán reencuentra el móvil primigenio del subgénero de la ciencia ficción tal como lo describía el mismo Fredric Jameson en un artículo más antiguo, de 1982. El filósofo norteamericano pone en tela de juicio la relación causal, aparentemente obvia, entre este subgénero que apareció a mediados del siglo XIX y el florecimiento del mito del progreso, recordando que los propios fundadores, Jules Verne y H. G. Wells, tienen dos posturas distintas, paradigmáticas para el desarrollo futuro del subgénero: así, el escritor francés manifiesta una firme confianza en el progreso, mientras que en el autor de *La máquina del tiempo* se patentiza una clara ambivalencia

ante el adelanto real de la especie humana gracias a la ciencia y a la técnica. Por eso, según Jameson, el subgénero *sci-fi* se debe ver en sus inicios menos como un intento de indagar el futuro y más como una modalidad de alcanzar el presente, por medio de la desfamiliarización y la reestructuración (Jameson, “Progress Versus Utopia”, 151). De esta forma, por más sorprendente que parezca, este tipo de obras actúan en el mismo sentido que la empresa realizada en la alta cultura por Proust, quien revela la necesidad de elaborar “estrategias de apuntar indirectamente” (“strategies of indirection” [151]) a fin de recobrar el presente que, si está abordado directamente, está bloqueado por causa de la costumbre insensibilizadora.

Este diagnóstico puesto por Jameson a las primeras obras de ciencia ficción se adecua perfectamente a la novela de Fresán en la cual el complejísimo artefacto narrativo sirve de “strategy of indirection” a fin de rescatar un momento de gracia, que perfectamente se inscribe en la serie de epifanías modernistas, *moments of being* como las llamaba Virginia Woolf. Este momento de gracia es un frustrado amor de adolescencia cuya intensa belleza se intenta salvar de las devastaciones producidas por el olvido y la banalización, a través de un empalme entre, por un lado, el método proustiano de rescatar un pasado movido gracias a la recreación y la imaginación y, por otro lado, el uso de ciertos temas de ciencia ficción como el viaje en el tiempo y la comunicación extraterrestre. El resultado de esta combinación es una “ciencia ficción en reversa”, sobre la base de unas concepciones tan insólitas como “la Historia de lo que fue [...] es también una novela de ciencia-ficción” y “Lo que sucedió es algo tan fantástico como lo que sucederá” (Fresán, 15). La referencia a Proust es de hecho explícita, dado que una de las siete citas que figuran como epígrafes de la novela de Fresán está extraída de la monumental obra francesa y reza así:

Las distancias son sólo la relación del espacio con el tiempo y varían con él. [...] Hay errores ópticos en el tiempo como los hay en el espacio. [...] El único viaje verdadero, la única fuente de juventud, no sería ir a otros países, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otros, de cien otros, ver los cien universos que ve cada uno de ellos, que es cada uno de ellos. (9)

Si esta cita se corrobora con la inmediatamente siguiente en la mencionada serie de siete epígrafes, que es una frase extraída de uno de los escritores venerados de Fresán, Kurt Vonnegut, y que afirma “Uno no se puede ver a sí mismo fuera del universo” (9), ya es posible atisbar el tema profundo del libro, que está relacionado con la referencia a una visión ensanchada, suprapersonal. Se dan en esta visión alterna la aspiración utópica a englobar la otredad (“ver el universo con los



ojos de otros”) así como la conciencia de la imposibilidad de aprehenderse a sí mismo fuera de las convenciones espacio-temporales (la expresión “fuera del universo” es una expresión paradójica, dado que nos es imposible concebir un espacio exterior al universo). Según veremos, el impulso utópico que traspasa el fondo apocalíptico / posapocalíptico propio de la novela de Fresán tiene que ver con este tipo de visión ensanchada (“ver el universo con los ojos de otros”) y podemos entonces concebir la materia del libro como la delimitación de un universo narrativo específico gracias al cual será posible, si no alcanzar al menos hablar de esta visión alterna, cuya aproximación más cabal en el mundo consuetudinario es el amor.

La concepción occidental sobre el amor como un acercamiento asintótico al otro que nunca se deja apropiarse por completo se transcribe en *El fondo del cielo* por la construcción tripartita, cuyas partes están sugestivamente intituladas “Este planeta”, “El espacio entre este planeta al otro planeta” y “El otro planeta”. La lectura de la novela se equipara, pues, con un viaje astral, que inevitablemente trae a la memoria el mencionado mito salvífico de la cultura pop. Los cuatro narradores del libro, que por lo demás emplean el mismo tono, entre elegíaco y jaculatorio, y que indefectiblemente son narradores no fiables, dan a conocer trozos de unas historias heterogéneas que convocan en el mismo espacio novelesco la evocación de los círculos neoyorkinos de aficionados a la ciencia ficción de los años 1930, la mención al momento terrible de la caída de las torres gemelas, un relato testimonial de la guerra de Irak y, por si fuera poco, el discurso de un extraterrestre del planeta Urkh 24 que asiste resignadamente a la extinción de su mundo. Sin duda, el foco narrativo más importante gira alrededor de Isaac Goldman y Ezra Leventhal, primos y amigos que en su adolescencia comparten tanto la pasión por el género *sci-fi* como el amor total por una joven sin nombre, más tarde identificada como “la chica rara”. Alrededor de ellos gira en un intento desesperado de ser admitido como par Jefferson Darlingskill, joven rico, ambicioso, pero sin talento, que los primos terminan por aceptar al enterarse de su parentesco con un admirado escritor de ciencia ficción. El clímax de las existencias de los dos primos lo representa el momento en que, sabiéndose rechazados sin razón evidente por la joven amada, se entregan a una suerte de *happening*, construyendo durante una entera noche de invierno, bajo la ventana desde donde ella los mira, un planeta y una multitud de hombres de nieve que figuran alegóricamente su amor. Después de este momento, cada uno va por su lado, Isaac se vuelve un autor de segunda categoría, que trabaja como guionista y adaptador para series televisivas de ciencia ficción, y Ezra entra en el servicio de inteligencia del ejército y se convierte en uno de los hombres más poderosos del mundo que mueve los hilos de las numerosas guerras en que están involucrados los Estados Unidos,

desde la guerra de Corea hasta la de Irak. Lo único que los sigue uniendo, excepción hecha de un carteo esporádico y de unas llamadas telefónicas que más que conversaciones son monólogos de Ezra, es la llegada constante, por correo, de las entregas de una novela de ciencia ficción titulada *Evasión*, que Isaac publica como obra anónima y cuyos fans atribuyen erróneamente a la pareja formada por Isaac y Ezra.

En la mencionada adenda que cierra el libro, el autor declara: “fue Kurt Vonnegut quien en una entrevista afirmó algo así como que todo escritor tenía la obligación, al menos una vez en su carrera, de destruir un mundo. / En *El fondo del cielo* yo destruyo dos. / Varias veces. / Misión cumplida, espero” (262). Los dos mundos destruidos son, por un lado, el conocido, el “nuestro”, cuyo fin corresponde a la caída de las Torres Gemelas, ya que con el *nine eleven* se desbaratan los últimos restos de optimismo con respecto a una posible marcha triunfal de Occidente. Lo que ocurre el 11 de septiembre de 2001 es la internación en una fase posapocalíptica o en un apocalipsis continuo del cual lo que falta es la posibilidad de imaginar un futuro diferente del que ya ocurrió. Por otro lado, el segundo mundo destruido es el imaginario planeta Urkh 24, escenario de la novela *Evasión*, donde un último superviviente agónico hace, entre descripciones detalladas de crepúsculos llenos de colores, el balance de una fracasada invasión a la Tierra. La saga de los extraterrestres que, vencidos por el hastío y el desaliento, renuncian a la invasión es la inversión cabal de la utopía heroica divulgada por Carl Sagan. La primera parte de la novela se escribe desde la conciencia de que ya se dijo “adiós al futuro como tierra prometida” (86) y el narrador, viejo escritor de ciencia ficción, remarca que “ahora los jóvenes [prefieren] aspirar el perfume ocre de especies extinguidas antes que el aroma cromado de los prodigios por llegar [...] El futuro, piensan, está sobrevalorado” (145).

El tenor de la novela de Fresán es a la vez apocalíptico y posapocalíptico, porque, según la expresión de Carlos Monsiváis, “lo peor ya ocurrió” (21) y lo que sigue es una continuación rutinaria del cataclismo. De hecho, además de la mención del apocalipsis efectivo ocurrido el 11 de septiembre y cuya ya monótona prolongación es la guerra de Irak, los esbozos de distopías y de descripciones de finales de mundo abundan en la novela, destacándose la surtida serie de apocalipsis esbozados en la tercera parte que podrían representar tantos núcleos de potenciales novelas escritas por autores capaces de regodearse detallando los trazos del desastre. En cambio, en medio del desastre, la proyección utópica sigue en pie, pero solo se puede mantener en calidad de utopía retrospectiva o una anticipación nostálgica, ya que el impulso utópico está reorientado hacia el pasado, y su finalidad es rescatar la belleza de lo que fue y de conservarlo como la prueba de una inmensa pureza que permite imaginar la armonía.

La equivalencia entre el amor y la explicación es una de las ideas que atraviesa el libro y el discurso del primer narrador, Isaac Goldmann, lo expresa cabalmente: “no creo que exista una forma más noble y sublime de amar a alguien [que] explicármelo todo” (Fresán, 56). La trayectoria vital de Ezra, que se compromete en las guerras destructivas, tiene que ver también con la ausencia de explicación: “mi combustible siempre ha sido la furia ante lo incomprensible. La furia ante lo inexplicable de su desaparición [con referencia al abandono de la mujer amada] y por lo tanto me tocan destinos horribles, aparezco en los sitios más detestables” (182). La explicación aparece efectivamente en la tercera parte y está dada por la mujer que confiesa haber dejado a sus amantes por evitar uno de los posibles fines del mundo, precisamente el provocado por el amigo de los tres, Jeff Darlingskill, que, echado de los círculos de escritores de ciencia ficción por causa de su falta de talento, se venga convirtiéndose en el fundador de una secta que atrae al propio presidente de los Estados Unidos y lo designa a apretar el botón fatal que destruirá el mundo. Al fingirse enamorada de él, la mujer lo convierte en un empresario de éxito, de los muchos que hay, y desvía su furia destructora hacia un destino común. Su sacrificio comparte con el de Cristo la capacidad de salvar al mundo, pero añade el valor de la humildad y la ausencia de toda notoriedad y prestigio. La posibilidad de ver los futuros posibles y de intervenir así en la Historia se debe a su comunicación telepática con el último habitante del planeta Urkh 24, para quien funciona de antena capaz de captar los asuntos de los humanos de una forma que no acata las limitaciones espacio-temporales terrenales. La tarea sobrehumana a la que se dedica “la chica rara” consiste en resucitar y darle forma eterna al momento más álgido de la existencia de los tres, que corresponde a la noche lejana en que los jóvenes construyeron un planeta poblado de hombres de nieve para manifestar su amor. La dificultad de su empresa tiene que ver con las leyes del azar que rigen las entidades cuánticas y que hacen poco probable, pero no totalmente imposible, la reunión de todas las condiciones en que ocurrió el acontecimiento del pasado que se quiere revivir. No obstante, la misma física cuántica es la que permite esperar —al menos en el espacio de la novela— que la combinación de partículas elementales que se dio en el pasado se repita de nuevo y que esta vez ya no se disipe nunca. Esta cápsula espacio-temporal, que, como todos los mundos utópicos, es cerrada, reclusa y congelada en su perfección, es el mensaje que la salvadora del mundo quiere dejar a la posteridad después del fin de la Tierra: “Nos verá a los tres —por fin juntos, juntos para siempre, juntos al final— y pensará “se extinguieron, sí, pero se extinguieron en el momento más alto y sublime de sus sentimientos; se extinguieron ardiendo de amor y no ahogados por el odio” (260).

El mensaje queda inconcluso, dada la poca probabilidad de rehacer la escena invernal en todos sus detalles, así como también es incierto el destinatario de este mensaje, puesto que la recepción por parte de una inteligencia capaz de decodificar los pulsos de esta emisión sería la materia de un complicado juego de azar. En vez de la salvación *pop* a través de las naves cósmicas en que se embarcan los mejores representantes de una raza humana avanzada, Fresán propone pues el fantasma de un ojo exterior que mire con empatía la existencia de los humanos sintetizada en lo que tiene de más intenso desde el punto de vista afectivo. El paralelismo con la concepción religiosa de un dios omnividente es sugestivo, pero se debe observar también la ironía con que se presenta tal sueño de persistir en la mirada de un ser ajeno, dada, por un lado, la poca probabilidad de encontrar tal mirada exterior y, por otro, la dudosa calidad de la emisora de esta imagen sintética sobre la existencia de los hombres en la tierra, o sea, la “chica rara” a quien le aquejan graves problemas siquiátricos.

En un libro de 2010 intitulado *Living in the End Times*,<sup>2</sup> Slavoj Žižek propone indagar la utopía no desde la fascinación provocada por su contenido, sino desde la posición subjetiva del observador. Considerada así, la esencia de la utopía sería la imaginación de un paraíso perfecto del cual el sujeto está excluido y donde el espectador queda reducido a una mirada imposible (“*impossible gaze*”), una mirada mediante la cual el sujeto está siempre presente en la escena de su propia ausencia (Žižek, 97). El filósofo esloveno pone en relación esta postura con la de la persona celosa, que imagina la felicidad de la persona amada en la que no puede participar, pero también la enlaza con el fantasma del ser humano que mira la tierra en ausencia de su propia raza. Consideramos que es precisamente esta “mirada imposible” la que está vertebrando la utopía imaginada por Rodrigo Fresán y que este intento de encapsular un *moment of being* para transmitirlo a la posteridad refleja la propia incapacidad de pensar el final como tal y de concebir el apocalipsis como término desprovisto de ningún tipo de segundo acto (lo que los cristianos llaman Parusía). Una mirada exterior que contemple nuestro mundo después de milenios desde su desaparición sería pues el equivalente de una poco probable, pero no menos deseada salvación. Parece que tal como las leyes de la física relativistas impiden la concepción de lo anterior al momento cero, Big Bang, de la misma manera se da la imposibilidad de la imaginación humana de concebir el fin del universo (de *su* universo) como tal. No se trata solo de la incapacidad de imaginar el futuro social y político, como sugieren las hipótesis de Wunenberger y de Jameson mencionadas al principio, sino realmente de la incapacidad de concebir cabalmente la muerte. El impulso utópico es entonces, realmente, la propia revelación de este límite.

<sup>2</sup> La versión española, *Viviendo en el final de los tiempos*, es del año 2012.

## Obras citadas

FRESÁN, Rodrigo. *El fondo del cielo*. Barcelona, Debolsillo, 2009.

JAMESON, Fredric. "Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?". *Science-Fiction Studies* (DePauw University, Greencastle, Indiana) 9 (1982), pp. 147-158.

JAMESON, Fredric. "Utopia as Method, or the Uses of the Future". En Michael D. Gordin, Helen Tilley y Gyan Prakash (eds.): *Utopia / Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 21-44.

MONSIVÁIS, Carlos. *Los rituales del caos*. México, Era, 1995.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'utopie ou le crise de l'imaginaire*. Paris, Jean-Pierre Delarge, 1979.

ŽIŽEK, Slavoj. *Viviendo en el final de los tiempos*. Trad. de José María Amoroto Salido, Madrid, Ediciones Akal, 2012.

## LA FICCIÓN COMO HETEROCOSMOS DISTÓPICO EN “FINLANDIA” DE HERNÁN CASCIARI

La ficción, en términos de veracidad, es una conjetura sintomática. Una señal o indicio de un acontecimiento posible. La especulación de una realidad fingida a raíz de una posibilidad no realizada. Pues toda mimesis verosímil tiene la potencia de ser real, de materializarse hipotéticamente en el mundo perceptible, y de ahí su capacidad para mover los afectos. Convierte a su receptor en un *imaginador* de heterocosmos, de mundos posibles, de realidades que no son, que no existen, pero que subsisten en la *phantasia*<sup>1</sup> del lector.

Ya Aristóteles cimentaba el principio de la *Poética* en la mimesis, si bien en la mimesis verosímil. Su planteamiento conecta directamente con su teoría física acerca de los estados en potencia y en acto. La realidad existe en acto, en tanto que la mimesis subsiste en potencia.<sup>2</sup> Toda representación ficcional se caracteriza por la capacidad de ser potencialmente real, de devenir en acto, toda vez que se asemeja al mundo percibido, y en esa potencia de ser realidad reside la esencia de la verosimilitud tan preciada para Aristóteles.

Pese a que la concepción de la ficción como mundo posible ya se encuentra implícita en el tratado del Estagirita y de él procede, es en la posmodernidad cuando se tematiza, convirtiéndose en uno de los principales argumentos para abordar la naturaleza de la ficcionalidad. La observación de la ficción no como una mera imitación de la realidad, antes bien como la construcción de un mundo posible a partir de una posibilidad irrealizada, no es, sin embargo, del todo nueva.

<sup>1</sup> La noción de *phantasia* es el término original empleado por los estetas antiguos (Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Pseudo-Longino, etc.) para definir la imaginación. Del mismo término procede fantasía y fantasma. La imaginación se concebía, de hecho, como productora de *phantasias*, es decir, como proyecciones fantasiosas de la mente sobre la base de imágenes miméticas.

<sup>2</sup> El concepto de subsistencia fue introducido por el filósofo inglés William Kneale, a partir de la revisión de las reflexiones de Alexis Meinong, en torno al peculiar grado de existencia de las entidades de los mundos posibles. Los personajes literarios no poseen la capacidad de ser o existir (*Sein*) en el mundo perceptible, pero sí de “subser” o subsistir (*Sosein*) en el plano de la conciencia.

El enfoque parte de la teoría de los objetos inexistentes de Alexius Meinong sobre la base de la hipótesis de los mundos posibles de Leibniz.<sup>3</sup> Toda ficción es un objeto inexistente, una utopía, desde el punto de vista material, pero en el plano de la consciencia la ficción se postula como un objeto tan real como la vida misma. La ficción se identifica, pues, con la llamada jungla de Meinong, un heterocosmos de subsistencias habitado por personajes que, sin llegar a existir, son percibidos por el entendimiento humano a la manera de un concepto gracianesco.<sup>4</sup> Según Thomas Pavel, “no son entidades concretas genuinas que podrían explorarse si se dispone de un telescopio adecuado; son modelos abstractos, y se les puede considerar como entes abstractos reales o como construcciones conceptuales” (65).

La recuperación de la teoría meinongiana por parte de los principales teóricos de los mundos posibles ha propiciado el establecimiento de la distinción entre los discursos que presentan lo acontecido históricamente —lo existente— y aquellos que generan realidades imaginarias que carecen de materialidad y, en cambio, las percibimos como existentes, subsistentes para ser más precisos. Existen como tales porque nuestro entendimiento las categoriza como reales en el plano de la consciencia, pero a diferencia de la realidad percibida por los sentidos, accedemos a su subsistencia únicamente a través de la imaginación.

La ficción pertenece, con lo cual, al plano conceptual de la realidad: hablamos de realidades abstractas por carecer de materialidad. Ello no implica que la ficción sea completamente irreal, sino que el texto, la escritura, que abre la brecha para que podamos acceder a ese mundo posible de ideas y conceptos, es material, es real y lo aprehendemos por medio de los sentidos gracias a los signos. Ahora bien, el mundo posible que genera la función referencial del lenguaje, esa imitación verosímil que tiene la potencia de ser como así la concebía Aristóteles, no reproduce la realidad material sino un universo paralelo, alternativo, utópico

<sup>3</sup> Así comenta la cuestión José María Pozuelo Yvancos: “Meinong había distinguido, para dar cuenta del estatuto ontológico de los objetos ficcionales, entre *ser* (*Sein*) y *ser tal* (*Sosein*). Según esta distinción puede sostenerse que un objeto que tiene tales y cuales características es independiente de su existencia. Podemos en consecuencia hacer proposiciones verdaderas o falsas sobre objetos que no existen, como afirmar que «Pegaso no tiene alas». Esta afirmación es falsa, puesto que sabemos que el objeto Pegaso tiene alas, aunque no exista. La vía abierta por Meinong es la posibilidad de formar predicados denotativos para objetos inexistentes en el mundo real, pero sí en el mundo definido por la referencia. Meinong supone que cuando algo puede ser pensado es un objeto y lo es en tanto satisface las propiedades de su descripción: x es un objeto si satisface las condiciones de su descripción en una frase gramaticalmente correcta con valor de verdad. Toda descripción aceptable gramaticalmente y definida por sus términos designa un objeto” (278).

<sup>4</sup> Para Baltasar Gracián, la agudeza es la capacidad del escritor de concretar en un concepto toda potencia de ser, y este, a su vez, es aprehendido por el lector no a través de los sentidos sino mediante el poder de abstracción del entendimiento.

y ucrónico, una posibilidad de realidad no realizada, fruto exclusivo de la *phantasia*.

Pero dentro de la concepción de la ficción como objeto conceptual puro y por tanto subsistente, cabe distinguir, como ha incidido Pavel, “entre la ficción pura y la posibilidad no realizada” (60). No es lo mismo una *phantasia* radical que desborda toda potencia de ser, como las fábulas milesias de las que hablaba Aristóteles, que una mimesis especulativa y conjetural, cuya verosimilitud estriba en su semejanza con el mundo percibido y la experiencia sensitiva.<sup>5</sup> Para Linda Hutcheon no es tanto que percibamos los mundos posibles de la ficción a través de los sentidos, cuanto que, merced a la función referencial del lenguaje, la ficción genera un heterocosmos apprehendido mediante la imaginación:

Lo que sucede es que los referentes del lenguaje novelístico (que, como en breve se demostrará, son ficticios y no reales) gradualmente se acumulan durante el acto de leer, gradualmente construyen un “heterocosmos”, esto es, otro cosmos, un sistema ordenado y armonioso. Este universo ficcional no es un objeto de percepción, sino un efecto que experimentará el lector, un efecto que será *creado* por él y dentro de sí mismo. (88)<sup>6</sup>

<sup>5</sup> No es descabellado plantear que, a diferencia del cine o el teatro, la catarsis del receptor sea incluso más intensa en el caso de la lectura: el lector no es únicamente testigo ocular de la tragedia, sino que participa en cierto modo del acontecimiento trágico al recrearlo en su imaginación como vivencia y recuerdo posible. Mientras visionar una obra de teatro o una película es semejante a ser testigo de un accidente o una catástrofe, la ficción nos obliga a experimentar, en nuestra conciencia y en primera persona, la experiencia no realizada gracias al poder evocador de la *phantasia*. La *opsis* que conlleva todo espectáculo convierte al receptor en testigo ocular de los acontecimientos e impone una distancia entre el espectador y la escena. La imaginación, al simular interiormente la *opsis* del espectáculo, neutraliza dicha distancia, pues construye el heterocosmos ficcional por medio de los significados lingüísticos. Como nos ha enseñado la teoría de la percepción, estos significados no están desprovistos de una fuerte carga afectiva, pues la memoria es emocional y, por consiguiente, tiende a afectar el ánimo del lector con mayor intensidad. No es solo que nos apiademos de sus protagonistas, sino que además en el acto mismo de la lectura suplantamos en cierto modo la personalidad de los protagonistas y experimentamos la historia como propia. Nos identificamos con la tragedia y por añadidura nuestra conciencia nos convierte en partícipes de la misma. Es una cuestión que requiere un desarrollo mayor del que aquí pueda ofrecerse, con lo cual únicamente hemos querido apuntar la idea para comprender mejor el impacto emocional que propicia el heterocosmos trágico en la conciencia del autor/narrador del relato de Casciari.

<sup>6</sup> Traducción mía. El texto original es: “What happens is that the referents of the novelistic language (which, as shall be demonstrated shortly, are fictive and not real) gradually accumulate during the act of reading, gradually construct a “heterocosm,” that is, another cosmos, an ordered and harmonious system. This fictional universe is not an object of perception, but an effect to be experienced by the reader, an effect to be *created* by him and in him.”



Todo heterocosmos no es, pues, una mera *phantasia* sin pies ni cabeza a semejanza de la figura irreal descrita por Horacio en el inicio de la *Epístola a los Pisones*, sino una recreación de la realidad por medio de la potencia de ser, implícita en toda mimesis. Como alega Lubomír Doležel, “las ficciones (los objetos ficcionales) se derivan de la realidad, son imitaciones/representaciones de entidades realmente existentes” (69).

Toda ficción conlleva una función mimética —o cuando menos una función seudomimética—, es decir, la capacidad para referenciar la realidad y construir su arquitectura en torno a imágenes y acontecimientos reales a partir de una posibilidad. Pero no hablamos de una representación histórica de lo acontecido, sino de una ficción, un desvío potencial, una brecha imaginaria, un mundo nuevo posible abierto gracias a la capacidad representacional del lenguaje.<sup>7</sup>

Esta capacidad de ser potencialmente real genera un sinfín de mundos posibles, de realidades alternativas y paralelas que se desarrollan en el espacio utópico de la ficción. Como plantea la primera tesis de Doležel acerca de la ficcionalidad, “los mundos posibles son conjuntos de estados de cosas posibles” (79). Es una realidad mundana en potencia por su constitución imaginaria. Que la realidad supere en ocasiones la ficción no implica que la ficcionalidad de los mundos posibles de la escritura se materialice. Conlleva que, como potencia, albergue la posibilidad de acontecer como realidad en un plano hipotético y teórico.

El mundo posible jamás lo es en acto —un posible realizado—; bien al contrario, es una posibilidad de ser en acto —posible no realizado—. De ahí que Doležel afirme que el “Napoleón de Tolstoi o el Londres de Dickens no son idénticos al Napoleón histórico o al Londres geográfico” (79). En otras palabras, que toda entidad ficcional se desarrolla en un espacio utópico donde se presenta una serie de instancias narrativas, de fantasmas de la imaginación por más que estos se inspiren en personajes y hechos reales. Es, en efecto, una negación radical de la historicidad de la ficción, pues esta es siempre utópica y ucrónica por el hecho de ser imaginaria.

Por ello, el reconocimiento que muchas veces establecemos entre lo real y lo ficcional da lugar a lo que bien podríamos llamar la falacia de la verosimilitud,

<sup>7</sup> Pozuelo Yvancos anota con respecto a las tesis de Doležel: “Los mundos ficcionales literarios no pueden ser sin más ejemplos de mundos posibles metafísicos: los literarios se hallan dotados de especificidad, que es preciso atender en los términos de una semántica de los mundos posibles armonizada con una teoría textual y una semántica literaria” (280). En otras palabras, no es que el escritor parta de un mundo posible metafísico y lo formalice a través de la escritura; bien al contrario, la función referencial de la escritura es la que favorece el acceso a un mundo posible de ficción a través de su lenguaje. Y de ahí que en el plano literario, para el crítico español, “las preguntas acerca del ser real o verdadero de la entidad inexistente carezcan de sentido” (279).

esto es, la identificación intuitiva de lo ficcional con lo real, del estado verosímil en potencia con el estado histórico en acto. Para Doležel, la verosimilitud implica “una *identificación inter-mundos*” (79), pero nunca supone una transposición literal de la realidad: de ahí que el escritor se consagre como “un historiador de los dominios ficticios” (75). No recrea el estado en acto, es decir, el acontecimiento, el lugar o el tiempo histórico a diferencia de lo que haría un historiógrafo, sino una utopía, una ucronía, una ficción imaginaria sin posibilidad alguna de acontecer o haber acontecido históricamente, aun cuando reconozcamos en los protagonistas y sucesos de la mimesis a los personajes y hechos históricos concretos que parecen inspirarlos.

La teoría de la ficción como mundo posible de Doležel liquida esta problemática y el dilema, en consecuencia, de reducir la narración histórica a una ficción.<sup>8</sup> Ciertamente existe una delgada línea que separa la historia —discurso descriptivo— y la literatura —texto constructivo—, y que en toda ficción, desde luego, hay margen para lo histórico y viceversa. Pero es preciso diferenciar la ficción histórica o la autoficción de la historiografía o la biografía. Estas últimas ofrecen un relato del acto histórico, mientras que las primeras conllevan siempre una *diégesis* de la potencia imaginaria, aunque su fundamento se encuentre en el acto histórico mismo. Según Doležel, el “Napoleón de Tolstoy no es menos ficcional que su Pierre Bezuchov y el Londres de Dickens no es más real que el «País de las Maravillas» de Lewis” (80). Conviene, por tanto, tener esta sutil diferencia presente para no incurrir en la falacia de la verosimilitud. El universo de la ficción es, en definitiva, un mundo híbrido (posible), como concluye el teórico checo siguiendo las modalidades aléticas, a caballo entre el mundo natural (necesario) y el sobrenatural (imposible).

De hecho, siguiendo a Doležel, los lectores acceden al universo ficcional en el momento en que suspenden, como advertía Coleridge, su incredulidad y “sólo si asumen el status” de estas ficciones como “alternativas posibles” del mundo real (83). Como afirma Kendall Walton, toda escritura supone un juego de mentiras, un “*make-believe*” (citado en Pavel, 72). Y ese acceso se da “a través de los textos literarios que son leídos e interpretados por lectores reales” (Doležel, 83).

<sup>8</sup> Disolver la distinción entre el discurso histórico y la *diégesis* ficticia deriva en peligrosas aseveraciones. Ciertamente es que la historiografía anterior al siglo xx, conforme a la observación de Hayden White, se ha visto contaminada por la ficción, presentando a los héroes nacionales como protagonistas de hazañas épicas y construyendo alrededor de ellos una autoridad moral como medio para fomentar unos intereses políticos e ideológicos concretos. Precisamente si algo ha demostrado la historiografía posmoderna y trabajos como *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) es la necesidad de desvincular la historiografía de los mecanismos, dinámicas y procesos poéticos.

Así pues, es la propia escritura la que abre la brecha para acceder al no-lugar posible. Dejamos de percibir el mundo real para habitar y experimentar en nuestra consciencia un espacio de la imaginación creado por el escritor, una utopía que encierra una alternativa potencial de la realidad histórica. Si bien se trata de una experiencia no realizada, la percibimos como cuasi-experiencia, al igual que un sueño. No es en absoluto real pero la experimentamos como si lo fuera, en primera persona, sobre todo cuando nos referimos al escritor que imagina y narra la vivencia, mediante su escritura, como si esta hubiera acontecido realmente y no así como circunstancia *subsistente*.

Para Pavel, en concordancia con lo estipulado por Leibniz y Meinong, toda conjetura conforma una entidad posible, “si es verdadera en al menos un mundo posible accesible desde el nuestro” (61). Tal es el caso de la ficción. Y añade el teórico, recordando las reflexiones de Kripke a este respecto, “«Sherlock Holmes no existe, pero en otro estado de cosas hubiera existido»” (62).

Ahora bien, existen ficciones que desbordan la verosimilitud y, por ende, neutralizan su posibilidad de ser verdad, siguiendo a Pavel, desde el momento en que “Sherlock Holmes puede dibujar un círculo cuadrado”, con lo cual, en su caso, “su mundo dejaría de ser un mundo técnicamente posible” (65).<sup>9</sup> Pero a juicio de Pozuelo Yvancos: “No es menos ficción, ni tiene por qué ser más verosímil la novela realista del XIX, que la de un viaje fantástico de ciencia-ficción. El lector actúa construyendo imagen de mundo igualmente en uno y otro caso” (267). En definitiva, que la ficción se parezca más a la realidad tangible no la convierte en menos fantástica que una novela sobre supuestos acontecimientos sobrenaturales o futuristas. Pues la verosimilitud depende no del mayor o menor realismo sino de su potencialidad de ser.

He aquí que todas las modalidades realistas, máxime cuando hablamos de variantes radicales como la autoficción, presentan justamente una cosa que podría pasar o que bien podría haber pasado, que el escritor o escritora experimentan en la consciencia como real por tener lugar en uno de los posibles mundos de cuantos pudieran existir, consolidándose por tanto como principal paradigma de la teoría en cuestión.<sup>10</sup> Ya señalaba Aristóteles que “no corresponde al poeta decir lo

<sup>9</sup> No obstante, Pavel observa que “el criterio de verdad o falsedad de un texto literario y de sus detalles se basa en la noción de posibilidad (y no sólo de la posibilidad *lógica*) respecto al mundo actual” (63), y que la veracidad o falsedad de la ficción es un criterio irrelevante desde el punto de vista poetológico.

<sup>10</sup> Así lo interpreta Soledad Arroyo en su estudio sobre la autoficción: “Entender la literatura ficcional a través del concepto semiótico de mundo posible (derivado de la filosofía lógica y de los trabajos de Leibniz) ofrece múltiples beneficios, sobre todo para el caso que aquí se trata: la escritura autoficticia. Esta forma literaria, que busca precisamente poner a prueba los géneros

que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (1451a, 36-38).

Pocas piezas literarias se han escrito que reflejen mejor la índole de la autoficción como modelo de la teoría de los mundos posibles que “Finlandia” de Hernán Casciari (Mercedes, 1971).<sup>11</sup> Pues en este relato autoficcional, la teoría de la ficción como mundo posible desarrollada por Hutcheon, Pavel y Doležel opera con total efectividad.

En “Finlandia”, el autor argentino desarrolla precisamente toda suerte de reflexiones en torno a la posibilidad ficticia y problematiza un motivo presente en la literatura hispánica del nuevo siglo: el impacto sobre la consciencia de la posibilidad de lo real que encierra todo heterocosmos de ficción. Se trata de una dinámica que comparte el autor con numerosos escritores herederos de los planteamientos de Borges, Elizondo o Cortázar. En el contexto de la literatura española destacan a este respecto Javier Marías o Vila-Matas; pero es en la literatura hispanoamericana de las últimas décadas donde el concepto de ficción y autoficción como mundo posible se afianza tal que argumento literario de la mano de Aira, Bellatin, Bolaño, Faciolince o Tabarovsky.<sup>12</sup> Y así mismo lo observamos en el inicio del relato de Casciari: “Yo vivía en Buenos Aires y había viajado a Mercedes para festejar el cumpleaños número ochenta de mi abuela paterna (por eso recuerdo la fecha exacta: porque en unos días mi abuela cumplirá noventa, porque en unos días se cumplirán diez años de esto que ahora narro y que me marcó como ninguna otra cosa, ni buena ni mala, en la vida)”<sup>13</sup> (“Finlandia”, en línea).

En primer término, se nos presenta una situación cotidiana de tintes autobiográficos —una reunión familiar en Mercedes— y en el contexto de la misma introduce Casciari la conjetura autoficticia:

---

tradicionales, promueve de modo explícito el cruce de hechos y entidades de orígenes reales y ficticios en un mismo plano de narración” (45).

<sup>11</sup> El texto fue publicado en primera instancia en 2005 como entrada de su blognovela e incluido posteriormente en *El pibe que arruinaba las fotos* (2009). Para Casciari, la blognovela como género literario se identifica con “una historia de largo aliento escrita en capítulos inversos, atomizados, narrados en primera persona, con una trama que ocurre en tiempo real, en donde el protagonista es consciente del formato que utiliza y en el que la realidad afecta al devenir de los acontecimientos. En términos estéticos, la blognovela es un arte conjunto en el que predominan tres elementos que poseen idéntico valor: la escritura tradicional, el diseño multimedia y la programación informática” (“El blog en la literatura”, en línea).

<sup>12</sup> Véanse, además del estudio de Arroyo (2011), el de Molero de la Iglesia (2000), de Amícola (2009), de Casas (2012) o de González (2014) para una aproximación al estudio de la autoficción en el contexto hispánico.

<sup>13</sup> Todas las citas de “Finlandia” están extraídas de la versión original del texto, publicado en formato digital como capítulo de su blognovela (entrada del 3/11/2005) en la bitácora de la editorial Orsai.

El 14 de noviembre de 1995 maté sin querer a la hija mayor de mi hermana, haciendo marchatrás con el auto. Entre el impacto seco, los gritos de pánico de mi familia y el descubrimiento de que en realidad había chocado contra un tronco, ocurrieron los diez segundos más intensos de mi vida. Diez segundos durante los que me aferré al tiempo y supe que todo futuro posible sería un infierno interminable. (“Finlandia”)

Cabe señalar, antes de nada, que una serie de indicios son los que nos permiten identificar a Casciari con su personaje y, por tanto, justificar el encuadre del relato dentro del género de la autoficción. Por un lado, el narrador vive en Mercedes, el escenario ficcional donde tiene lugar el acontecimiento narrado, pueblo natal del escritor. Además, se precisa que el protagonista trabaja para una revista bonaerense, dato que afianza la identificación del autor con el narrador y protagonista.

Así las cosas, el escritor señala que, ante la posibilidad trágica de haber matado a su sobrina, la hipotética situación genera un “futuro posible” (“Finlandia”), alternativo, ucrónico, dentro del propio heterocosmos que encierra de por sí el mundo ficcional del relato. Observamos cómo se produce un desdoblamiento que da lugar a un nuevo mundo posible dentro del universo hipotético de la ficción, de haberse materializado un acontecimiento que, pese a su irrealidad, Casciari percibe y experimenta como real: “Entonces me doy cuenta de que mi vida, tal y como estaba transcurriendo, había llegado al final. Mi vida *ya no era*. Lo supe inmediatamente. Supe que mi sobrina, de tres años, estaba detrás del auto; supe que, a causa de su altura, yo no habría podido verla por el espejo antes de hacer marchatrás; supe, por fin, que efectivamente acababa de matarla” (“Finlandia”).

La hipótesis viene dada por el equívoco del protagonista al creer, durante diez segundos fatales, que ha matado a su sobrina, es decir, al considerar como realidad una posibilidad no realizada. A partir de este punto el mundo ficcional se desdobra entre la circunstancia en acto —Casciari chocando contra el árbol— y la circunstancia en potencia —Casciari matando a su sobrina— que conforman el eje estructural del relato: “En ese momento (no sé por qué es tan grande la certeza) no tengo dudas sobre lo que acabo de hacer. No pienso en la posibilidad de que sea un tronco lo que he embestido, ni pienso que mi sobrina está durmiendo la siesta dentro de la casa. Lo veo todo tan claro, tan real, que solamente me queda pensar por última vez en mí antes de dejarme matar” (“Finlandia”).

La tragedia que encierra “Finlandia” parte de la conjetura planteada por el autor. Acaba por pergeñar un nuevo mundo posible, una realidad alternativa y paralela, autoficticia. La simple circunstancia de que pudiera haber ocurrido el

acontecimiento no realizado como posibilidad autobiográfica no solo dota a la hipótesis ficcional de verosimilitud, sino que además desencadena un sentimiento trágico que marca al narrador y protagonista. Le afecta de tal modo que acaba por imaginar una ucronía, un “futuro posible” condicionado por la desdicha familiar. Casciari no repara “en la posibilidad”, esto es, en el absurdo que supone creer que ha matado a su sobrina cuando únicamente ha chocado contra el tronco mientras daba marcha atrás con el vehículo.

Desde el punto de vista fenoménico, ese mundo posible es del todo ficcional y en nada real. Tiene la potencialidad de ser pero carece por completo de existencia. No es un acontecimiento autobiográfico, en acto, vivido por el protagonista, sino un estado autoficticio en potencia. Pero desde ese momento en que el narrador, por el carácter verosímil del acontecimiento y a pesar de su ficcionalidad, lo percibe y asume como real en el plano psicológico, de tal forma que el impacto emocional es tan intenso que le marca “como ninguna otra cosa”, hasta el punto de recordar “la fecha exacta”: “14 de noviembre de 1995” (“Finlandia”).

El relato de Casciari ejemplifica el reclamo aristotélico de que el escritor no ha de representar cuanto ha sucedido, sino el tipo de cosas que podría pasar. Y en este contexto, esa tragedia posible no es ajena a la realidad del escritor. La utopía autoficcional es siempre un estado en potencia que jamás deviene en acto. Y con todo, le afecta sobremanera y le impacta emocionalmente al recrear en su imaginación un heterocosmos trágico generado a raíz de la potencia de ser que encierra toda mimesis verosímil. He aquí lo interesante de la autoficción como género.

El desdoblamiento entre el plano autobiográfico ficcionalizado y el plano autoficticio potencial introduce dos líneas espacio-temporales en el desarrollo narrativo. El tiempo se rompe literalmente y el relato genera una línea ucrónica, propiciada por los diez segundos que dura la incertidumbre:

En esos diez segundos, en donde el tiempo real se ha roto literalmente, en donde el cerebro trabaja durante horas para instalarse en un recipiente de diez segundos, descubro con nitidez que mis únicas opciones —si mi cuñado no me hace el favor de matarme allí mismo— son las de huir (huir de inmediato, sobornar a alguien y escapar del país) o suicidarme. Lo que más me duele, tal como están las cosas, es que no podré volver a escribir literatura, ni a reír. (“Finlandia”)

El lapso temporal, por breve que sea, abre una línea de tiempo autoficticio que bifurca la *diégesis* en dos tránsitos narrativos paralelos. El desdoblamiento del autor, ante la posibilidad de haber matado a su sobrina, genera un “futuro posible” en el que desarrolla una vida paralela en Finlandia. La acción posible opera

en la imaginación del escritor como una ucronía, desde el momento en que “el tiempo real se ha roto literalmente” (“Finlandia”). Se consume la tragedia en su *phantasia*, cobra forma, una historia y una *diégesis* propias, llegando incluso a provocar un cambio en su percepción, un sentimiento catártico del que se ve incapaz de desprenderse pese a su irrealidad y que permanece indeleble como un recuerdo en su memoria.

Durante mucho tiempo, durante años enteros, me siguió sorprendiendo la frialdad con que asumí la catástrofe en esos diez segundos en que había matado a mi sobrina. No fue exactamente frialdad, sino algo peor: fue un desdoblamiento del alma, una objetividad inhumana. Me dolía saber que ya no podría escribir, que en el suicidio o en la huida —aún no había optado con qué quedarme— no existiría esa opción: la de los placeres. (“Finlandia”)

Pero el desdoblamiento autoficticio afecta tanto al plano temporal cuanto al espacial. Se produce una dislocación entre el distrito de Mercedes como espacio realista —espacio autobiográfico— y Finlandia como distopía trágica —espacio autoficticio—. A este respecto, toda escritura supone un desdoblamiento del autor, entre la experiencia en acto y la experiencia en potencia, entre la memoria autobiográfica y la autoficticia, entre lo vivido en Mercedes históricamente y la catástrofe fantasiosa que condena al autor al ostracismo de Finlandia:

Podía irme a Finlandia, sí, a cualquier país lejano y frío, podía no llamar nunca más a mi familia ni a los amigos, podía convertirme en fiambrero en un supermercado de Hämeenlinna, pero ya no podría volver a escribir, ni amar a una mujer, ni pescar. Me daría vergüenza la felicidad, me daría vergüenza el olvido y la distracción. La culpa estaría allí involuntariamente, pero cuando comenzara la falsa calma o el olvido momentáneo, yo mismo regresaría a la culpa para seguir sufriendo. La vida había terminado. Yo debía desaparecer. (“Finlandia”)

Finlandia no es más que el espacio imaginario donde se desarrolla el mundo posible ficcional. No se trata del “país lejano y frío” (“Finlandia”) real, sino del mundo paralelo y alternativo donde se desarrolla ese autoficticio “futuro posible” de Casciari en Europa. Un heterocosmos distópico en el fin del mundo, en los confines de la tierra bajo la perspectiva del otro lado del Atlántico. Si la Patagonia argentina, tierra de utopías, significó para muchos europeos del siglo xx —por ejemplo, para los gallegos emigrados a comienzos del siglo pasado— un imagina-

rio de las oportunidades pero asimismo del exilio, para muchos latinoamericanos, Europa sigue encarnando el imaginario literario y artístico, pero también el destino del intelectual latinoamericano exiliado, un espacio imaginario cuya hipérbole, en el caso de Casciari, se ve encarnada por Finlandia, un territorio inhóspito, con una climatología adversa rayana en lo infernal, lejos de Mercedes, en las antípodas del paraíso perdido familiar.

En efecto, Finlandia como mundo posible encierra una metáfora de la escritura. Es símbolo de la ficción misma, del acto en sí de imaginar tragedias y recordarlas como reales. Y si bien la tragedia nunca llegó a consumarse en Mercedes el 14 de noviembre de 1995, la mera posibilidad de haber podido matar a su sobrina aquella tarde, experiencia que Casciari revive como si hubiera acontecido realmente bajo la forma no de una peregrina fantasía sino de un vivo recuerdo, desata en él el conflicto emocional que encierra toda escritura:

Nada malo pasó aquella tarde, ni nada malo ocurrió, antes o después, en mi vida. Han pasado diez años desde entonces y todo ha sido un remanso en el que nunca lo irreversible se ha metido conmigo. ¿Por qué entonces, en estos días, siento que he cumplido sólo diez, y no treinta y cinco años? ¿Por qué le doy más importancia a esta fecha en que no maté a nadie, que a aquella otra fecha anterior en que salí de mi madre dando un grito eufórico de vida? ¿Por qué algunas noches me despierto y descubro que me falta el aire, y recuerdo como real el frío de una cabaña en Finlandia, y me encuentro con las hilachas de la angustia y el exilio, y me ahoga la cobardía de no haber tenido la voluntad de suicidarme? (“Finlandia”)

El mundo posible subsiste en la mente del escritor. Es la conjetura autoficcional la que abre la brecha del heterocosmos distópico. No es el recuerdo de lo real, del ridículo choque contra el árbol aquella tarde en Mercedes, sino la memoria de haber imaginado un “futuro posible”, durante diez fatídicos segundos, en el que el autor cree haber matado a su sobrina. La ficción es, para Casciari, eso mismo: Finlandia, símbolo del multiverso autoficcional, la conjetura de realidad que posibilita toda escritura. Un mundo posible, una utopía funesta que parasita el recuerdo, el espacio imaginario en definitiva donde se desarrolla la posibilidad de una tragedia: “Por suerte, casi siempre es un tronco y vivimos en paz. Pero todos sabemos, por debajo de la risa y del amor y del sexo y de las noches con amigos y de los libros y los discos, que no siempre es un tronco. A veces es Finlandia” (“Finlandia”).



## Obras citadas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. 3.ª reimpr. Madrid, Gredos, 1999.
- ARROYO REDONDO, Susana. *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá, 2011.
- CASCIARI, Hernán. “Finlandia”. [Mensaje en su blog]. *Orsai*. Entrada en blog: el 3 de noviembre de 2005. Disponible en línea: <http://editorialorsai.com/blog/post/finlandia>. Última consulta: 10-10-2016.
- CASCIARI, Hernán. “El blog en la literatura. Un acercamiento estructural a la blogonovela”. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación* (Revista digital de la Fundación Telefónica, España) 65 (2005), pp. 95-97. Disponible en línea: <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=5&rev=65.htm>. Última consulta: 10-10-2016.
- DOLEŽEL, Lubomír. “Mímesis y mundos posibles”. En Antonio Domínguez Garrido (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 69-94.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 1981.
- PAVEL, Thomas. *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1995.
- POZUELO YVANCOS, José María. (1994). “La ficcionalidad: estado de la cuestión”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (Madrid) 3 (1994), pp. 265-283. Versión electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2006). Disponible en línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_27.html#I\\_35\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_27.html#I_35_). Última consulta: 10-10-2016.

## Obras consultadas

- AMÍCOLA, José. (2009). “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. *Olivar* (La Plata, Buenos Aires) Vol. 9, 12 (2009), pp. 181-197. Disponible en línea: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/12261/Documento\\_completo\\_\\_\\_.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/12261/Documento_completo___.pdf?sequence=1). Última consulta: 10-10-2016.
- CASAS, Ana (comp.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros, 2012.
- GONZÁLEZ, José Manuel. “Por una identidad banal: literatura y enfermedad en *Autobiografía médica* de Damián Tabarovsky”. *Letral*. Revista electrónica de Estudios Transatlánticos (Universidad de Granada) 13 (2014), pp. 77-86. Disponible en línea: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3786>. Última consulta: 10-10-2016.

MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia. *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna, Peter Lang, 2000.

WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.



GIUSEPPE GATTI RICCARDI  
Università degli Studi Guglielmo Marconi

## UN LIBRO, UN TERRÓN DE AZÚCAR, UN ESPEJO: FRÁGILES MUNDOS PARALELOS PARA HUIR DE LO EXISTENTE EN LA CUENTÍSTICA DE LOS MONTEVIDEANOS HUGO BUREL Y LEONARDO ROSSIELLO RAMÍREZ

*Y el homicidio calculado,  
y el delirio sin fin  
del cuerpo y sus figuras  
en los espejos rotos.*

José Ángel Valente

### A modo de breve introducción: intentos literarios para huir de la distopía

Cuando Tomás Moro, en el año 1516, completó su proyecto literario de creación de un mundo libre de peligros y amenazas imprevistas, inspirado en la racionalidad funcional de las ciudades renacentistas italianas, bautizó ese nuevo escenario con el término *utopía*, palabra acuñada a partir de la colocación del prefijo *u-* antes del término griego *topos*. Aludía Moro tanto a la idea de un ‘buen lugar’ (el prefijo *u-* remitiría en este caso al *eu* griego), como a un lugar que no existe, o un ‘no-lugar’, (el prefijo *u-* remitiría al *ou* griego). Con el transcurrir de los siglos, y pese a que no fuera esa la intención primigenia de Moro, el término *utopía* se ha ido convirtiendo en sinónimo de mundo perfecto, o de escenario idóneo en que el ser humano puede vivir sin miedos ni cuitas. La creación —en el texto de Moro— de una comunidad ficticia en la que se cobijan ideales filosóficos, sociales y políticos alejados de los que se cultivan en las comunidades contemporáneas a su época remite al deseo humano de sustraerse a un sistema existente cargado de incertidumbre, peligros y desequilibrios internos. Zygmunt Bauman, en su ensayo “La utopía en la época de la incertidumbre”, reflexiona sobre esta necesidad del ser humano de recreación de un universo paralelo y seguro, y afirma que “soñamos con un mundo fiable, un mundo del que podamos fiarnos, un mundo seguro. «Utopía» es el nombre que, por cortesía de Tomás Moro, se ha dado a sueños similares desde el siglo xvi” (134). El presente estudio se propone, precisamente, examinar las modalidades de representación de los sentimientos de angustia, hastío existencial y miedo en tres breves narraciones de dos escritores contemporáneos de Uruguay, cuyos personajes experimentan la necesidad de recrear (o huir hacia) mundos paralelos, que funcionan como espacios antitéticos

a los mundos reales, rechazados y temidos. Sobre la base de la definición que el DLE propone del término *distopía*, como una sociedad “de características negativas causantes de la alienación humana” (en línea), es posible identificar un motivo común a los tres textos, que reside en la representación de los intentos de evasión de una estructura social distópica.

Nuestro análisis se centra, en los dos primeros apartados, en el examen de los cuentos “Escapes transitorios” y “La perseverancia del viento”, dos relatos del escritor uruguayo Hugo Burel (Montevideo, 1951), ganador en 1995 del Premio Juan Rulfo con el cuento “El elogio de la nieve”.<sup>1</sup> Nuestra tarea principal consiste en examinar las modalidades según las que el autor construye —en ambas narraciones— una trama basada en las tentativas de superación de las fronteras de mundos reales y distópicos. En el tercer apartado, la atención se desplaza a un microrrelato del escritor Leonardo Rossiello Ramírez (Montevideo, 1953), narrador y docente universitario uruguayo afincado en Suecia, también ganador, en 1996, del Premio Casa de América Latina en el concurso Premio Juan Rulfo por su cuento “Bicicletas Románticas”. El breve texto, titulado “El único”, plantea una modalidad de evasión de sí mismo: ya no se trata de buscar un espacio geográfico alternativo, sino de llevar adelante un esfuerzo de liberación de sí espoleado por la exigencia de huir de la propia identidad.

La búsqueda de mundos paralelos a través de la ruptura de la lógica espacio-temporal se plantea en los relatos de ambos narradores como una separación conceptual y anímica del cronotopo de la “normalidad”, como una crítica de los mundos existentes; los motivos presentes en los tres textos reflejan las inquietudes sociales y éticas de los dos escritores acerca de problemáticas del contexto sociopolítico y económico que les es contemporáneo: la descripción ficcional de la evasión de un espacio indeseado y de los mundos rechazados apunta, así, a poner en tela de juicio condiciones como la rutina desgastante de existencias grises y sin ilusiones (según el *exemplum* trazado por Mario Benedetti en obras como *La tregua* o *Montevideanos*), los efectos sobre la naturaleza de las experimentaciones nucleares y —sobre todo— las consecuencias en el tejido social nacional de los años de la dictadura militar (1973-1985).

<sup>1</sup> El relato “Escapes transitorios” apareció por primera vez en la recopilación *El ojo de vidrio y otras maravillas*, del año 1997; “La perseverancia del viento” vio la luz unos años antes, en 1993, en el volumen de relatos *Solitario Blues*. Ambos cuentos fueron incluidos en la recopilación *El elogio de la nieve y doce cuentos más* que reúne los mejores cuentos del autor. Esta última edición, de 1998, es la que se ha utilizado para el presente estudio.

## En un mundo de superhéroes: “Escapes transitorios” o la evasión por la literatura

En el primer relato que se examina, el clima de miedo y represión de los doce años de dictadura militar experimentados por el Uruguay (1973-1985) adquiere tanto protagonismo como la presencia de una estructura metaficcional en la que estrategias de *mise en abyme* comparten el espacio con rasgos puntuales de la literatura neofantástica. El primer elemento de interés de nuestro análisis pone en relación el manejo de la violencia de Estado por parte de Burel con las posturas ideológicas que tanto Tomás Moro como Erasmo de Rotterdam manifiestan sobre el asunto. Ambos filósofos coinciden en una posición conceptual que se apoya en la lectura de la *República* de Platón: en su texto, el filósofo griego condena todo tipo de enfrentamiento armado llevado a cabo entre gentes pertenecientes a una misma nación (en su caso, las ciudades de Grecia). Moro —si bien no renuncia a la idea del *bellum iustum*, es decir a un conflicto armado dirigido a conseguir pronto una paz duradera— propone una severa crítica de aquellos príncipes y líderes políticos que traen guerras y conflictos a sus tierras o que alimentan el uso de armas y de la violencia entre sus súbditos. El estado de Utopía es precisamente el país que sabe diferenciarse de las naciones vecinas, en las que los gobernantes permiten (o crean las condiciones para) los conflictos. Frente a este sistema, Moro plantea la existencia de un estado en el que prevalece “la conmisericordia del pueblo empujado a la guerra contra su voluntad por la furia de los príncipes. Moro afirma que en esta condición se encuentran siempre los pueblos enemigos de Utopía.”<sup>2</sup> (Isnardi Parente, xxxi). El país que describe Burel en “Escapes transitorios” es una nación en la que los nuevos “príncipes” son los generales golpistas quienes han instaurado un régimen dictatorial que fomenta el odio interno y provoca un estado de violencia permanente. En una escenografía urbana de ambientación barrial típicamente montevideana, caracterizada por la descripción de calles desiertas, edificios descascarados y áreas urbanas en plena decadencia, la trama describe el progresivo aumento del estado de miedo de una ciudad bajo dictadura a partir de la superposición de tres planos ficcionales: el del personaje *real* de la ficción; el de la ficción dentro de la ficción; el de la ensoñación.

El primer plano es representado por la dimensión espacial tangible; es decir, por el entorno en el que se mueve el personaje central, con sus hábitos consolidados. Miranda, un hombre jubilado al que “la viudez había agrisado definitivamente [la] existencia” (Burel, 215), es descrito en la cotidianeidad de sus rutinarias tareas domésticas, una mañana de domingo. Resalta, en la descripción, un notable parecido con los rasgos del viudo protagonista de *La tregua* de Benedetti;

<sup>2</sup> Traducción mía. Texto original: “la commiserazione del popolo spinto alla guerra contro la sua volontà dalla furia dei principi. Moro afferma che in questa condizione si trovano sempre i popoli nemici di Utopia”.

ambos hombres tratan de convivir con la duración de días cuyos espacios vacíos van extendiéndose. El segundo plano ficcional es representado por las aventuras de los “héroes” que protagonizan la historia contada en un libro —cuya circulación ha sido prohibida por la censura— y que el protagonista canjea en la calle por una bandeja de natillas. Finalmente, a medida que el relato avanza, el tercer plano que Burel construye es representado por la dimensión de la ensoñación: Miranda sueña que los héroes de la ficción interactúan con su vida, que la heroína de la novela llega a enamorarse de él y que los “malos” de la trama invaden el plano de lo real.<sup>3</sup>

El comienzo del cuento muestra una serie de instantáneas de una vida sencilla llevada a cabo en un contexto urbano opacado por un miedo latente: Burel revela, con rápidas pinceladas “costumbristas”, la condición anímica del viudo, solo y sin objetivos, descansando en su casa en un día festivo dominado por la ausencia de ruidos y la nostalgia de su difunta esposa: “Ese domingo almorzó solo, como de costumbre. Cocinó él mismo y en el menú no faltó la apetitosa tarta de manzana, su postre preferido [...] En esos momentos comprendía que si la vida no le había enseñado a rebelarse, la muerte tampoco había logrado hacerlo” (Burel, 215). Hasta este punto del relato el lector no vislumbra ninguna referencia, siquiera indirecta, a la época de la dictadura; el clima de tensión, angustia y estrictas prohibiciones comienza a ser percibido solo cuando la rutina del domingo viene a ser modificada por una imprevista aparición callejera: una pequeña figura enfundada en un raído sobretodo propone a Miranda intercambiar su paquete de natillas recién comprado por un misterioso libro de tapa verde. Se trata de una propuesta que el viudo acepta sin dudar y en plena conciencia, por vivir en tiempos de censura en los que “los buenos libros escaseaban y bien valía la pena privarse de las natillas por uno que tal vez figurase en la lista de prohibidos” (Burel, 217).

Es a partir de este fatal intercambio y de la lectura que el protagonista hace de las primeras páginas del libro cuando la narración comienza a seguir dos caminos paralelos: al mundo “real”, oscuro y amenazado por la presencia latente de la represión militar (la dimensión distópica), Burel va sobreponiendo un nuevo universo, poblado de personajes que aparecen en el libro de tapa verde. Así, las referencias a los *raids* de la policía secreta y sus imprevistas incursiones en casas y apartamentos empiezan a caracterizar tanto el primer plano ficcional (el de la realidad de Miranda), como el plano de la historia contenida en el libro prohibido.

<sup>3</sup> Nótese cómo Burel juega con las elecciones onomásticas: el espacio de la ficción novelesca, es decir, la historia narrada en el libro verde, representa la “isla de salvación” de Miranda; y Miranda es el nombre de una de las protagonistas de *La tempestad* de Shakespeare, ambientada precisamente en una isla.

La sensación de miedo y la percepción de un peligro siempre al acecho se expresan como resultado de un paralelismo entre la realidad de Miranda y la ficción narrada en el libro verde. Por una parte, desde las ventanas de la calle se asoman las atemorizadas caras de los vecinos del barrio agazapados en los zaguanes, temblando por el miedo de “asistir a una torpe acusación y ser arrastrados por la fuerza hacia lo desconocido” (Burel, 227); por otra parte, la historia relatada en el libro cuenta la “sórdida opresión de un mundo semidestruido, sometido a un poder brutal” (219). El hecho de que el mundo representado en el relato sea una realidad social oprimida, amenazada y permanentemente sometida a un control autoritario y la contingencia por la que un viejo libro de ficción se convierte en una herramienta peligrosa (desde la perspectiva de quien ejerce el poder), son dos factores que permiten proponer una lectura metonímica del escenario urbano: como ocurre en todo espacio oprimido y sometido a una vigilancia permanente, la lectura de libros es percibida como una amenaza potencial y un posible instrumento ideológico de subversión. En una cárcel, o en una sociedad sometida a un régimen militar, el libro es un peligro para quien detenta el poder. El modelo que Burel plantea a sus lectores se relaciona con la importancia y la significación que el libro adquiere dentro de un ámbito carcelario, pues la importancia del texto escrito en un contexto social sometido a un control riguroso es

cualitativamente diferente a la importancia intrínseca que tiene el libro como vehículo de transmisión o comunicación cultural en circunstancias normales. El libro, cualquier clase de libro, una novela de entretenimiento, una novela policial, cualquiera de esas obras pertenecientes a la llamada literatura de evasión, se convierte en una ayuda, un sostén invalorable, insustituible en el encierro de la celda. (Conteris, 197)

El modelo social que recrea Burel en “Escapes transitorios” recupera la importancia del libro en el espacio clausurado y controlado, y lo logra precisamente a través del esquema de la “metonimia de la parte por el todo”, por el que la celda se expande al todo, es decir, al espacio social sometido al control del régimen militar. En este clima de miedo, el viudo demuestra ser consciente de que está manejando un texto peligroso: así, cuando se anima a sacar cuidadosamente el libro del armario de la cocina y hojea sus páginas, lo hace con la tensión de quien escucha “desde la calle [...] unos gritos ahogados y el estrépito de un automóvil que partía” (Burel, 217). Tal como ocurre al Juan María Brausen onettiano, el “poder” del protagonista bureliano reside en su propensión de entregarse a su propia capacidad creadora: si la entrega a la fabulación le había permitido al personaje de Onetti dar vida a la ciudad costeña de Santa María, la dedicación absoluta de



Miranda a creer en la realidad paralela en que están viviendo los héroes de la novela representa una vía de fuga hacia una dimensión donde la *humanitas* se sustituye a la violencia de lo real. Tan intensa es la necesidad del jubilado de evadir de su propio presente y de incursionar en el “espacio del relato”, que cada evento de su realidad se refleja en las páginas del libro: a las incursiones *reales* de la policía secreta y a los gritos ahogados de los vecinos, víctimas arrastradas en automóviles sin chapa, se corresponden en el plan de la ficción los mismos gestos. La realidad primera, en la que el protagonista escuchaba música clásica en su casa, se ha difuminado en la superposición de planos narrativos: el deseo utópico de Miranda, al concentrarse en las imágenes creadas por la novela, hace visible otra realidad, es decir, una nueva realidad adquiere consistencia al ser leída por el viudo, puesto que lo visible “no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad *se hace* visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella” (Turpin, 213).

Se ha adelantado que el tercer plano narrativo en el cuento es el de la ensoñación: mientras el tocadiscos gira ya inútilmente, el protagonista se hunde en un sueño que lo proyecta en un territorio en el que la frontera entre la realidad y sus lecturas se quiebra por completo. El hombre sueña con Betsy, la heroína del libro prohibido, con sus manos blanquísimas y sus deseos de ser amada allí mismo. Y en el sueño el encuentro anhelado acontece en un aire de película de los años 40. Miranda, durante su sueño, llega incluso a sentir que Drake, el personaje masculino del libro de tapa verde, al amar a Betsy, usurpa su lugar. Los tres planos de la *realidad* novelesca se complementan, como suele ocurrir en el corpus narrativo onettiano, con el objetivo —como sugiere Beatriz Bayce— de “encontrar la realidad *real* en el tejido de sucesos y saberes que operan con la memoria y modifican una concreta situación vivencial” (21).

El título mismo del relato remite sí a una modificación de una situación vivencial establecida, pero sobre todo a una doble condición de inestabilidad que envuelve toda la historia: esta condición abarca temporalmente tanto el espacio previo a la lectura del libro (el espacio de la soledad y del miedo tangible), como el tiempo siguiente al canje entre las natillas y el texto prohibido, a partir del que la opresión relatada se entrelaza con la del primer plano ficcional. En su cotidianidad dominada por el miedo, los *escapes transitorios* del protagonista se habían limitado —hasta ese momento— a pequeños pecados de gula o a la melomanía. Sin embargo, a partir del momento en el que el espacio vital del protagonista se desdobra, al crearse un mundo paralelo de “ficción en la ficción”, los escapes transitorios deben necesariamente ser otros. La urgencia de la búsqueda de una nueva vía de salvación pasa por un proceso de reanudación circular del cuento, a la

manera del cortazariano “Continuidad de los parques”, en el que el protagonista lee un libro verde arrellanado en su sillón favorito, dando la espalda a la puerta, y entra a formar parte de la novela al convertirse en la víctima de un asesinato urdido por los personajes de la ficción.

En el relato bureliano, a partir del momento en el que unos golpes amenazantes en la puerta de casa despiertan de su ensueño al protagonista, se evidencia la necesidad de una relectura hacia atrás: de la ensoñación a la ficción, y de la ficción a la realidad. La incursión de la policía secreta en la casa del viudo, la absurda torpeza de las acusaciones de los policías, la evidente inutilidad del rápido interrogatorio y la consiguiente obligación de subir al lóbrego coche conforman un conjunto de situaciones no solo atemorizantes,<sup>4</sup> sino también incomprensibles, que hacen que —para Miranda— el límite entre lo vivido y lo soñado se difumine. Puesto que la policía secreta actúa según las órdenes de los mandos militares golpistas, los jefes de gobierno que describe Burel representan el modelo opuesto al ideal que Moro dibuja en su ensayo; los sistemas de gobierno que caracterizan las naciones fuera de Utopía se sirven de la violencia para mantener el poder y apuntan más a nuevas conquistas que al mantenimiento de un bienestar interno, estable y pacífico. En palabras de Moro: “la mayoría de los príncipes piensan y se ocupan más de los asuntos militares, —de los cuales nada sé ni quiero saber—, que del buen gobierno de la paz. Lo que les importa es saber cómo adquirir —con buenas o malas artes— nuevos dominios, sin preocuparse para nada de gobernar bien a los que ya tienen” (6).

En el texto de Burel, la policía secreta acusa a Miranda de haber conocido a Drake y Betsy, una acusación que parece tan absurda como amenazante y comprometedor, y que es un puente, inexplicablemente tangible, entre dos dimensiones. Una vez en la camioneta policial, la necesidad de un nuevo escape se hace impostergable, y es ahí cuando nace la pregunta de cómo sustraerse al encarcelamiento y a una posible desaparición. La única huida viable, sola posibilidad de salvación, depende del ejercicio de la fantasía, mediante un esfuerzo de suspensión de la incredulidad: volver a incursionar en la ficción habitada por Drake y Betsy. En esta necesidad de “concebir” un nuevo escape, renunciando a la racionalidad, reside la novedad propuesta por Burel; su personaje ficcional cree llegar

<sup>4</sup> En múltiples ocasiones, la ficción uruguaya a partir de la década del setenta ha puesto en evidencia la brutalidad de los interrogatorios policiales y la falta de humanidad de quienes se ocupaban de sonsacar informaciones a los presos. Entre muchos ejemplos posibles, destacamos aquí la descripción que Miguel Ángel Campodónico —en su novela *Invencción del pasado*— hace del director de una cárcel montevideana del período de la dictadura: “Debo ser fiel a la verdad y recordar que también se destacaba por una virtud menos visible: nunca había tenido un detenido en sus manos que no hubiese confesado un delito. Si él conducía el interrogatorio, el preso hablaba. A veces, incluso, hasta de lo que no era responsable” (Campodónico 119-120).

a la salvación zambulléndose en otro plano ficcional: “Su mente cavilosa abandonó toda lógica y en un instante concibió lo que después empezaría a suceder” (Burel, 227). Solo en este momento, y por un instante, Miranda se convierte —a su pesar— en un pequeño demiurgo: no crea una ciudad ni un mundo, pero sí concibe el proceso de liberación; su fantasía sueña con la aparición del verdadero Drake, que elimina a los policías como en una película de *gangsters*.

Preguntarse hasta qué punto los acontecimientos del desenlace se han mantenido en el espacio de lo real significa ser conscientes de que la aparición de Drake es una creación de la fantasía de Miranda; y sin embargo, no se trata solo de una expresión del miedo de acabar en una de las prisiones secretas, sino también de la esperanza, como demuestra el breve diálogo entre el viudo y el superhéroe: “Espere, olvidé el libro —recordó Miranda [...] Déjelo, apenas tenemos tres líneas para conocernos. Pero, ¿Quién es Usted?— preguntó Miranda. Llámame Drake, es mi nombre de guerra —respondió mientras ambos desaparecían” (Burel, 228). Burel plantea una relación sincrónica y “multiplano” entre realidad, ficción y ensoñación: si el paralelismo entre los dos primeros planos hunde a Miranda en la materialidad del secuestro, el rescate del sueño le otorga la salvación. Un escape tan transitorio que solo dura tres líneas de texto, pero que deja abierta la puerta a una doble lectura interpretativa.

### Una fantasía isleña: “La perseverancia del viento” o la evasión por la imaginación

Afirmaba Oscar Wilde que “un mapamundi en que no figurase la utopía no valdría la pena ser mirado, pues faltaría en él el único país al que la Humanidad arriba a diario. Y apenas en él, mira más allá, y divisando una tierra aún más atractiva, vuelve a poner proa hacia ella” (34). El hilo narrativo de “La perseverancia del viento” se desarrolla sobre la base de una “credibilidad ficcional” que se funda en la aceptación por parte del lector de una evasión *a priori* inexplicable, hacia una tierra de evasión utópica que no aparece (todavía) en ningún mapamundi. Un aburrido burócrata, sometido a la alienación diaria de protocolos y trámites inútiles, “descubre” una manera subjetiva para escaparse temporalmente de ese engranaje perverso. Durante las horas de la rutina de la oficina —que Burel representa como un lugar no solo aburrido sino hostil— el protagonista se evade de la realidad y llega a una isla paradisíaca representada por un minúsculo objeto descubierto en el centro de su escritorio. Se trata de una huida que conlleva la sublimación de la desmaterialización del cuerpo, como si Burel hubiese redactado su cuento “para ordenar el caos, pero también porque [...] tiene la sospecha de la existencia de un mundo donde nuestro acostumbrado orden visible no es único” (Turpin, 217). La experiencia del protagonista bure-

liano representa justamente la traslación de la intuición del escritor a su personaje: tanto el autor como su criatura conviven con la “intuición de la existencia de otros órdenes, estos no visibles sino percibidos íntima e instantáneamente como una idea o verdad, tal como si se la tuviera a la vista” (207).

En la fantasía del personaje bureliano, la cada vez más frecuente evasión de los diarios deberes de oficina ocurre gracias al acto de permitir a su fantasía zambullirse en las aguas de Garabato, isla producto de la imaginación que el oficinista descubrió “una tarde lluviosa, navegando en una tapita de gaseosa sobre la superficie lustrosa de mi escritorio. Un punto diminuto que [...] no era un resto de terrón de azúcar, ni una pelusa de la goma de borrar. A primera vista no era una isla muy grande, más bien un islote morrudo, de vegetación verde oscura, circunvalado por una playa de arenas doradas, molidas por los siglos” (Burel, 17).

De la misma manera que en “Escapes transitorios”, se evidencian en el relato tres planos narrativos: la ficción perteneciente al primer nivel, en la que el escritor relata la abúlica existencia de su personaje en la oficina pública, enlaza con los estudios sobre las nuevas formas de violencia en la sociedad posmoderna occidental llevados a cabo por Jean Baudrillard. Alude el filósofo francés al sometimiento del cuerpo a un régimen que elimina toda meta trascendente en favor de rigurosos automatismos alienantes: “tiempo atrás, el cuerpo fue la metáfora del alma, después fue la metáfora del sexo, hoy ya no es la metáfora de nada, es el lugar de la metástasis, del encadenamiento maquinal de todos sus procesos, de una programación al infinito sin organización simbólica, sin objetivo trascendente” (13). A partir de este encadenamiento maquinal al que alude Baudrillard, Burel esboza el segundo nivel narrativo, representado por el espacio creado por la imaginación del personaje ficcional, quien engendra un mundo paralelo (la isla) en donde evadirse. Finalmente, el tercer plano corresponde a la dimensión donde se ubica el escritor: este tercer plano se hace manifiesto cuando, al final del relato, la desaparición del personaje de la ficción se atribuye a las pruebas atómicas que el gobierno francés realiza en el océano Pacífico (se accede al plano de la realidad-crónica).

“La perseverancia del viento” es posiblemente el cuento bureliano que con más claridad reelabora el tema onettiano sobre la continua búsqueda del ser humano de un espacio donde ahogar el tedio de una existencia desgastada (el hombre de cuarenta años es un individuo sin ilusiones ni expectativas, ya deshecho, como atestiguan las angustiosas reflexiones del subsuelo que Eladio Linacero sugiere en *El pozo*). La narración en primera persona relativiza las vivencias: el protagonista actúa en el relato sin tener conciencia de su ubicación: su búsqueda a tientas de una evasión se convierte en una inmersión en lo extraño y lo inexplicable. Es este “viaje”, lo que permite a Burel colocar a su antihéroe en un espacio en el que el

“es” y el “no es” se confunden y la mirada del lector se adapta a la perspectiva del narrador; la explosión del islote no solo oculta una denuncia contra las pruebas nucleares francesas en el Océano Pacífico, sino que parece revelar que “el infierno tan temido siempre se lleva dentro” (Estramil, 11).

En el desenlace se hace patente otro guiño intertextual a la obra de Onetti, pues el protagonista del cuento sufre con los personajes onettianos la fascinación por una super-realidad imaginada al tiempo que su vida “real” transcurre en el hastío. El burócrata bureliano se coloca en una posición intermedia entre el asistente de vuelo del cuento cortazariano “La isla a mediodía” y el Brausen onettiano. El personaje de Cortázar se escapa de su mundo recorriendo una imaginada isla desierta que va modificándose a medida que el cuento avanza: para ambos personajes la vida real va vaciándose a medida que se consolida el espacio de la evasión. En el caso de *La vida breve*, la consolidación del lugar de la fantasía no excluye que también el espacio imaginario tenga su contenido de realidad: “Mientras la existencia de Brausen se empobrece y adelgaza hasta llegar a las heces, la fascinación del mundo del otro lado de la pared se ejerce con creciente energía. En un primer momento parece obvio su significado: es un escape, una huida de la realidad. Pero es también realidad e impone sus reglas” (Rodríguez Monegal, 159).

Una segunda lectura de “La perseverancia del viento” descubre una serie de elementos bachelardianos en relación con su poética de la miniatura. La ausencia de un narrador en tercera persona provoca que el cuento se base en la percepción del protagonista: este, con sus incertidumbres, va llevando al lector hacia un estado de desconfianza e inseguridad compartidas: “De vez en cuando miraba los dos objetos transparentes y alargados que había extraído de mis ropas. Tal vez no fuesen míos, pero eso no me importaba. Lo que más me angustiaba era no saber claramente porqué estaban allí” (Burel 25). Una vez dado el salto hacia la isla, esta se convierte para el burócrata en un entorno cambiante con cada nueva zambullida. El narrador navega a oscuras: va tanteando y descubriendo ese mundo paralelo y sus dudas y sensaciones lo colocan en una posición opuesta a la del narrador omnisciente, quien tiene “un punto de vista flotante, [...] y sabe qué piensan y qué sienten sus personajes, o salta con extrema libertad en el tiempo y en el espacio” (Gandolfo, 4).

Siguiendo con los diálogos intertextuales, el cuento enlaza con una figura de larga tradición en la literatura local: la del burócrata hundido en el aburrimiento de un trabajo repetitivo y sin sentido. El motivo resulta recurrente en la narrativa de Burel y ya con anterioridad, Mario Benedetti había relatado en el cuento “Sábado de Gloria” (1950) el humor triste y resignado de un hombre que cuenta en primera persona la experiencia cotidiana de pérdida de la identidad frente a la

mastodóntica insignificancia de sus tareas de burócrata.<sup>5</sup> Sin embargo, a diferencia de lo que se relata en los textos de *Montevideanos*, en el cuento de Burel se concreta la huida: las playas de la isla, con sus aguas cristalinas y sus reflejos color turquesa, representan el escenario de una evasión que se hace cada vez más real, como si la vida cotidiana del empleado estatal se desdoblara en dos realidades paralelas: por un lado la isla y sus playas, y por el otro el trabajo ministerial, en el que las reclamaciones se acumulan sobre el escritorio como *memento* de la existencia de tareas pendientes. El alejarse de la rutina parece al principio del cuento un mero recurso de la imaginación; sin embargo, a medida que el relato avanza y las zambullidas se hacen más frecuentes y las ausencias del trabajo más prolongadas, la escapatoria del protagonista, “al modo cortazariano de «La isla a mediodía», se va volviendo imperiosa y, cada vez más real” (Aínsa, 152).

La conversión de “algo” minúsculo (el protagonista no alcanza a averiguar si su isla es en realidad una miga de pan, un grano de arena o un terrón de azúcar) en un refugio secreto responde a una tendencia natural del ser humano por buscar un espacio diminuto que se constituye en mundo paralelo, y que funciona como espacio antitético a la realidad rechazada y temida: “Estoy más a mi gusto en los mundos de la miniatura. Son para mí mundos dominados. Viviéndolos siento partir de mi ser soñante ondas mundificadoras. [...] La miniatura, sinceramente vivida, me aísla del mundo ambiente, me ayuda a resistir la disolución del ambiente” (Bachelard, 197).

A través de la “inmersión en la miniatura”, Burel ofrece una proyección fantasmagórica del protagonista: el sujeto soñante inviste con su deseo el entorno real. El objeto infinitesimal que “puebla” el escritorio acoge a su mismo creador como si fuese un espacio natural, con flora y fauna. El objeto observado no genera asombro en el protagonista: al contrario, su descubrimiento se convierte en una ocasión para la evasión esperada como juego de fantasía o ensueño. Como señala Bachelard, el don de descubrir otros mundos a partir de detalles mínimos solo pertenece a quien sepa soñar, apartándose del bullicio humano: la evasión del espacio distópico a la isla en miniatura se presenta como “uno de los miles de ensueños que nos sitúan fuera del mundo, que nos colocan en otro mundo y el novelista lo ha necesitado para transportarnos a ese más allá del

<sup>5</sup> En el cuento de Benedetti, la huida vislumbrada se limita a la posibilidad de aprovechar las dos horas de descanso durante el almuerzo: el hombre sale de prisa de la oficina, corre unas cuadras y llega a tiempo para subir, agobiado, al ómnibus que lo depositará en casa, donde lo espera una rápida comida doméstica con su esposa. Al aburrimiento de tareas incomprensibles y rutinarias se añade el cansancio profundo y sin remedio de dos cónyuges que conviven obligados a ignorarse. La lúcida percepción de formar parte de un engranaje imparable golpea a los protagonistas de Burel tanto como a los de Benedetti.

mundo [...] La gente apresurada por los negocios humanos, no penetra en él” (Bachelard, 198).

La continua vacilación entre los acantilados de Garabato, isla que modifica su perfil y tamaño a cada nueva inmersión del protagonista, y la cotidianeidad hecha de informes y compañeros de trabajo hostiles hace que el lector no perciba con claridad de qué manera y cuándo ocurre el pasaje del despacho a la playa. Las fantasías del yo narrante se proyectan como si el umbral entre las dos realidades fuera un velo transparente: “Ya nadie me observa: todos se han ido de la oficina dejando tras de sí el olor a tabaco y ecos de conversaciones urgentes. Cuelgo el saco en el perchero y me zambullo en las aguas templadas del Océano. Soy buen nadador y con pocas brazadas llego otra vez a la orilla, exactamente un segundo antes de despertar” (Burel, 20).

El final del cuento deja al lector en un estado de incertidumbre que abarca tres distintos niveles de lectura. Obsérvese la deliberada ambigüedad del texto: “a lo lejos, sobre el mar, un rayo desgarrar la atmósfera y enseguida el trueno se esparce como una manada de bisontes en fuga” (Burel, 28-29). El fragmento citado podría estar describiendo una tempestad tropical; pero, a medida que el relato avanza, se observa la presencia de elementos ajenos a una borrasca: “El fulgor de una nube amarilla se eleva desde las profundidades y un hongo deslumbrante ocupa todo el cielo. Dando la espalda al prodigio, aguardo en cuclillas el fin” (29). Ya se vislumbra la posibilidad que no se trate de un trueno sino de una explosión de origen todavía misterioso. El segundo nivel de incertidumbre se manifiesta en el lector debido a los continuos traslados en el cronotopos de la narración, es decir, por los continuos saltos que el protagonista da entre su escritorio y las playas de Garabato. El lector se pregunta si la definitiva desaparición del hombre de su puesto de trabajo depende verdaderamente del estallido de la isla —como consecuencia de las pruebas nucleares que los franceses llevaron a cabo en la isla de Mururoa (de ahí, el “hongo deslumbrante”)— o si el funcionario ha optado por una libertad concreta, renunciando a su encargo y siguiendo en vida, en la misma Montevideo.

Finalmente, el tercer plano de incertidumbre se relaciona con la operación de rescate de la libido; en la última escena que se desarrolla en la isla de Garabato se deja una pregunta abierta: ¿Es el protagonista quien se entrega de manera espontánea a la desaparición/muerte? O bien ¿se pierde por su incapacidad para distinguir entre sueño y realidad? Podría suponerse que su gesto refleja el deseo de terminar su vida dentro de una realidad que él mismo ha dibujado. A propósito, Freud habla de la incapacidad, por parte del sujeto melancólico, para rescatar su libido de manera gradual: el melancólico realizaría este proceso de golpe. Esto ocurre porque “el objeto del melancólico no es un verdadero objeto, sino una

pesada elección narcisista del objeto. Lo que no puede soportar el melancólico es que el objeto perdido sea él mismo. Lo único que puede hacer es identificarse con el objeto y apropiarse globalmente, masivamente, de él” (Masotta, 146). Al final del relato, la identificación entre sujeto y objeto es tan completa que las modalidades de desaparición del gris burócrata confluyen hacia una doble interpretación posible: el autor se mueve entre un plano real, en el que los compañeros de trabajo del protagonista se preguntan por su ausencia (“Cuando logramos abrir la puerta, ya no estaba; vaya uno a saber por dónde salió” [Burel, 29]) y una realidad paralela, en la cual el protagonista acaba por desintegrarse (“La roca tiembla bajo mis pies. Mi ropa se deshace como un sueño mientras el polvo gira a mi alrededor. Antes de ser tragado por el fuego miro por última vez mis manos” [29]).

### De la hostilidad hacia el otro al autorrechazo: “El único” o la evasión de sí mismo

El tercer texto que se examina, “El único”, es un microrrelato de 2015 en el que el escritor montevideano Leonardo Rossiello Ramírez plantea una forma de evasión de una dimensión distópica individual, que remite a la autopercepción de la propia identidad: la breve narración construye una poética del rechazo de sí mismo construida sobre un inicial deseo de eliminar al *otro*.<sup>6</sup> El relato, cuya estructura narrativa se apoya en el uso de la segunda persona del singular, se diferencia de los dos textos burelianos por la deliberada indeterminación de los referentes del escenario ficcional: la ausencia de rasgos identificativos de los contextos geosociales deja patente la intención del autor de ocultar toda referencia espacial concreta. Veamos la primera parte:

Hace una década viste a un tío que era igual a ti, solo que diez años mayor. Pensaste que no debería haber otro como tú en el mundo; decidiste buscarlo, encontrarlo y matarlo. Desde entonces llevas contigo un revólver, incluso ahora, mientras te afeitas. Piensas que la imagen del recuerdo de tu doble es la que te mira: él era entonces como tú ahora. Por el espejo ves que se abre la puerta del baño y entra un hombre que es igual a ti, solo que diez años más joven. Te apunta con un revólver; te ordena que no te muevas. (Rossiello Ramírez, 245)

Rossiello construye un relato basado en la narración en segunda persona en la que están implicadas la voz del yo autorial, la voz de tú textual (una suerte de

<sup>6</sup> El relato no ha sido incluido en ninguna recopilación hasta la fecha en que se ha escrito el presente estudio (octubre de 2016). El texto se ha publicado en la revista *Cuadernos del Hipogrifo*.



supraconciencia que recupera el esquema usado por Carlos Fuentes en algunos capítulos de su *La muerte de Artemio Cruz*) y la voz en tercera persona (tanto del hombre más joven como del más anciano). La diseminación de voces refuerza la idea de la fragmentación del yo como motivo literario del texto y pone de relieve cómo el foco temático de la trama no reside en la búsqueda de un espacio físico alternativo al lugar distópico, sino —al menos en una primera fase— en la resolución de la relación conflictiva con el otro: la pulsión inicial hacia la eliminación de la otredad es una operación que —más adelante— desemboca en la liberación del propio yo. El primer momento clave del relato parece ser el de la búsqueda de esta otredad (“decidiste buscarlo, encontrarlo y matarlo”): sin embargo, el lector descubre enseguida que ese *otro* no es otra cosa sino el doble del protagonista, lo cual pone en evidencia los guiños intertextuales rossellianos a la idea de dualidad presentes en la obra cortazariana (en particular, en los cuentos “Lejana”, “El otro cielo” y “Axolotl”).

El descubrimiento de la confluencia del otro en el yo refleja uno de los rasgos que Baudrillard atribuye a la sociedad posmoderna, en la cual “el orden simbólico supone formas duales y complejas que ya no dependen de la distinción del yo y del otro” (Baudrillard, 137). Ante la imposibilidad de distinguir entre el yo y el otro, el momento de la ruptura (léase “alejamiento de sí mismo”) se desplaza al enfrentamiento del sujeto con el espejo: la pulsión autodestructiva ya no tiene más los rasgos de la persecución inicial del otro.

Obsérvese cómo el hombre joven también lleva un revólver: cuando el arma apunta al protagonista, la pulsión destructiva va cambiando de sentido hasta convertirse en una reflexión del autor sobre el vínculo existente entre el pasar del tiempo y el deseo de aniquilación del ser. Para comprobarlo, sigamos con el desenlace del cuento:

[El hombre] te dice que hace diez años te vio y quedó obsesionado con el parecido entre tú y él, pese a que tú eras unos diez años mayor que él. Agrega que pensó que en el mundo no debería haber otro como él; por eso resolvió buscarte, encontrarte y matarte. Como no quieres morir asesinado por la espalda te das media vuelta, revólver en mano. Tu imagen, diez años más vieja, está en el espejo, apuntándote. (Rossiello Ramírez, 245)

Nótese cómo en la primera parte de este segundo fragmento, Rossiello establece un vínculo intertextual con el cuento “El otro” que Borges incluyó en *El libro de arena*, colección de relatos publicada en 1975. En su texto, el narrador argentino describe un encuentro que tiene lugar en la ciudad inglesa de Cambridge entre el mismo Jorge Luis, ya muy anciano, y un Borges joven. Si bien la diferencia de

edad entre el yo y el otro yo borgianos es superior a la que describe Rossiello (solo diez años), la idea de base por la cual le es imposible al ser humano bañarse dos veces en el mismo río, queda intacta: en efecto, en el cuento de Borges el diálogo se desarrolla, según el más anciano, a orillas del río Charles en 1969, y según el joven, a orillas del Ródano (cerca de la ciudad suiza de Ginebra) en el año 1918. Cambia el lugar del encuentro, cambia el año en que tuvo lugar, pero cambian, sobre todo, los personajes; si el Borges más anciano demuestra su escepticismo ante el idealismo del joven, dudando incluso de la existencia de un solo individuo, el protagonista de Rossiello “pensó que en el mundo no debería haber otro como él” (245).

En el desenlace, la imagen del protagonista se refleja en el espejo, apuntando a su otro yo: el espejo es una herramienta que no se equivoca, y en su decir la verdad sobre el sujeto que se mira, lo reproduce tal como es; cuando el espejo reproduce una imagen que el yo no acepta y rechaza, el sujeto hace todo lo posible por asegurar el triunfo de la *imago* que se ha ido construyendo de sí mismo, en oposición a la imagen reflejada (es él quien tiene el revólver en la mano). Esta primera reflexión acerca de la autopercepción lleva a la idea reguladora de la relación con el otro como imagen especular. Visto desde la perspectiva del yo, podría decirse que “necesito justificarme ante el ideal de objetividad de la imagen especular porque el otro tiene la potestad de juzgarme y se me presenta como tal” (Herra, 25). Lo que parece decirnos Rossiello es que el protagonista de su cuento lleva a cabo una verdadera denegación de su imagen especular: el hombre lo consigue cuando se odia en el otro que le reproduce tal como este no acepta verse.

Se abre así una posibilidad de interpretación del texto que apunta a que el personaje deniega su propia imagen especular porque no se gusta, pues esta imagen dice demasiado de él y parece estar hablando precisamente de todo lo que el sujeto mismo desea olvidar. De este modo, podría afirmarse, para concluir, que denegar al otro “se me parece así como un modo de denegarme, denegándome en el otro que me refleja” (Herra, 25).

La denegación lleva —en el desenlace— a una muerte no ejecutada, tampoco puesta en escena tras bambalinas, sino solo sugerida como posibilidad simbólica, con el objetivo de mantener la tensión y la intensidad del microrrelato. En cuanto a la presencia del espejo, el mismo Rossiello —en una entrevista inédita— sugiere que “el hecho de que se mencione el espejo remite a la idea de que la identidad solo puede existir en el tiempo y como un reflejo de un relato —siempre— y de una mirada. Es algo bastante volátil”.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> La entrevista inédita con Rossiello se compone de una serie de intercambios de correos electrónicos —durante el periodo marzo-mayo de 2016— en que Rossiello iba contestando las preguntas que surgían a partir de la escritura del presente texto.

La idea de odiarse en el otro —a su vez— pone en evidencia el carácter básicamente violento (expresado por la presencia de verbos como “matar”, o sustantivos como “revólver” que remiten a hechos y acciones violentas) y de amenaza latente que está presente en todo el relato: una presencia que podría adquirir un matiz metafórico, en relación con “momentos violentos de la historia universal, de la historia nacional y latinoamericana y, desde luego, de la peripecia personal del autor” (Rossiello, inédito).

Para concluir, obsérvese cómo los tres cuentos examinados muestran un planteamiento —en un cierto sentido— crítico tanto con los sistemas distópicos de los que huyen los personajes, como con las utopías hacia las que apuntan. En los tres protagonistas, el escapismo —tanto a través del aislamiento como a través del ensimismamiento— demuestra su escasa o nula utilidad, pues en los tres casos las huidas solo acercan a la catástrofe final, en vez de salvar a los tránsfugas. Existe en estos tres protagonistas un “fondo autárquico”, una suerte de pulsión no siempre consciente hacia el prescindir de los demás, hacia una condición existencial que les ahorre cualquier tipo de compromiso. En esta tensión casi enfermiza, debida a distintas formas de soledad, el aislamiento de los tres personajes se diferencia de la soledad de los protagonistas de las obras de Benedetti, pues la ausencia del espacio para el otro parece ser más deliberada en los seres de ficción de Burel y Rossiello.

## Obras citadas

- AÍNSA, Fernando. “La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo”. *El cuento en red* (UAM-Xochimilco) 4, (2001), pp. 1-15.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona, Anagrama, 1991.
- BAYCE, Beatriz. *Mito y sueño en la narrativa de Onetti*. Montevideo, Arca, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona, Tusquets Editores, 2010.
- BUREL, Hugo. *El elogio de la nieve y doce cuentos más*. Montevideo, Alfaguara, 1998.
- CONTERIS, Hiber. “En torno a exilios territoriales y temporales: destierro y cárcel”. En Saúl Sosnowski (ed.): *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguayana*. College Park / Montevideo, Universidad de Maryland / Ediciones de la Banda Oriental, 1987, pp. 193-199.
- ESTRAMIL, Mercedes. “Cuentos de Hugo Burel. El simulacro y la nieve. Reseña de *El elogio de la nieve y doce cuentos más*”. *El País Cultural* (Montevideo) (13-11-1998), pp. 10-11.

- GANDOLFO, Elvio. "Trujillo y Dios". *El País Cultural* (Montevideo) (2000), pp. 4-5.
- HERRA, Rafael Ángel. *Autoengaño. Palabras para todos y sobre cada cual*. San José de Costa Rica, Editorial UCR, 2012.
- ISNARDI PARENTE, Margherita. "Prefazione". En Tommaso Moro: *L'Utopia o la migliore forma di repubblica*. Bari, Editori Laterza, 2012, pp. vii-xxxv.
- MASOTTA, Oscar. *Lecturas de psicoanálisis: Freud, Lacan*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- MORO, Tomás. *Utopía*. Barcelona, S.L.U., Espasa Libros, 1999.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América*, Montevideo, Ediciones Alfa, 1969.
- ROSSIELLO RAMÍREZ, Leonardo. "«El único» y otros cuentos". *Cuadernos del Hipo-grifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* (Roma) 3, (2015), pp. 245-248.
- TURPIN, Enrique. "La mirada de la M. Un estudio de optometría literaria". En Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.): *La poética de la mirada*. Madrid, Visor, 2004, pp. 207-217.
- WILDE, Oscar. *El alma del hombre bajo el socialismo*. Barcelona, Ínfimos 66, 1981.



## SIMULACRO E HIPERREALIDAD EN LA NOVELA *REALIDAD* DE SERGIO BIZZIO

Si repasamos la historia de lo fantástico por excelencia en Argentina y sus manifestaciones genéricas colindantes, como la de la ciencia ficción o de la utopía, descubrimos que Sergio Bizzio y sus novelas,<sup>1</sup> entre ellas la titulada *Realidad* (2009), no se inscriben del todo en los modelos clásicos. Malva E. Filer ha apuntado que en cuanto a la representación de una realidad virtual, la obra de Bizzio se vincula con *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (Filer, 181) y sus seguidores como Ricardo Piglia, o Marcelo Cohen. De ahí que tal vez no sea equivocado añadir que sigue la tradición decimonónica establecida por Eduardo L. Holmberg. A pesar de que se suele ubicar el nacimiento de la distopía en la literatura en la primera mitad del siglo xx —entre los ejemplos más emblemáticos se suele citar a Yevgueni Zamiatin en Rusia y su novela titulada *Nosotros* (1920), el libro *Feliz mundo nuevo* de Aldous Huxley (1932) o el *1984* de George Orwell (1949), ambos en Inglaterra—, el propio Holmberg en Argentina, de todas formas, puede considerarse como antecedente en cuanto al género distópico también, ya que su universo poblado de autómatas proyecta un futuro siniestro y de connotación desveladamente política.

Sergio Bizzio en la novela *Realidad* no construye —en un principio— un mundo inverosímil, distópico, futurista (Filer, 181), sino que en su caso lo inquietante procede precisamente del carácter muy real del universo presentado: por un lado, del programa televisivo muy extendido hoy día, el llamado *reality show*,<sup>2</sup> y por otro lado, la amenaza asimismo muy real del terrorismo internacional. La novela desde ambos ángulos se comprende como una impronta —a nuestro juicio, sumamente patológica— del fenómeno de la globalización y del poder manipulativo de los medios de comunicación.

<sup>1</sup> Sergio Bizzio se posiciona en una zona fronteriza entre literatura y cine. Ya desde su primera novela *Rabia* (2005).

<sup>2</sup> Los *reality show* son, asimismo, tema de series televisivas, entre otras, de la titulada *Black Mirror*, donde también se lleva al extremo la fuerza monstruosa del chantaje de parte de los manipuladores terroristas. (Agradezco la observación de tal paralelismo a la querida colega, Graciela Sarti.)

Ya no se trata simplemente del “simulacro” de Jean Baudrillard, donde el teórico francés define “simulacro” como sustitución de lo real por los signos de lo real, en otras palabras, como construcción de un mundo aparentemente real pero inexistente, donde la palabra clave es “construcción”. Este mundo construido, tal como veremos, es más que real, para el final de la novela va a convertirse en la única realidad que se extiende por todas las esferas. La invención y la configuración racional de un universo nos remiten a la definición original de la “utopía” de Tomás Moro. Sin embargo, para Moro el mundo construible procede de la capacidad del hombre de mejorarse, originaria de Dios, y de la de formar una sociedad alternativa a la realidad que apunte a una creación ideal y perfecta, pero que no sobrepase la naturaleza imaginaria, algo que queda por enseñar a la gente contemporánea (Morus, 67). La construcción del universo paralelo, la simulación de un mundo doble es lo que Baudrillard llamaría “hiperreal”. No obstante, en *Bizzio* no vemos una representación sencilla de otra realidad paralela, sino que más bien se cuestionan los límites de lo real y su versión simultánea. En el programa participan personas reales, gente normal y corriente y “construyen” un mundo paralelo, pero que es al mismo tiempo absolutamente real, en el sentido de que se instalan en un espacio real, y se van conociendo mientras comparten sus horas y días en un tiempo real. El ataque terrorista del grupo islámico perturba el orden establecido por los directores, por el Gran Hermano —clara alusión al *1984* de Orwell— y por el productor general. Los terroristas toman el mando manteniendo en jaque a la dirección y modificando así el guion, sin que los protagonistas estén enterados del cambio. Al fin y al cabo, nos puede recordar al *Tlön* de Borges que parece haberse expandido.

La novela, a su vez, también ofrece una crítica aguda de nuestra realidad actual, en el sentido que estos programas televisivos postulan una alteración radical de valores, o sea la posibilidad de ganarse la vida fácilmente y rápido, y como consecuencia, la mayoría de los candidatos a participar se forjan ilusiones irreales, porque la sociedad lo insinúa así. (Filer, 185) Los terroristas —gracias a su propia participación en el juego— expresan su juicio a su manera, y sacan a la luz la ignominia de los jugadores, obligándoles a llevar a cabo actos de los que se avergonzarían si supieran que se proyectan directamente en todas las pantallas televisivas del país. Sin embargo, como creen que no se transmitirán las escenas embarazosas de confesiones íntimas, de actos sexuales o de tomadas de drogas, están convencidos de que estas serían la condición necesaria para sobrevivir y ganar la jugada, y salir como héroes al final. Los familiares de cada uno en sus casas se escandalizan, por supuesto, y en vez de aprecio y respeto, lo que ganarán será justo lo contrario: la deshonra, la vergüenza y el oprobio (186). Robin, uno de los jugadores, pasa por ser elegido por los terroristas como el candidato para ganador

final del programa, y se le chantajea/extorsiona con la promesa de que además de enriquecerse, va a conseguir legalmente la tenencia compartida de su hijo, que fue anhelo fuerte suyo hasta entonces incumplido. Otro compañero, Chaco, siguiendo las instrucciones del Gran Hermano, en la escena culminante le dispara con una pistola de la que piensa que no es real, pero que es su última y única oportunidad de ganar el juego y triunfar contra Robin, el ganador escogido por los directores. Robin cae herido, pero sobrevive al disparo. Sin embargo, la transmisión televisiva no se interrumpe, y la policía interviene para liberar a los rehenes. Por lo tanto, los acontecimientos pasan a ser tema del noticiero, otro programa virtual de la televisión, en el que en principio, predomina la proporción informativa de la realidad (186). Robin, en una escena hiperbólica más que sentimental, delante del camarógrafo, por lo cual sabiendo claramente que millones de espectadores lo estaban viendo, y a pesar de un ligero resentimiento contra sí mismo, “soltó una lágrima, sólo una, justo sobre la mejilla que mejor tomaba la cámara” (Bizzio, 223).

El desenlace de la novela plantea una serie de preguntas con respecto de la mencionada alteración de valores en nuestra sociedad moderna. El espectáculo televisivo modela perfectamente el mecanismo del poder, según lo concibió Michel Foucault, cuando definió el poder como una serie de actos que provocan el cambio de otros actos, sin despojar a los participantes de su libertad (404-405). Los directores y el Gran Hermano manipulan mediante sus instrucciones el comportamiento de los jugadores, cuyo único objetivo es ganar el juego y cambiar el rumbo de su vida fuera del estudio, o sea, enriquecerse. Cuando los terroristas aparecen y toman el mando, los propios directores se convierten en dirigidos, o en otro término, ejecutores de órdenes. Mientras tanto, los jugadores no se enteran del cambio, ellos siguen convencidos de que los mandatarios son los mismos productores de antes. Al comienzo, el programa televisivo a ojos de los jugadores es el lugar anhelado de la esperanza donde todo es posible, espacio utópico, aunque se sabe de antemano que el funcionamiento de la jugada es autoritario, hasta cierto punto, distópico, puesto que el orden es establecido por los productores que controlan y manipulan a los participantes como marionetas, y la libertad individual se va reduciendo y reprimiendo a lo mínimo. De ahí que ni siquiera podemos hablar en este caso de un final feliz, no somos capaces de alegrarnos de la liberación de los rehenes y del hecho de que sobrevivan al ataque. El final es tal vez más preocupante aún, dado que la individualidad pierde todo su terreno, y se entrega frente a la fuerza superior autoritaria, manipuladora, representada en este caso particular por el poder del medio de comunicación. En este mundo la sociedad vive y actúa en interés del estado, el hombre trabaja por la maquinaria del gobierno, y no al revés. José Ortega y Gasset hablaría de la expansión



exagerada del estado impersonal, del etatismo, la intervención incesante del estado en todas las esferas de la vida individual, y a fin de cuentas, conduce a la desaparición de toda espontaneidad, toda singularidad, y de calidad escogida (129-130).

La ambigüedad se mantiene hasta el final, la oscilación entre utopía y distopía no se resuelve en ningún momento, el receptor permanece abandonado con su duda que carece de solución satisfactoria. Se está formando un universo irracional, absurdo, híbrido de lo real y lo construido, al fin y al cabo muy trágico, donde se pone en tela de juicio el rol de valores como justicia o cualquier moralidad.

El estudio de la televisión también puede concebirse como un espacio aislado del resto del mundo, cerrado, en el que se realiza el juego, que siguiendo las pautas de Roger Caillois, es una actividad dentro de un límite preciso de tiempo, donde se establecen reglas distintas de juego, normas inventadas, arbitrarias, ficticias. Podríamos incluso concluir que es como si fuera un paréntesis dentro de la existencia, tanto en sentido espacial como temporal. O bien, me atrevo a definirlo como un lugar apartado, un no-lugar, un sitio utópico, adonde los participantes llegan con la esperanza de conseguir algo anhelado, pero imposible en su vida normal y corriente. Por otra parte, según las normas de este juego, aunque al principio realmente se borran las diferencias vigentes en la sociedad entre los jugadores, y todos parten desde un punto igual, desde cero, muy de acuerdo con la descripción de Caillois de todo juego. No obstante, las relaciones interpersonales y las jugadas dirigidas por los productores, pronto empezarán a jerarquizarse, a establecer desniveles entre ellos, dependiendo de sus capacidades y rasgos característicos inherentes. El juego no puede entenderse desvinculado del concepto de estructura, según explicó Jacques Derrida en su momento inicial del deconstruccionismo (273), donde, sin embargo, frente a cualquier esfuerzo totalizador, el juego es más bien la manera de funcionar de una estructura sin centro, o en otras palabras con un centro móvil, descolocado o inclinable. De ahí que el juego para Derrida, no es más que una estructura delimitada donde se llevan a cabo sustituciones infinitas. El juego no se juega por su creador, sino por los jugadores participantes, que obviamente no son constantes sino que van alternándose, y por lo tanto, el juego es un continuo desplazamiento, a causa precisamente de la ausencia del centro, o la no presencia del origen. Esto es lo que Derrida denominaría como “suplemento” (273) que sustituye el centro. Y efectivamente, en la novela de Bizzio, los jugadores entran en el juego por su propia voluntad, gracias a su plena libertad de aceptar las reglas establecidas y actuar según las mismas. Se supone que el centro son los directores, que comunican con ellos mediante la voz del Gran Hermano, que a renglón seguido será apropiada por la de los terroristas, que tomarán el mando, y obligarán a los productores de antes

a actuar también como jugadores. No obstante, el estatus de estos últimos es bien distinto, puesto que ellos sí que son conscientes de que los comandantes son terroristas y les obligan de manera autoritaria, con armas de fuego, a obedecer y cumplir sus órdenes. Tomando en consideración toda esta naturaleza del espectáculo televisivo, dirigido por un alto mando desde fuera del espacio del propio juego, propongo volver un momento a la tipología clásica de Caillois del juego. Curiosamente, el *reality show* conlleva las características de las cuatro categorías mayores establecidas por el teórico francés: es competencia, azar, simulacro, y vértigo a la vez (*agon, alea, mimicry, ilinx*, respectivamente). No olvidemos que Caillois vincula la reafirmación de los últimos dos tipos —simulacro y vértigo— con la sociedad moderna, reforzada por el impacto hiperbólico y distorsionador de los medios de comunicación, cuya manifestación clara es el programa típico descrito en la novela de Bizzio.

Desde el punto de vista de los terroristas, podemos afirmar que ellos atacan el estudio con el claro objetivo de chantajear a las autoridades para poder conseguir la entrega de un traidor de su fe, llamado Sayyaf, un musulmán convertido al cristianismo. Aprovechan su fuerza amenazadora como instrumento para infundir miedo hacia un atentado terrorista, acto que —por cierto— finalmente no llegan a cometer. Concluyendo, al parecer ellos no piensan entrar en el juego como participantes sino más bien como intrusos, perturbadores del sistema. No obstante, en el estudio se dan cuenta de que podría ser más divertido y más llamativo si ellos tomaran el mando, y de tal forma llegan a ser partícipes, aunque tal como decíamos antes, no como jugadores sino precisamente en el papel de los directores. Así radicalizan aún con más vigor la emisión televisiva, puesto que ordenan a realizar actos extremos divulgados en la pantalla (hechos como consumo de drogas, actos sexuales, confesiones íntimas y vergonzosas, etc.), proyectados todos a través de las pantallas a los espectadores de la tele. Los terroristas subrayan así aún más la degradación de los valores de la sociedad moderna occidental, y sentencian la moral abyecta sumamente inferior a la verdad ética del Corán. Por otra parte, de esta forma, el crimen no se comete, todos salen sanos y salvos del estudio, del lugar y del tiempo apartados, y regresan a sus hogares. No obstante, la transmisión no para, siguen siendo filmados en vivo, esta vez ya en sus círculos familiares que asimismo forman parte del espectáculo. Realidad y ficción se fusionan, el simulacro invade la esfera cotidiana, o mejor dicho, la vida normal se convierte en espectáculo, ficción manipulada por un poder exterior, una fuerza superior, que en este caso es la presión de la publicidad. Reinaldo Laddaga, refiriéndose al fenómeno de la globalización de las últimas décadas, habla de un “mundo re-encantado” de manera postradicional, y de violencia incrementada (58), y alude a la emergencia de nuevas tensiones por el desmantelamiento de

formas e instituciones de sentido común que habían estructurado los procesos de socialización de nuestra modernidad de “estados nacional-sociales” (61). La desintegración de formas de organización tradicionales ha conducido a otras formaciones o asociaciones muchas veces cambiantes, dispersas, no institucionales, pero que pueden asumir importancia global (como entre otros, el terrorismo), y que provocan una forma particular de miedo a colapso tanto global como individual (62-66).

En este punto merece la pena comentar el título de la novela *Realidad*. El texto actualiza una amplia gama de acepciones de la palabra, ya que no solo implica la desaparición de los límites entre la dimensión real y la virtual, sino que también alude al fuerte sarcasmo amargo de la historia narrada, donde la sociedad despojada de una moralidad verdadera opta por la ficción, una máscara vistosa que necesariamente representa algo distinto de lo que se esconde en el fondo, una versión indudablemente falsa de la superficie. Involucra, además, el significado del *reality show*, oxímoron por excelencia, donde la existencia empírica constituye simplemente una sensación ilusoria, un show dirigido, motivado y manejado no por voluntad inherente sino por fuerzas extrañas. Es como el Tlön de Borges, donde la única temporalidad vigente es el presente instantáneo, y donde la “historia del universo —y en ella nuestras vidas [...]— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio” (14). El título *Realidad* sugiere que lo que leemos, lo que percibimos es lo real, con lo cual realidad y ficción quedan nivelados a través del título. Todo lo experimentado, sea dentro o fuera de la dimensión de la vida, o bien, dentro o fuera del juego virtual, es concebido como la pura realidad, la diferencia entre lo ficticio y lo empírico se pierde. El simulacro representado cobra el mismo estatus que el objeto de la representación. Tal identificación nos puede recordar las imágenes hiperrealistas de pinturas de los años 60, en caso de las cuales el estilo foto-realista permite la identificación de la representación con lo representado. La obra de arte —gracias al realismo mimético— se convertirá en espejo de lo real, de tal manera se identifica el nivel ficticio con el concreto. En caso del texto de Bizzio, ni siquiera podemos hablar de obra artística, ya que el programa televisivo, muy difundido en nuestro mundo globalizado, que atrae a millones de espectadores en cada sesión, no es más que un producto de cursilería barata, al que se le atribuyen unas expectativas hiperbólicas y, por tanto, ridículas. De esta manera, la *Realidad* de Bizzio emerge como espejo de nuestra sociedad manipulada por un sistema de valores, basado en una ilusión equivocada que provoca un comportamiento no natural, y por tanto, absolutamente falso y repulsivo, que es por otra parte, incapaz de combatir el sistema de valores de los terroristas no menos cuestionable, que —a su vez— se fundamenta en la falta de tolerancia y empatía hacia otras culturas. Sin

embargo, lo que ambos tienen en común es la premisa de la subyugación del otro, bien sea mediante el terror de las armas de fuego o el simulacro ilusorio del juego, como sustituto de un enorme vacío en la vida real, suplemento de una ausencia, la nada, el absurdo de la existencia moderna. No en vano, la última frase que pronuncia Robin en la novela resume amargamente la pura realidad final: “Después de todo, se dijo, ser serio es dejar que el mundo haga con uno lo que quiera” (Bizzio, 223).

## Obras citadas

- BAUDRILLARD, Jean. “A szimulakrum elsőbbsége”. Trad. de Gábor Gángó. En Attila Atilla Kiss, Sándor Kovács y Ferenc Odorics: *Testes könyv I.* Szeged, Ictus Könyvkiadó-JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, pp. 161-194.
- BIZZIO, Sergio. *Realidad*. Buenos Aires, Mondadori, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En su libro: *Ficciones*. Madrid, Alianza, 1990, pp. 4-17.
- CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres*. Trad. de Jorge Ferreiro. México, FCE, 1986.
- DERRIDA, Jacques. “A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában”. Trad. de Tímea Gyimesi. En Antal Bókay et al. (eds.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Budapest, Osiris, 2002, pp. 265-275.
- FILER, Malva E. “La inserción de lo fantástico en el mundo televisivo global de Sergio Bizzio”. *Cuadernos del Hipógrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* (Roma) 4 (2015), pp. 180-187. Disponible en línea: <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2015/12/180-187.pdf> Última consulta: 11-09-2016.
- FOUCAULT, Michel. “A szubjektum és a hatalom”. Trad. de Attila Atilla Kiss. En Antal Bókay et al. (eds.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Budapest, Osiris, 2002, pp. 396-409.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed., 2006.
- MORUS, Tamás. *Utópia*. Trad. de Tibor Kardos. Budapest, Szent István Társulat, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.



HUMBERTO LÓPEZ CRUZ  
University of Central Florida

## REVISANDO UNA IMAGINADA UTOPIA EN UN CUENTO DE CARLOS ORIEL WYNTER MELO

*[...] pocos pueden compartir la reflexión de que lo que experimentamos de las aflicciones ajenas revierte sobre nosotros mismos, pues después de haber nutrido y fortalecido la conmiseración respecto de otros, no es fácil reprimirla en nuestros propios padecimientos.*

Platón

*Lejos estás, amor, dame la  
mano,  
dame la voz,  
y dame  
lo imposible.*

Elsie Alvarado de Ricord

En un intento de concebir un espacio perfecto en el mundo latinoamericano actual, donde abundan las conjeturas y las invenciones sociales se reescriban a partir de cada lectura, o visión del espacio geográfico que representen, la literatura acude a solventar, o desmentir, las contemplaciones y modelos que puedan improvisarse. Es por lo que desde el momento en que hay que percibir el mundo, un mundo, para satisfacer alguna quimera de quien busque crear lo inexistente, ya se han dado los primeros pasos para encastrar el espacio utópico, dependiendo, claro está, del objetivo de quien lo estructure. Es una observación, entiéndase construcción, que en todo momento puede estar subordinada a un deseo que fluctúa y que puede tal vez cambiar, ya que el constructor necesita primero, destruir su realidad y segundo, ensamblar su mundo utópico. El no-lugar tiene que comenzar a tomar forma en la imaginación del lector y el texto es el encargado de llevar a cabo este propósito.

Beatriz Pastor se acerca a posibles definiciones de lo que constituiría un espacio utópico a partir de la propuesta de Tomás Moro en su imprescindible *Utopía* y, al hacerlo, establece contacto con conceptos comunes. Pastor ofrece dos arbitrios, que pudieran llegar a contradecirse, para incluir puntos que se observarían, tal vez, como divergentes. Comiencese por considerar que “sólo a partir de una

separación física que elimina simbólicamente cualquier solución de continuidad puede desarrollarse en un espacio perfectamente insular la sociedad ideal” (30), para luego abundar que otra corriente define utopía “primordialmente en términos de función y en algunos casos restringe su criterio a una función particular: su relación con los procesos de transformación social” (31). Ante estas proposiciones cabría cuestionarse, entonces, si una fusión de ambas corrientes arrojaría una posibilidad de entendimiento alterna que ataría o, al menos, aspiraría a atar, rasgos de ambos lados de la ecuación para exponerlos en una sola mirada crítica; o sea, en un desmontaje que presentara el conflicto de uno o varios personajes que se debatirían entre la separación física, analogía forma-contenido, y la relación existente con los procesos de transformación previstos.

Esta base suministraría, sin mayores inconvenientes, una articulación interpretativa que urdiera la creación de un entorno imaginado y, habría que agregar, hasta entonces desconocido. Es necesaria la referida fusión de parámetros para lograr una atractiva aleación de circunstancias; las imágenes confabuladas cumplirían su cometido si se incluyera la participación de un lector activo que fuera parte de una conspiración implícita con el autor escogido. Se avanzaría un poco más en la idea si se aceptara que “la proliferación de imágenes en el contexto de exploración o representación de espacios desconocidos no es un fenómeno nuevo” (Pastor, 53). Ante esta posible repetición de una noción ya percibida valdría indagar en las letras hispanoamericanas del momento para descubrir alguna que otra avenida de entendimiento y donde confluyeran los puntos señalados.

El escritor panameño contemporáneo, Carlos Oriel Wynter Melo (1971-),<sup>1</sup> se acerca por medio de aspectos hallados en su cuentística, aunque estos rasgos ya se hayan visto en otras de sus entregas, a un mundo ficticio que solamente puede existir en la óptica de uno de sus personajes.<sup>2</sup> Este tiene que construir su entorno,

<sup>1</sup> Carlos Oriel Wynter Melo es un joven escritor panameño en quien han sido cifradas las esperanzas nacionales como una de las promesas literarias del nuevo siglo. En 2007, el jurado colombiano integrado por Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince y Óscar Collazos fue el que lo seleccionó como uno de los treinta y nueve escritores latinoamericanos de menos de treinta y nueve años y con un prominente futuro en las letras. A su vez, en 2011, en la Feria del Libro de Guadalajara, participó como uno de los 25 secretos literarios de América. Las expectativas de Panamá y de América Latina, en general, con respecto a la trayectoria literaria de Wynter Melo siguen en aumento.

<sup>2</sup> Algunas de las publicaciones de Wynter Melo, además de *Mis mensajes en botellas de champaña*, serían las colecciones de cuentos *El escapista* (1999), *El escapista y demás fugas* (2001), *Desnudo y otros cuentos* (2003), las narraciones y cuentos panameños *El niño que tocó la luna* (2006), *El escapista y otras reapariciones* (2007), la novela *Nostalgia de escuchar tu risa loca* (2012), entre otras. Estos títulos, por no ser el eje de (ni necesarios para) este ensayo, no aparecerán referenciados como parte de las obras citadas. Los lectores interesados podrán acceder a la(s) entrega(s) de Wynter Melo que deseen.

su irrealidad, fundamentado en los factores necesarios que faciliten su adentramiento al espacio deseado y donde se asuman las cualidades imprescindibles para vincular la idea con el hecho. Tomando una colección de cuentos de Wynter Melo, este trabajo pretende escindir uno de ellos, el cual se acerca a este mundo irreal y buscado, y de hecho el que le da el nombre a dicha colección, “Mis mensajes en botellas de champaña”, y aproximarse al texto para exponer cómo este escritor latinoamericano intenta sustentar una ojeada paradisíaca de sus espacios geográfico e imaginativo y así conformar el modelo que aspiró a lograr la siempre inalcanzable perfección social.

La crítica internacional no ha prestado el debido interés a la trayectoria literaria de Wynter Melo; un joven considerado como practicante de las nuevas tendencias literarias. A pesar de ello, los enfrentamientos con sus entregas son esporádicos, algo que suele observarse, en conjunto, con la literatura panameña contemporánea. En uno de los pocos análisis serios, fuera del istmo, Sonja Stephenson Watson subraya la importancia de Wynter Melo en el futuro de la narrativa centroamericana, en especial en Panamá, concluyendo que por medio de la sátira y la parodia, Wynter Melo transmite un deseo de dismantelar normas sociales de género (143).<sup>3</sup> La anterior afirmación constata cómo el tema tratado, que ocupa este estudio, no distingue entre personajes masculinos y femeninos, ya que a la hora de estructurar el mundo idóneo del que desean ser parte, el autor se sirve de ambos géneros para así lograr un acercamiento a tan entrañable prototipo.

En efecto, este cuento posee características que pudieran sugerir el intento de creación de una dimensión añorada; el estado de un mundo ficticio orientado a satisfacer las necesidades de quien lo imaginare. Se puede afirmar que es una ficción emplazada dentro de otra ficción; explicaría la burbuja idílica como parte de la generalidad y donde la nueva percepción del entorno, por uno o más personajes, no convenciera ni al lector ni, en la mayoría de los casos, al personaje. La inclusión del patrón utópico despierta dudas hasta en sus propios conceptualistas. Para comenzar, “Mis mensajes en botellas de champaña” está subdividido en diez correos electrónicos; nueve de ellos son enviados por la misma persona y al

<sup>3</sup> Sonja Stephenson Watson fundamenta su estudio en los temas de raza e identidad; en otras palabras, cómo la intervención de afro-caribeños moldea las letras nacionales (entiéndase Panamá) y cómo ha contribuido a moldear el acervo cultural de la nación. En su texto, la estudiosa trabaja otros cuentos de Wynter Melo que por ser ajenos a la esencia de este ensayo carecen de la relevancia necesaria para incluirlos; no obstante, su importancia dentro de la crítica contemporánea es notable. Además, Stephenson Watson compara y contrasta, junto con la de Wynter Melo, la labor literaria de otra joven panameña, Melanie Taylor. Remito al lector al quinto y último capítulo del libro citado, “Beyond Blackness? New-Generation Afro-Panamanian Writers Melanie Taylor and Carlos Oriel Wynter Melo” (128-43) para así ampliar las propuestas de Stephenson Watson.



mismo destinatario. El lector presente, y más tarde comprueba, que ninguno de los mensajes obtendrá jamás respuesta, ya que de establecerse una comunicación entre remitente y receptor, sujeto-objeto de la relación comunicativa, se perdería el concepto que aspira a plasmar el desarrollo escritural. Este posible fracaso reta el proceso de transformación social previamente aludido por Pastor y agrega una nota de escepticismo ante lo que se avecina. Repásense estas ideas contenidas en el tercer mensaje para constatar lo expuesto; estas comienzan con un cuestionamiento por parte de la remitente: “¿Éste es mi tercer mensaje? ¿Nancy tres, Kenneth cero? Qué vergonzoso marcador. Si seguimos así, voy a llegar a diez sin obtener respuesta” (Wynter Melo, 57); para continuar, y donde se observa la intención creativa del espacio idóneo:

Y eso es lo que he hecho [...] irme de fiesta. Numerosas fiestas. Inacabables fiestas. Ruidosas fiestas. No te imaginas, Kenneth. Créeme que no te lo imaginas. Ahora tengo tantos amigos que no sé qué día conocí a algunos. [...]

Como se lee en esta carta, estoy mucho mejor. Mucho mejor. No te pierdas el siguiente capítulo de esta feliz serie. Seguirá transmitiéndose por el mismo canal, a cualquier hora, sin obtener respuesta, solo el silencio de un muerto en vida [...]. (58-59)

Por medio de esta cita se puede comprobar no tan solo la sospecha de una fallida transformación social, sino una posible coyuntura para consumir la separación que se requeriría para ambientar el pretendido espacio utópico. Es también obligatorio pausar y analizar otro espacio, ahora el geográfico, que tiene que ajustarse a las coordenadas impuestas para caer dentro de la definición dada. La siempre citada isla de Moro es el preludeo que se visualiza al comienzo de la lectura.<sup>4</sup> En el cuento, Wynter Melo inicia el infecundo diálogo desde la República Dominicana, tal y como revela el ‘asunto’ del primer correo. Dicho de otro modo, estos primeros correos, de remitente a receptor o de Nancy a Kenneth, como se prefieren nombrar, van a partir de una isla hacia un mundo exterior y así cortar la separación física entre ambos personajes; esta parte de la propuesta se mantiene en vigor durante toda la historia: no habrá contacto físico entre la pareja; de ahí que la interacción sea relegada a la imaginación; el sujeto conseguiría, entonces,

<sup>4</sup> Véase el texto de Tomás Moro, *Utopía*, incluido en las obras citadas. Préstese especial atención a la segunda parte donde comienza la descripción de la isla y de sus habitantes (69-82). En este punto, los lectores pueden o no identificarse con Moro e intentar establecer una conexión simbólica con el cuento de Wynter Melo considerando las consecuencias, como se esperaría, de un cuestionamiento de “Mis mensajes en botellas de champaña” bajo la visión utópica que pretende revisar este trabajo.

transformarse a partir de una imagen distorsionada que no abarcaría la verdadera magnitud de su autenticidad. En dichos correos, la remitente inicia, además, la ruptura emocional —que nunca podrá consumarse—, fracasando esta faceta de la figuración del mundo ideal. Sin embargo, de una forma u otra, esta dependencia amorosa sí tendrá que subsanarse para continuar la fabricación del sitio utópico. Para lograr este punto, el autor decide cambiar las coordenadas geográficas y, de ese modo, buscar y encontrar la relación emocional con la que la remitente Nancy pueda suplantar al receptor, en otras palabras, a Kenneth.

El nuevo lugar, escogido para obtener la continuidad necesaria, tiene que convivir con el anterior de manera que el nuevo imaginario simule ser el sustituto implantado y así lograr un premeditado fin. El lector tiene que inferir que el personaje, en un continuo fracasar y donde la destrucción (entiéndase a veces auto-destrucción) se apodera de un discurso decadente, va a llevar consigo su espacio utópico para reproducirlo o, al menos intentar hacerlo, en el lugar en que se encuentre. En casos similares, la trama tiene que facilitar la suficiente flexibilidad estética que permita estos desplazamientos; de otra forma, una supuesta rigidez textual impediría la credibilidad del enunciado narrativo así como entorpecería la continuidad del entorno imaginado. Tomando en cuenta que

la pregunta por la ficción se basa siempre en la cláusula “como si” [...]. Esto es crucial, puesto que implica una forma de discurso que ofrece una perspectiva oblicua sobre estas axiomáticas en variación y los procedimientos correspondientes [...] [L]a ficción hace posible una posición desde la cual podemos suscitar cuestionamientos fundamentales concernientes al proceso de establecimiento de discursos [...] que se fundan en la conversión del “como si” desde sus raíces en un “es”. (Costa Lima, 83)

Estas conclusiones de Luiz Costa Lima aportan un significado peculiar a “Mis mensajes en botellas de champaña”. Hay variación en la postura del personaje, pero no en el espacio que necesita crear, ni con quien lo necesita crear, “como si” de ello dependiera su posible credibilidad. La imposibilidad de establecer un diálogo con Kenneth fuerza a Nancy a recrear, dato fundamental para que su entorno prospere, la presencia de su idealizada pareja en la nueva dimensión geográfica a donde ha conducido la narrativa. Atrás quedó el concepto de isla del Caribe; ahora la remitente envía sus correos desde la capital de Francia. El asunto del primero enviado desde la metrópolis confirma la continuidad de la ilusión: “Feliz como una lombriz en París” (Wynter Melo, 63). Este cambio no garantiza, ni presupone, que dichos correos tendrán respuesta, pero sí reclama la suplantación del sujeto deseado. De la misma forma que el fragmento utópico ha hallado

nuevas coordenadas sin perder, claro está, su perspectiva original, así debe cambiar el destinatario físico que deberá instalarse en un individuo local:

He descubierto que eres Pierre. En las noches, me consuelas como a una niña. Sé que eres tú porque tus ojos se traslucen como si miraran al pasado. [...] Pierre tiene cabello castaño y tú rubio, pero su cabello castaño es tu cabello rubio. Pierre fija en mí sus ojos verdes, pero son tus ojos azules los que me paralizan. No te extraño porque te tengo. Pierre no existe. (69-70)

La doble suplantación, geográfica y emocional, se ha consumado.

La ficción ha logrado prolongar el cuestionamiento sobre un posible espacio que admita la etiqueta de utópico. El sentimiento de felicidad, dudado por el lector y por el personaje, se reproduce en la capital francesa; a su vez, el individuo denominado Pierre que pudo haber sido enfrentado “como si” fuera Kenneth, ahora “es” este último para satisfacer la perspectiva oblicua aducida por Costa Lima. La variedad axiomática puede haber extendido el enunciado narrativo, empero no podrá sustentar la imaginación del espacio utópico que ahora ha cambiado de continente. La visión que no prosperó en América intenta triunfar en Europa, pero no se trata de una victoria temporal lo que persigue el cuento. Como analogía de colofón, aunque no se deba ocultar un matiz de discrepancia, los correos de Nancy quedarán suspendidos en las redes cibernéticas, pero es en unas redes discursivas más complejas que Wynter Melo hará que la construcción utópica no se pueda afianzar en ninguna de las orillas del Atlántico.

La añorada utopía va en vías de fracaso; el autor no va a permitir la victoria, aunque el lector aún desconozca el alcance de sus juegos textuales. El silencio de Kenneth, como partícipe en el modelo a construir, pudo en algún momento dado haber sugerido que tendría una manifestación insignificante como personaje. Es decir, una presencia limitada, bien como receptor silente o bien como una simple figura decorativa; en otras palabras, la complejidad que llegará a desarrollar está aún por conocerse. Michèlle Soriano, en su análisis sobre narrativas latinoamericanas,<sup>5</sup> en específico el cuento, señala una frase que muy bien pudiera delinear el camino a seguir por este desmontaje crítico, ya que “el relato fragmentado disloca las cadenas causales esquemáticas y las tramas heroicas, para sugerir concatenaciones más complejas” (88), observando, de este modo, un relato que tiene que romper con lo esperado para afirmarse en su enunciado estético. La pretendida idea utópica no puede triunfar; de hecho, nunca tuvo la más mínima oportunidad. La transformación social, aludida por Pastor, no reúne los parámetros

<sup>5</sup> Soriano trabaja los cuentos de la escritora argentina Angélica Gorodischer.

necesarios en el cuento para constituirse parte de un proceso relacional. No obstante, la fragmentación textual vista a lo largo de estas viñetas guarda un desenlace destructor del imaginario apetecido.

Sería atractivo regresar al comienzo de “Mis mensajes en botellas de champaña”, y con el título presente, ver el progreso que va experimentando la unión de ideas, entiéndase las aducidas viñetas, en el devenir de la trama. Durante los primeros nueve correos, Nancy, la remitente, vacía botellas de champaña en su desesperado fingimiento de la felicidad que no tiene: “Bebo directamente de una botella de Moet Chandon” (48), “He vaciado otra botella de Moet Chandon mientras tecleo estas líneas” (62), “He vuelto a vaciar una botella de champaña mientras te escribo” (65), “Hoy no he bebido, pero lo haré más tarde” (68), “La botella de champaña la acabé antes de escribirte” (70) y “Hoy, mientras acababa otra botella de Moet Chandon” (74), exponiendo Wynter Melo que su aprendiz de *femme fatale* no logra constituirse en la heroína que ambiciona ser. Las botellas, objetos en su momento deseados, han quedado vacías y, tal vez abandonadas como quien las destruyera — acéptese por el término *destruir* la restricción ahora impuesta a las botellas en su función particular, pero lo que sí presupone el lector es que, consumido el producto que atesoraban en su interior, han quedado abiertas. La imposibilidad de cuidar celosamente un mensaje, como sugiere el título, queda aclarada en el décimo y último correo cuando aparece Kenneth. Este revierte los roles e intenta una construcción de su visión ideal y, por este medio, demuestra así el autor la similitud, el remarcado desmantelar de géneros, pasando el personaje de receptor a remitente, enviando sus mensajes, los verdaderos mensajes que alude el cuento, en botellas de champaña, pero a otro destinatario hasta entonces desconocido. El lector comprende que mientras Nancy mantiene con Kenneth su patético monólogo, Kenneth hace lo mismo (en botellas de champaña) con Candice, que le devuelve, y devolverá, una copia del silencio que él le ha dispensado a Nancy. La escritura de Wynter Melo no es escueta a la hora de concluir su narración; es un texto agresivo que no vacila en ir a secas a la destrucción de lo esperado, a la imposibilidad de hallar la ansiada utopía, y son las primeras palabras que pronuncia el bisoño constructor: “Hasta ahora he echado doce botellas al mar, y por lo que sé, ninguna ha llegado a puerto” (75) las que marcan la impotencia del desenlace. El espacio abierto cibernético utilizado en los primeros nueve mensajes se ha transmutado a uno cerrado en las botellas de Kenneth. La casualidad esquemática se sirve de la recursividad que opera en el último correo para afirmar el fracaso; no colabora con la continuidad requerida, más bien el corte es abrupto pero necesario. Es así que se asienta la inexistencia, hasta el momento, del pretendido espacio utópico.

Esta escritura, desprovista de cualquier convencionalismo previo y ejemplo de un probable escenario donde converjan corrientes alternas —entiéndase similitud

y disimilitud textuales—, se encamina hacia una liberación generacional que sitúa a Wynter Melo dentro de un grupo específico a observar y justifica, si fuere necesario apuntar, su inclusión dentro del ya visto grupo de jóvenes narradores latinoamericanos. Sin embargo, el proceso incluye un actante adicional como revisor activo de esta nueva renovación de las letras del Nuevo Continente; o sea, la incorporación del lector como testigo de esta ruptura y de la afirmación de la independencia modular, extensiva a todo un empeño escritural, que Wynter Melo consigue tras la última viñeta y consumación de la historia. El hecho que el prototipo a seguir haya fracasado en este cuento no insinúa que América Latina, a través de su literatura, no pueda seguir intentado imaginar su espacio ideado; es necesario para la región la esperanza de una utopía en ciernes. Las nuevas tendencias literarias, carentes de linderos demarcados por generaciones anteriores, tendrán ante sí la posibilidad de orientarse en pos de otras directrices. El tiempo dirá, al igual que futuras incursiones críticas, si es Carlos Oriel Wynter Melo el encargado de proyectar, en posteriores entregas, tales afirmaciones.

## Obras citadas

- ALVARADO DE RICORD, Elsie. “La voz ausente”. *Los versos de Panamá: homenaje a Elsie Alvarado de Ricord*. Panamá, Sociedad Panameña de Difusión Cultural, 1997.
- COSTA LIMA, Luiz. “De la mimesis y el control del imaginario”. Trad. de Vicente Bernaschina Schürmann. En Sergio Ugalde Quintana y Ottmar Ette (eds.): *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016, pp. 57-84.
- MORE, Thomas. *Utopía*. Trad. de Pedro Voltes. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1952.
- PASTOR, Beatriz. *El jardín y el peregrino*. México, UNAM, 1999.
- PLATÓN. *La República*. Intr., trad. y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid, Gredos, 1986.
- SORIANO, MICHÈLE. “Distopías y utopía. Epistemología feminista, ciencia y ficción en las obras de Angélica Gorodischer”. En Daniel Nemrava y Enrique Rodrigues-Moura (eds.): *Iconofagias, distopías y farsas. Ficción y política en América Latina*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pp. 75-98.
- STEPHENSON WATSON, Sonja. *The Politics of Race in Panama. Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention*. Gainesville, UP of Florida, 2014.
- WYNTER MELO, Carlos Oriel. *Mis mensajes en botellas de champaña*. Panamá, Fuga, 2011.

CARLOS CUADRA  
Stephen F. Austin State University

## CONSTRUCCIÓN DE LA DISTOPÍA DEL CHE EN LA NOVELA *MÉTODO PRÁCTICO DE LA GUERRILLA* DE MARCELO FERRONI

Ahora la suerte está echada, madre, Celia querida. Escribo esto en un café esa ciudad que habrás visto de reajo (como una joya caída en un charco de niebla) en algunas de tus combinaciones de aviones cuando venías de Cuba.

No pudiste recibir mi carta cuando partí al Congo. Cuando Osmany me trajo al campamento en aquella espantosa jungla la noticia de tu gravísima enfermedad, era mayo. Y luego, al mes siguiente. La confirmación de tu muerte, madre, sentí que todo se desmoronaba. ¿Te acordás de aquel miedo inexplicable en las noches de invierno en Alta Gracia, cuando estaba en la cama, vos me cuidabas y al anochecer oíamos el grito de la lechuza? Eran las únicas veces que te persignabas. Lo mismo sentí allí en la jungla congoleña, echado en mi tinglado, tomando té y mirando pasar las nubes. Se me aflojaron las piernas, como si no tuviese ya ni nervio ni hueso. Me sentí como un muñeco destartalado. Como aquel pelele de Goya del grabado que había en casa de don Manuel de Falla, el exiliado del franquismo que vivía también en Alta Gracia.

Fue como si nos hubiésemos despedido. En aquella carta te decía: “otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante”. ( Posse, 238-239)

Estas son las palabras que se atribuyen al Che en la novela biográfica de Abel Posse, *Los cuadernos de Praga*, una obra de ficción que intenta justificar y comprender la figura del guerrillero argentino. Tan solo a partir de este breve fragmento se puede deducir que la novela es favorable a la causa revolucionaria. En las pocas líneas que acabamos de leer percibimos un intento de construir la imagen de un héroe. La retórica es recurrente. El Che, en un café de Praga, comienza a dialogar con el fantasma de su madre muerta. A lo largo del diálogo se evocan recuerdos y valores morales que pretenden elevar la figura del Che. El texto lo muestra como hijo devoto y guerrero idealista. La elección de personas gramaticales (yo, el che y tú, el fantasma de Celia) pretende crear una atmósfera de intimidad. Sin embargo, los apartes y añadidos (“aquel miedo inexplicable” [238], “tu gravísima enfermedad” [238], “el exilado del franquismo” [239], etc.) rompen esta

atmósfera, porque son aclaraciones al lector y no hubieran sido necesarios en una conversación real entre madre e hijo. Por ello, restan verosimilitud a la escena.

El resultado es un texto inefectivo, que no permite la participación del lector y no excita su curiosidad. Tampoco hay detalles que den vida al episodio. Se habla de un café cualquiera, sin rasgos particulares. No podemos imaginarnos. No sabemos qué está bebiendo el Che ni qué objetos o personas lo rodean. Lo mismo ocurre con las alusiones a “la jungla congoleña” (239) y con “la noche de Alta Gracia” (239). Son términos abstractos, privados de realidad específica. En vez de sensaciones concretas, el texto nos ofrece muchos elementos simbólicos, como el grito de la lechuga, evocación de la muerte, y la alusión al Quijote, *alter ego* del Che. El autor tiene que recurrir a ellos porque no puede convencernos por medio de la narración. Necesita salir de la historia para comunicar su mensaje. En suma: a este texto se le ven las costuras. Al leerlo, el lector avisado descubre en seguida un intento de manipulación.

Pero *Los cuadernos de Praga* no es el objeto de este trabajo. El ejemplo anterior sirve como introducción a otro texto novelístico sobre el Che, un texto distópico que consigue, por medio de una serie completamente distinta de recursos retóricos, construir una imagen verosímil, aunque negativa, del guerrillero argentino, centrada en su aventura final en Bolivia y su muerte. Se trata de la novela de Marcelo Ferroni, *Método práctico de la guerrilla*, publicada originalmente en portugués<sup>1</sup> pero traducida al castellano por Roser Vilagrassa para la editorial Alfaguara, en una versión supervisada por el autor. Lo que sigue es un intento de estudiar la retórica que Ferroni utiliza para devaluar la imagen del Che en su novela.

Por supuesto, la imagen que ofrece Ferroni, aunque coherente y efectiva, es ficticia. Su texto, como él mismo indica repetidamente, es una novela, una más de esas pseudobiografías denunciadas por historiadores como Frans Weiser, que nos advierte de su carácter apócrifo. Sin embargo, muchas obras históricas utilizan procedimientos retóricos próximos a los de Ferroni para ofrecer un juicio histórico sobre el Che y sus principios políticos.

La aventura de Bolivia puede ser narrada desde muchos puntos de vista, y Ferroni no elige precisamente el más halagüeño para el Che. Es importante advertir que el presente artículo omite cualquier juicio histórico sobre el Che Guevara. Se limita a analizar de qué modo un texto de ficción, manteniendo una apariencia de objetividad, puede manipular al lector e inclinarlo hacia una opinión determinada.

El referente teórico de este análisis es un breve ensayo de Jorge Luis Borges sobre el arte narrativo. Se trata de “La postulación de la realidad”. No es necesario

<sup>1</sup> Marcelo Ferroni: *Método práctico da guerrilha*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

referirse a la ubicua y decisiva influencia de Borges. La novela de Ferroni, como se verá a continuación, la hace patente. Sería posible afirmar que Borges, y no el Che ni Marcelo Ferroni, es el verdadero protagonista de estas páginas, el que las hace posibles. En su breve ensayo, Borges ofrece una serie de principios que son el atisbo de una teoría coherente de la ficción literaria. En él, un ensayista que es también autor de literatura fantástica, se propone explicar cómo es posible conseguir que un lector acepte lo increíble como real, o sea, cómo se logra la verosimilitud.

Borges parte de una distinción tal vez imprecisa, pero muy fructífera. Diferencia entre dos modos de escribir, el del escritor romántico y el del escritor clásico. Esta distinción entre romántico y clásico no se refiere a periodos literarios, sino a procedimientos retóricos. Para Borges, el escritor “romántico [...] quiere incesantemente expresar” y se pierde explorando la personalidad de sus personajes. “El escritor clásico [en cambio] no desconfía del lenguaje” y “[no] es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla” (217-218). Se trata de la dicotomía tradicional entre *mimesis* y *poiesis*, entre representación y mención. Para Borges como para Cervantes, el escritor clásico, la *poiesis*, la mención, tienen la última palabra.

Al analizar el texto anterior de Posse, con su monólogo interno, su uso de la primera y la segunda persona y su evocación sentimental, es fácil identificarlo con el arquetipo romántico del que habla Borges. Posse se esfuerza por expresar la grandeza y el heroísmo de la personalidad del Che. Quiere mostrarnos algunas de las contradicciones y angustias que supuestamente habitaban su espíritu. En contraste con Posse, es posible proponer a Ferroni como un ejemplo de escritor clásico. Ferroni es un autor que conoce la fuerza y las limitaciones de las palabras y sabe usarlas con habilidad y astucia. Falta ahora enumerar los procedimientos retóricos propios del texto clásico, según Borges, y comprobar que la novela de Ferroni los utiliza.

Borges distingue tres de estos procedimientos retóricos. El primero, caracterizado como el más fácil, es “una notificación general de los hechos que importan”. “El segundo consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos” (219). El tercero es el de “la invención circunstancial” (220).

Comencemos por el primer procedimiento. Borges, para ejemplificarlo, usa un fragmento de *El curioso impertinente* que describe los esfuerzos de Lotario por seducir a Camila.

En efecto, él con toda diligencia minó la roca de su entereza con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras



de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila, y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba. (citado en Borges, 218)

Este fragmento es lo que Gerard Genette llamaría un *sumario*: un resumen de una realidad mucho más amplia. No sabemos cuántas veces Lotario aduló ni cuáles son sus ruegos o sus porfías. A Cervantes no parece importarle. Lo que importa es la consecuencia final, la rendición de Camila y los medios generales que ayudaron a Lotario a alcanzarla. Da la impresión de que Borges piensa que escribir una escena, en el sentido de Genette, esto es, una reproducción de la realidad a tiempo completo, es simplemente imposible. El lenguaje es el filtro inevitable de la literatura. Siempre es necesaria la selección de datos porque siempre hay información omitida. El problema es escoger la estrategia más efectiva para hacerlo.

He aquí la estrategia con la que Ferroni abre su novela: en el “Prólogo”, se introduce a sí mismo como personaje. Nos narra cómo su editor le forzó a incluir en la novela que estamos leyendo una sucinta biografía del Che para uso de los lectores poco informados. En este sumario biográfico de poco más de dos páginas, Ferroni comienza por referirse al padre del Che, bonachón y fracasado, y a su madre, Celia, “una de las primeras feministas argentinas” que “transmitió a Ernesto [...] un temperamento inquisitivo” (14). También alude, como no, a otros datos consabidos: los proverbiales ataques de asma, la curiosidad intelectual, el primer matrimonio con Hilda Gadea y la aventura revolucionaria en Cuba. En relación a ella, Ferroni añade que durante los meses de lucha en la Sierra Maestra “El Che mató a los primeros hombres”. Y comenta: “La experiencia no debió de ser muy mala, ya que a continuación tomó la fortaleza de La Cabaña, donde ejecutó de forma sumaria a enemigos del Estado” (15).

Podemos ver que este es un ejemplo del primer procedimiento del escritor clásico, según la definición de Borges. No hay énfasis expresivo, no hay un despliegue emocional. Se nos comunica una selección de datos sobre la vida del Che, “los hechos que importan”. Pero cabe preguntarse: los hechos que importan ¿a quién? Es innegable que esta selección de datos tiene un valor ideológico. No se alude a las experiencias que supuestamente impulsaron al Che a hacerse marxista. Se enfatizan, en cambio, sin intentar justificarlas, las ejecuciones sumarias ordenadas por él. Podrían haber sido totalmente omitidas o suavizadas yuxtaponiéndolas a algún detalle más halagüeño como la generosidad del Che o su valor bajo el fuego. Son cualidades que se le han atribuido con frecuencia por muchos testigos presenciales. Ferroni procede de modo diferente: nos facilita un momento de gloria, la toma de La Cabaña, pero lo difumina aludiendo a las ejecuciones sumarias. El orden es siempre importante en la narración. Que las ejecuciones cierren el párrafo es significativo.

Si el dato de las ejecuciones está ahí es porque sirve para comenzar a construir la imagen distópica del Che. Y no solo eso. Si leemos el texto con atención podemos advertir que el autor no incluye solo datos objetivos. Opina con disimulo sobre ellos. Nos dice con reticencia e ironía, como si fuera un chiste, que la experiencia de derramar sangre no debió ser mala para el Che, esto es, que le gustaba matar. El tema es serio, pero el tono es casual y ambiguo. La eficacia del comentario es decisiva.

Lo interesante es que la ausencia de énfasis, la apariencia de objetividad de Ferroni, es mucho más eficaz que el aspaviento romántico de Posse. Ferroni es consciente de ello. Por eso nos dice al final de su "Prólogo": "La presente es una obra ardua, fruto de una investigación exhaustiva. Si he dado algún toque personal a la narrativa aquí o allá, si me he tomado alguna libertad en los diálogos o si he añadido detalles que a mi juicio eran pertinentes, ha sido para facilitar el desarrollo de la obra" (16).

El razonamiento de este párrafo es una obra maestra del sinsentido, de la razón de la sinrazón. ¿Cómo un añadido inventado puede ser pertinente a una narración histórica? ¿Cómo la fantasía del autor puede facilitar el desarrollo de una investigación exhaustiva? Si hay fantasía, si hay elementos ficticios, no hay investigación histórica, no hay un intento de constatar los hechos. La *captatio benevolentiae* típica del historiador, el compromiso de sinceridad y rigor, se utiliza para escamotear el discurso ficcional. El lector baja la guardia, porque cree que está leyendo una fórmula literaria convencional, mil veces repetida, pero dentro de la fórmula acecha una trampa: la trampa de la invención. El epígrafe con el que se abre la novela es otra joya del oxímoron. En él Ferroni afirma que ha recreado la realidad con "información ficticia". No verdadera. No falsa. Simplemente ficticia. Pero, claro, si es ficticia, no es información. La advertencia de que el texto es ficción, gracias a su ambigüedad, sirve para aumentar la ilusión de verosimilitud.

Ahora es posible comprender la maniobra narrativa de introducir la biografía del Che en el "Prólogo". Desde el principio la biografía es ficción. Ferroni, como Borges en muchos de sus cuentos, se introduce a sí mismo como narratorio para presentar su punto de vista como si fuera objetivo. Pero esta objetividad está hecha de fantasía. El marco biográfico permite que el lector se deslice sin darse cuenta desde una propuesta histórica a un universo ficticio. Un universo urdido de manera primorosa, con una enorme riqueza de recursos y un enorme respeto por la inteligencia del lector, la víctima a la que es necesario engañar.

Los principios de Ferroni son la distancia y la pretensión de objetividad. Una y otra vez incluye los nombres completos de personajes secundarios y lugares que nunca vuelven a aparecer en la narración. Huye de los pasajes sentimentales. Nunca utiliza la narración en primera persona ni se permite explorar el mundo

interno del Che. Ofrece indicios, no conclusiones. Y, sin embargo, todo su texto aboca a una visión distópica de la aventura boliviana, que se describe como un descalabro sin sentido, una chapuza trágica y absurda. Todo ello gracias a la ambigüedad y los matices retóricos del discurso.

Pero volvamos a la teoría de Borges. Como lo hemos señalado, el segundo procedimiento para postular la realidad citado en su artículo es “imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos” (219). La ejemplifica con un fragmento de *Le Morte D’Arthur*, traducido por él mismo:

Así, durante todo el día, retumbó el ruido bélico por las montañas junto al mar invernal, hasta que la tabla del rey Artús, hombre por hombre, había caído en Lyonness en torno de su señor, el rey Artús: entonces, porque su herida era profunda, el intrépido Sir Bediver lo alzó, Sir Bediver el último de sus caballeros, y lo condujo a una capilla cerca del campo, un presbiterio roto, con una cruz rota, que estaba en un oscuro brazo de terreno árido. (Borges, 219-20)

Según Borges, sabemos que Sir Bediver tiene una herida (efecto), pero no sabemos cómo ni por quién fue herido (realidad más compleja que la declarada). Al tener que rellenar los huecos, el lector se involucra en la narración. La hace suya y suspende así su propia incredulidad. Ferroni utiliza este procedimiento en aras de la economía narrativa, pero, sobre todo, para abundar en su propia visión distópica. He aquí un ejemplo. Tras un sinfín de descalabros y desastres, Ferroni nos describe a los guerrilleros vagando por la selva sin objetivo, bajo el mando errático y arbitrario del Che. Por fin, son descubiertos y el ejército comienza a perseguirlos:

El día 22 llegan los primeros soldados subiendo por el cauce del Nancahuazú y el Che decide que, con la presencia de los militares es arriesgado cruzar la selva para regresar a Camiri. En particular habla con Rolando, el cubano al mando de los centinelas avanzados. Han visto a hombres en uniforme, con armas en los hombros, como si pasaran. (133)

Lo interesante de este pasaje es la mención de los centinelas avanzados. Se trata de la primera noticia que tenemos de que el campamento del Che tuviera medidas de seguridad organizadas, con varias líneas de vigilancia. Y no solo es la primera, sino también la única. Toda esta realidad compleja se le oculta al lector. Solo se le hace conocer una de sus derivaciones: el jefe los centinelas avanzados

habla con el Che. De este modo, se hace desaparecer cualquier elemento narrativo que permita suponer una cierta coherencia en la práctica guerrillera. Ferroni no solo resalta el carácter caótico de la aventura, sino que también elimina cualquier nota positiva. Para ello utiliza la elipsis y la información parcial.

“El tercer método” que cita Borges es el de “la invención circunstancial”. Borges lo caracteriza como “el más difícil y eficiente de todos” (220), y cita a Daniel Defoe, creador de novelas “exasperadamente verosímiles” (220) como un eximio practicante del mismo. Ferroni, en su *Método práctico de la guerrilla*, muestra una atención al detalle ficcional comparable al del autor de *Robinson Crusoe*. Voy a dar dos ejemplos especialmente significativos del uso que Ferroni hace de este tercer método. El primero es el del personaje del guerrillero João Batista. El segundo es el tratamiento que se da en la novela al asma del Che, una enfermedad, que en su caso ha adquirido tintes míticos.

João Batista es un personaje ficticio que Ferroni introduce en su crónica. Con tantas versiones alternativas como existen de la aventura boliviana del Che, Ferroni no hubiera necesitado inventar nada para crear su distopía. Hubiera bastado con ceñirse al primer método del que habla Borges, una selección creativa de detalles históricos, usar la versión más distópica e ignorar las demás. Sin embargo, Ferroni inventa el personaje de João Batista, un joven brasileño que participa junto al Che en la lucha boliviana. Le hace abandonar su hogar, unirse a la guerrilla y morir por ella tras ser torturado e interrogado por la CIA. La confesión de João Batista sirve para justificar, según Ferroni los esporádicos elementos miméticos en la novela: los fragmentos de conversaciones literales, los detalles fotográficos, las sonrisas y las muecas que solo un testigo presencial puede registrar. La naturaleza ficticia de este personaje fue inmediatamente detectada por la crítica. Hernán Vera Álvarez, en una reseña en el periódico *el Nuevo Herald* ya llamó la atención sobre la misma (en línea). Es iluminador, sin embargo, explorar con algún detalle el papel de João Batista en la narración.

João Batista es el epítome del revolucionario. En la primera parte de *Método práctico de la guerrilla*, asistimos al desarrollo de su carrera en la ilegalidad. Y lo que llama la atención es que su destino no aparece marcado por el idealismo, sino por la ingenuidad y el azar. João es un estudiante universitario de historia, perezoso pero comprometido con la política de izquierdas. Entra en contacto con los revolucionarios a través de su hermana, una agente al servicio incidental de la famosa Tania, la espía del Che en Bolivia. Más tarde João comienza sirviendo de chófer a Tania, se enamora de ella, y, por seguirla, acaba combatiendo junto a Guevara. Por fin, João es capturado por la CIA. En su confesión, hecha poco antes de morir, o más exactamente, de ser asesinado, comienza proclamando que “seguirá al Che allá donde vaya, que lucha por la derrota del capitalismo” (69).

Pero, tras unos cuantos golpes propinados por sus interrogadores, admite que se unió al Che, porque “una cosa llevó a la otra” (69), esto es, por una mezcla de inercia e inconsciencia. En realidad, una vez en la selva, abandonado por Tania y carente de ideal alguno, acepta empuñar un fusil para recibir comida decente. Su tragedia es fruto del azar y la ingenuidad, no de la conciencia política.

Este es otro ejemplo de lo que podríamos llamar la “razón narrativa” de Ferroni. En vez de argumentar en abstracto, como hace Posse, sus personajes se convierten en arquetipos disimulado que explican metonímicamente el desarrollo de procesos históricos complejos. Cada ejemplo concreto ejemplifica un fenómeno general. Ferroni muestra, pero no explica. Es el lector el que debe juzgar, pero el juicio es inevitable. El personaje de João muestra cómo muchos estudiantes universitarios pudieron ser víctimas de la demagogia política en los años sesenta. Pero este no es el único ejemplo que desmitifica la lucha ideológica en la novela. Una y otra vez, las parrafadas salvíficas de los guerrilleros a los indiferentes campesinos bolivianos sirven de preámbulo a robos y abusos propiciados por el hambre y la necesidad. Y presidiéndolo todo, aparece el Che, leyendo *La Cartuja de Parma* en medio de la selva, pero incapaz de prestar atención sanitaria a sus guerrilleros pese a su carrera de medicina. Son los detalles circunstanciales, el orden en que son expuestos y el modo en que el lenguaje los interpreta los que determinan los valores de la novela. La selección e invención de detalles fuerza al lector una y otra vez a las mismas conclusiones.

El tema del asma del Che es también especialmente significativo. El asma ha sido blandida por Posse y otros hagiógrafos del Che como una fuente de dolor pero también de solidaridad con los débiles, el símbolo del obstáculo material que puede ser superado por un espíritu heroico. Para desautorizar este símbolo, Ferroni construye una versión alternativa de la enfermedad. Cuando un guerrillero le pregunta al Che:

—Pero el asma, ¿no es algo psíquico?

El Che sonríe amargamente.

—Sí, es un problema psíquico. Por eso utilizo el inhalador: si se me cae o lo pierdo, como es algo psíquico, el asma empeora. (184)

Lo material está por encima de lo espiritual. El Che está controlado por su enfermedad. Y el asma se erige no solo como una debilidad, sino como una fuente de decisiones egoístas y equivocadas en los últimos meses de la guerrilla, cuando el Che ha perdido su inhalador. En vez de escapar o atacar al ejército, la prioridad consiste en conseguir algún tipo de medicina para que el comandante pueda respirar.

La sucesión de calamidades y errores culmina en una incursión en la aldea de Samaipata, un episodio histórico, acaecido el siete de julio de 1967, que Guevara registró en su *Diario de Bolivia* de la siguiente manera:

En el orden de los abastecimientos, la acción fue un fracaso; el Chino se dejó mangonear por Pacho y Julio y no se compró nada de provecho y en las medicinas, ninguna de las necesarias para mí, aunque sí las más imprescindibles para la guerrilla. La acción se realizó ante todo el pueblo y la multitud de viajeros, de manera que se regará como pólvora. A las dos ya estábamos caminando de vuelta con el botín. (135-136)

En el diario del Che, él y sus hombres luchan con la guarnición, pero pagan por los víveres aunque no encuentran medicinas. En la versión de Ferroni, el Che, demasiado enfermo, no participa en el ataque. Sus guerrilleros toman el control del pueblo y asaltan la farmacia. No pagan, sino que roban. Cuando están buscando la medicina contra el asma, no entienden la letra con que el Che ha escrito sus instrucciones y, en vez de “efedrina”, leen “efeduno” (191). No saben qué remedio deben buscar y vuelven con las manos vacías. Mediante este detalle circunstancial, Ferroni presenta a los guerrilleros como vulgares ladrones, figuras ridículas incapaces de leer un nombre en un papel. El error pedestre tiene consecuencias trágicas. No hay alivio para el enfermo y el audaz golpe de mano se transforma de nuevo en un fracaso tal vez cómico, bochornoso desde luego. El lector comprende que la suerte está echada para la guerrilla. Su derrota y exterminio es solo cuestión de semanas. En las últimas páginas de la novela se relata el patético valor de un Che exangüe que enfrenta la muerte con dignidad. Es otro acierto narrativo. El narrador ha destruido a su héroe, pero hace su relato más verosímil al concederle cierta dosis de virtud postrera.

En *Método práctico de la guerrilla*, Marcelo Ferroni argumenta contra el mito del Che bajo una apariencia de absoluta objetividad. Para hacerlo, desarrolla las técnicas que Jorge Luis Borges caracterizaba como propias del escritor clásico: la selección de hechos, el orden en que se yuxtaponen, el modo en que se jerarquizan y su valor emocional. Estas técnicas retóricas van más allá del valor que Borges pretendía darles. En Ferroni, no solamente postulan la verosimilitud, sino que adquieren un valor ideológico, capaz de influir en el lector. Constituyen una suerte de razón narrativa que funciona mediante la metonimia. Un ejemplo concreto se generaliza y se convierte en un modelo general. El asma del Che, por ejemplo, se convierte en el símbolo del control de la materia sobre el espíritu; el personaje de João Batista, en la quintaesencia del guerrillero confundido. Las palabras, usadas con suficiente habilidad y disímulo, pueden hacernos creer en lo

que no podemos demostrar. Tal vez, por un momento, nos proporcionan el alivio, la tranquilizadora ilusión de que realmente comprendemos el mundo y lo podemos controlar.

## Obras citadas

- BORGES, Jorge Luis. "La postulación de la realidad." En *Obras Completas, 1923-1949*. Tomo I. Barcelona, Emecé Eds., 1989, pp. 217-221.
- CHE GUEVARA, Ernesto. *Diario de Bolivia*. Ed. anotada por Canek Sánchez Guevara y Radamés Molina Montes. Barcelona, Linkgua ebooks, 2009.
- FERRONI, Marcelo. *Método práctico de la guerrilla*. Trad. de Roser Vilagrassa. Madrid, Alfaguara, 2012.
- POSSE, Abel. *Los cuadernos de Praga*. Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1998.
- VERA ÁLVAREZ, Hernán. "Che Guevara y la guerrilla del fracaso". *el Nuevo Herald*. Periódico en línea (Miami, Fl.), el 4 de mayo de 2013. Disponible en línea: <http://www.elnuevoherald.com/ultimas-noticias/article2022849.html>. Última consulta: 02-11-2016.
- WEISER, Frans. "Writing «Che» Writing: Apocryphal Diaries and the Deconstruction of Guevara's Myth". *Hispania* (AATSP) Vol. 96. 4 (diciembre de 2013), pp. 700-711.

IDENTIDAD, CULTURA Y ARTE:  
IDEAS UTÓPICAS





CELINA MANZONI  
Universidad de Buenos Aires

## LA UTOPIÍA DE AMÉRICA REVISITADA EN 1936. NOTA AL PIE

*Hasta el descubrimiento el mundo sufrió oscuramente  
la ausencia americana.*<sup>1</sup>

Francisco Romero

*¿Por qué preguntarse sobre lo evidente? Porque es la  
única manera de adelantar con paso seguro hacia los  
enigmas.*

Alfonso Reyes

Los avatares del pensamiento utópico en América tejen una compleja red en la que viejas y nuevas utopías confluyen y se cruzan con las reflexiones que rodean la caudalosa bibliografía difundida en los años inmediatamente posteriores a la visibilidad del llamado Nuevo Mundo frente a la transitada Europa. Una poderosa reactualización, en los siglos del Renacimiento, de fabulosas y pretéritas edades de oro, felices arcadias, paraísos terrenales, leyendas, tradiciones que, como la de la Atlántida, cundieron en las figuraciones de la ciudad venturosa: utopías de anticipación que parecían realizarse en el espacio imaginario de América y en un tiempo habitualmente disparado a futuros más o menos cercanos. Y si la mayoría de esas utopías, “sueños políticos” (al decir de Alfonso Reyes), se ordenaron en las incipientes bibliotecas, la historiografía americana supo analizar, por lo menos, una supuestamente realizada, la de las comunidades creadas en México por Vasco de Quiroga que parecieron seguir paso a paso, según el historiador mexicano Silvio Zavala, el modelo de la *Utopía* de Tomás Moro (Reyes, “Utopías americanas”, 95-102).

En un regreso a la antigua seducción de esos anhelos, en 1922 Pedro Henríquez Ureña recordó a su público universitario en la ciudad de La Plata que, finalmente, el triunfo sobre la fuerza de la espada en América suponía el desafío de

<sup>1</sup> Traducción mía. Texto original: “Jusqu’à la Découverte le monde souffrait obscurément de l’absence américaine” (Romero, 233).

avanzar hacia nuestra propia utopía social: “¿Hacia la utopía? Sí: hay que ennoblecer nuevamente la idea clásica. La utopía no es un vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo [...]” (“La utopía de América”, 16). Y esto en el marco más general del pensamiento utópico: “Cuando el espejismo del espíritu clásico se proyecta sobre Europa, con el Renacimiento, es natural que resurja la utopía. Y desde entonces, aunque se eclipse, no muere” (17). Una convicción recuperada en los debates sostenidos durante el Séptimo Coloquio del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, realizado en Buenos Aires en 1936, en los que participó junto a doce escritores de Europa y diez de América Latina (entre los que se encontraban Alfonso Reyes y Francisco Romero).<sup>2</sup>

El escritor colombiano, Baldomero Sanín Cano, en su discurso inaugural, señaló el alto valor simbólico de una reunión que se realizaba para debatir el carácter de las relaciones entre ambas culturas, en un momento de preocupación por los destinos de la humanidad y en un año que calificó de “tempestuoso”: “Tiene un alto valor simbólico que el séptimo Coloquio de Cooperación Intelectual se haya realizado en Buenos Aires, en este tempestuoso año de 1936” (191).<sup>3</sup> Valoraba así la posibilidad de que las tendencias más diversas, incluso opuestas, pudieran unirse en un impulso de civilización y de comprensión fraternal.

Un espacio del utopismo en el que una vez más se hizo manifiesta la ambigüedad que arrastra desde siempre el signo de la novedad americana: “fuente de numerosos equívocos conceptuales, estereotipos y lugares comunes que repiten los propios latinoamericanos” y entre los que se cuenta la creencia de “que la identidad americana está inacabada, lo que se ha traducido en la búsqueda permanente de un deber ser integral, en el que la propia Europa ha contribuido proyectando sucesivas utopías” (Aínsa, 23).

A una de ellas me voy a referir, no en un sentido restrictivo de género, sino en el más amplio de lo deseante que todo sueño utópico convoca y que fuera expresado con claridad por el delegado de Bélgica, Louis Piérard, en el ámbito de esa asamblea realizada entre el 11 y el 16 de septiembre de 1936, pocos meses después del inicio de la guerra de España y al filo de la Segunda Guerra Mundial: “En la difícil hora en que nos encontramos [...], los países de América Latina, en particular la Argentina, representan para la vieja Europa fatigada, desgarrada,

<sup>2</sup> Esta presentación sobre un cónclave escasamente difundido y poco estudiado propone una breve reflexión, metafóricamente, una nota al pie sobre algunos de los argumentos que, en la entreguerra, revisitaron algunas aristas del pensamiento utópico. Todas las citas remiten a la edición del Coloquio consultada en francés. Las traducciones en todos los casos, son mías.

<sup>3</sup> Texto original: “Il est d’une haute valeur symbolique que le septième Entretien de Coopération intellectuelle ait pour théâtre Buenos Aires en cette tempétueuse année 1936.”

dividida contra sí misma, una nueva primavera, una nueva juventud del mundo”. (222)<sup>4</sup>

Con sus palabras, casi de manera inesperada, cuando en su sentido más clásico de sueño y deseo de los otros, parecía agotada, vuelve a desplegarse, ahora en Buenos Aires, la utopía del Nuevo Mundo. El funcionario europeo, Dominique Braga, por su parte, ya en nombre de la institución convocante presenta, de manera rápida y eficaz, un escenario europeo que enfrenta la perspectiva de una guerra ante la cual teme que los americanos se posicionen como meros espectadores. Cuando aún no se han disipado en Europa las pesadillas de la primera guerra, Braga desmiente la imputación de la crisis a una supuesta decadencia de la cultura europea y, en cambio, la atribuye a la forzosa materialidad: la falta de espacio físico y la elevada densidad demográfica. En consecuencia, busca la respuesta en la amplitud americana y, dicho expresamente, en la abundancia de sus recursos alimentarios (“Vous avez en Amérique l’espace et un espace abondamment pourvu de ressources alimentaires: en Europe nous n’avons pas d’espace.” [194]). Mientras confía en que Europa no se eclipsará en esa coyuntura, pregunta si América, eximida de peligros parecidos, sabrá constituirse en “refugio civilizado” ante la suerte de un continente hostigado, esta vez, no por ajenos bárbaros (cuestión que delicadamente se soslaya). Propone que los participantes del Séptimo Coloquio del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (y el primero que se realiza fuera de Europa) incluyan en el debate esta pregunta fundamental.

Tanto la inauguración como los discursos que se pronunciaron bajo signos tan apremiantes deberán ser leídos en la densa urdimbre cultural y política que reactualizan simultáneamente las discusiones públicas del XIV Congreso de los PEN Clubs caracterizadas por duros enfrentamientos verbales. Los términos del debate se amplían y se vuelven cada vez más complejos; la falta de acuerdo en la definición de algunos conceptos: “civilización”, “cultura”, “buen salvaje”, “internacionalismo”, “inteligencia” que tanto europeos como americanos utilizan con sentidos diversos, lleva al resultado que Noël Salomon resumió como “un patético diálogo de sordos” (190). Un análisis somero de las intervenciones muestra, sin embargo, que los desacuerdos entre americanos y europeos superaron el campo semántico analizado por Salomon en relación con el “internacionalismo” pero también que estas diferencias existían entre los mismos representantes americanos; palabras clave en el contexto de la reunión para las que resultarán insuficientes las definiciones corrientemente aceptadas.

<sup>4</sup> Texto original: “A l’heure trouble où nous sommes [...], les pays de l’Amérique latine en particulier l’Argentine, représentent pour la vieille Europe fatiguée, déchirée, divisée contre elle-même, une sorte de nouveau printemps, de nouvelle jeunesse du monde.”

El encuentro se inicia con una exposición introductoria por la parte europea a cargo de Georges Duhamel, miembro de la Academia Francesa y uno de los brillantes integrantes de lo que Jean Guéhenno describió como la “República de las Letras”:

aquella en la que se deshacen y se rehacen las ideas, y que no es más extensa que hace doscientos años, en tiempos de nuestros maestros, los filósofos que la fundaron [...]; cabe toda ella en algunas casas, algunos estrechos despachos de redacción o de edición, algunos salones, algunos cafés, algunos talleres, algunas buhardillas. No es fácil penetrar en ella. El debate real se mantiene entre algunas decenas de escritores que se han reconocido unos a otros y no más. (Lottman, 28)

En un espacio algo alejado de ese idealizado claustro, Duhamel comienza evocando el valor de la meditación serena de los sabios, los filósofos y los poetas ante un universo convulsionado y violento. Manifiesta que el tema en debate remite a un problema esencial del momento histórico y al problema por excelencia del siglo xx: el de la civilización y la cultura, términos que equipara y superpone. Esta civilización en peligro sería también, en el ámbito de la asamblea, una civilización compartida; no se trataría entonces de confrontar dos formas de civilización y en consecuencia dos formas de cultura, sino de reconocer la confluencia de dos aspectos de una sola y misma civilización: el europeo y el americano. No puede menos que manifestarse admirado ante los resultados alcanzados por la “civilización occidental” en suelo americano; piensa, mediante una metáfora místico-botánica, que los trasplantes realizados muestran que “el viejo genio europeo ha revelado en el *nuevo mundo* (énfasis mío) mucho más que una metamorfosis, quizá una transustanciación” (“Exposé de M. Georges Duhamel”, 10). Ante esa evidencia, dice, los mejores espíritus de ambos continentes reconocieron una vez más la excelencia del viejo humanismo occidental, así como que, para mantener esa civilización, no alcanzaba con aplicar los mismos métodos sino que se hacía necesario “según su más alta tradición, crear nuevos métodos” (“Exposé”, 11). Por eso, frente a las nuevas amenazas contra la común civilización espera que la asamblea establezca o confirme las vías de una verdadera colaboración espiritual entre la América Latina y las naciones europeas, “cuna del genio occidental” ahora puesto a prueba: “En esta Europa, cuna del genio occidental, existen pueblos atormentados que sueñan todavía con una supremacía obtenida por la violencia, por el hierro y por el fuego” (“Exposé”, 11).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Texto original: “Dans cette Europe berceau de génie occidental il est des peuples tourmentés qui rêvent encore d’une suprématie obtenue par la violence, par le fer et par le feu.”

Con formulaciones diplomáticas, en las que, hasta cierto punto, podrían llegar a ser reconocibles el doble lenguaje y los mecanismos de simulación típicos en el universo de las distopías (pienso en *Nosotros* de Zamiatin o en *1984* de Orwell), Duhamel enfatiza que el tema del encuentro adquiere “el carácter sagrado de un pensamiento testamentario”, sobre todo, porque se espera que el espíritu de la civilización europea encuentre en el nuevo mundo sus refugios, sus templos, sus laboratorios. En plural mayestático manifiesta la seguridad de que la llama sagrada será alimentada, honrada y protegida contra las tempestades. Y advierte: “Que las sociedades sudamericanas juzguen [...] la naturaleza de nuestra inquietud y midan la confianza que ponemos en ellas para el porvenir del mundo” (“Exposé”, 11).

Parece difícil que el discurso de Duhamel haya sorprendido a un público que venía siguiendo de cerca las discusiones de la “República de las Letras”, es probable, en cambio, que fuera mayor el impacto producido por su desconocimiento del otro implicado en el diálogo. Incluso más que las diferencias semánticas en torno a algunos conceptos, por ejemplo, el de “internacionalismo” (que en su discurso parece equivaler a eurocentrismo), llama la atención su imprecisión respecto de lo particular continental americano. Ni siquiera puede hacerse cargo de un nombre para designarlo. En los desplazamientos con que se refiere a “las dos Américas”, “las repúblicas sudamericanas”, “América latina”, se percibe la vacilación propia de quien se encuentra ante la situación de nombrar lo desconocido.<sup>6</sup>

Cuando propone “la colaboración espiritual entre América latina y las naciones europeas” (“Exposé”, 11), es evidente que diferencia a esas naciones como parcialidades reconocibles en un contexto mayor, internacional, Europa, mientras que la contraparte americana se constituye en el espacio de la pura indiferenciación: no se dirige a un conjunto de naciones, sino a una vaga entidad continental que nombra “América latina”, con el adjetivo en minúscula (notación que persiste todavía, acrítica o rutinariamente, en numerosas publicaciones), de modo que no se constituye en parte de un nombre propio sino en una caracterización todavía muy discutida, en especial, por los españoles y algunos americanos que, desde el ángulo del hispanoamericanismo, la sintieron como un despojo.

La exposición de Alfonso Reyes, entonces embajador de México en Argentina, por la parte americana, se propone definir lo que denomina “el matiz de América”.<sup>7</sup> Comienza marcando una diferencia: “Mis observaciones se limitan

<sup>6</sup> En su beneficio se podría argumentar que en el propio espacio americano la cuestión del nombre no estaba todavía definida, ya que, junto con variantes menos extendidas, seguían conviviendo “Hispanoamérica” con “América” y eventualmente con “América Latina.”

<sup>7</sup> La versión de *Entretiens* (1937) fue publicada de inmediato en castellano en *Sur* (septiembre de 1936), como “Notas sobre la inteligencia americana”. Reyes la recupera posteriormente en

a *lo que se llama la América Latina*” (“Notas sobre la inteligencia americana”, 131; énfasis mío), y la acentúa cuando aclara que América será el pretexto para rozar algunos temas universales. Para decirlo de otro modo, América, en su presentación, no será el espacio de lo particular frente al reino de lo universal, pero sí un espacio particularizado. Un modo de exigencia del reconocimiento del derecho de ciudadanía universal que Pedro Henríquez Ureña detallará en su comunicación (“L’Amérique espagnole dans l’art et dans la littérature”, 201-206).

También difiere Reyes en cuanto a las vías de acercamiento al tema en debate; no sería posible hablar de civilización americana sin hacer referencia a la arqueología, advertencia acerca de que no todo lo americano es europeo mientras que hablar de cultura “sería algo equívoco: ello nos haría pensar solamente en una rama del árbol de Europa trasplantada al suelo americano” (“Notas”, 132). Cree en cambio, que el camino más operativo atravesará lo que denomina “la inteligencia americana, su visión de la vida y su acción en la vida” (“Notas”, 132). La inteligencia, así definida, sería el actor de “nuestro drama”, cuyo escenario más que el espacio sería el tiempo, y su coro, la complejidad de la población americana engendrada por el mestizaje: una humanidad americana peculiar que admite todos los tonos: “existe ya una humanidad característica, existe un espíritu americano”, asegura (“Notas”, 134).

Sostiene, por otra parte, la convicción de que América tiene un tiempo propio, una medida, un ritmo, en el sentido casi musical del término, que es producto de su desarrollo histórico y social. Cierta aceleración de los procesos respecto del *tempo* histórico europeo, que no necesariamente ha de ser el único tiempo posible, explicaría la mayor audacia de la inteligencia americana y revelaría el secreto de nuestra historia, de nuestra política, de nuestra vida presidida por la consigna de la improvisación y por un peso menor de la tradición. Una estructura social que espera del escritor el cumplimiento de numerosas tareas, lo vuelve casi siempre un escritor más otra cosa, u otras cosas; una situación que habría hecho a la inteligencia americana menos especializada que la europea. Ese plus, un algo más que la hace diferente, ofrece ventajas e inconvenientes: “llamada a la acción, la inteligencia descubre que el orden de la acción es el orden de la transacción, y en esto hay sufrimiento” (“Notas”, 137-138). Reyes asume esta condición como un desafío y señala: “la inteligencia americana está más avezada al aire de la calle; entre nosotros no hay, no puede haber torres de marfil. Esta nueva disyuntiva de ventajas y desventajas admite también una síntesis, un equilibrio que se resuelve

---

otras ocasiones, y con el mismo título en *Última Tule* (1942). Todas las citas corresponden a esta edición.

en una peculiar manera de entender el trabajo intelectual como servicio público y como deber civilizador” (“Notas”, 138).

Muchos de los presentes no pudieron aceptar esa relación entre trabajo intelectual y servicio público, lo que se explica mejor si, entre otros elementos, se recurre a las discusiones que se estaban desarrollando en el Congreso de los PEN Clubs. En ellas Georges Duhamel fue vocero de la tesis contraria a aceptar que el escritor pudiera tener una función social, escudándose precisamente en la especialización, la soledad y la pureza, sublimes características del intelectual, todavía identificado como “*clerc*”. Aunque he analizado en otro lugar los detalles de ese debate,<sup>8</sup> es interesante destacar aquí dos cuestiones: una, poco conocida, que la defensa de la función social del escritor fue realizada en ese ámbito por Victoria Ocampo, y otra que, pese al declaracionismo sobre la especialización, muchos de esos intelectuales europeos asumirían un rol activo en una u otra trinchera y que, en la lucha antifascista, más de uno moriría en los campos de concentración. Solo para matizar también la insistencia diferenciadora de Reyes que auguró para la inteligencia americana la función “de ir estableciendo síntesis [...] la de ir aplicando prontamente los resultados, verificando el valor de la teoría en la carne viva de la acción” (“Notas”, 139). Una afirmación en la que el concepto de “síntesis” fue tan mal entendido que exigió sucesivas aclaraciones a lo largo de los años. Y que culminaba en ese mismo párrafo con otro enunciado, no precisamente modesto: “Por este camino, si la economía de Europa ya necesita de nosotros, también acabará por necesitarnos la misma inteligencia de Europa” (139).

En una nueva entrada al tema de la inteligencia americana, Reyes se ocupa expresamente de revertir el carácter unidireccional que Duhamel ha pretendido otorgarle a las relaciones entre la cultura europea y la americana con la referencia, entre otras, a la obra de Juan Ruiz de Alarcón quien, a través de Corneille que influyó sobre Molière, tuvo la posibilidad de operar sobre la fórmula del teatro de costumbres francés (“Notas”, 134). Recuerda también que, en el largo proceso de constitución de la inteligencia americana, muy temprano se revelaron ambiciones de autonomismo respecto de la lengua y la cultura heredadas: un conflicto inevitable entre americanistas e hispanistas; una de las formas de la lucha entre lo nuevo y la tradición, un debate inacabable que Reyes retomará en diversas ocasiones a lo largo de los años. Reivindica la peculiaridad de una inteligencia que asume el carácter autónomo de la literatura respecto de la sociedad, sin renegar de los compromisos adquiridos con esa sociedad, pero que en el mismo movimiento reflexiona acerca de la autonomía de la cultura americana respecto de los

<sup>8</sup> Véase Celina Manzoni: “Vacilaciones de un rol: los intelectuales en 1936”. En su libro (dir.): *Rupturas. Historia crítica de la literatura argentina*.



modelos europeos. Se trata, en gran parte también, de una discusión de historiografía literaria; ya iniciada en 1926 por Pedro Henríquez Ureña en “El descontento y la promesa”, la recuperará en los setenta Ángel Rama al estudiar los procesos de autonomía y autonomización de la literatura (1974-1975) y la retoma aquí Reyes como cierre de su intervención: “Hace tiempo que entre España y nosotros existe un sentimiento de nivelación y de igualdad. Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocednos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros” (“Notas”, 145).

Frente a estas aristas del debate, el desencuentro, casi el choque, acerca de los alcances de conceptos como el de “hombre natural”, entre otros, aparece en el final de la sesión (“II. Préliminaires. Positions Historiques”), en la que dan sus informes sobre el conjunto de las comunicaciones presentadas al Coloquio, Joan Estelrich (23-38), por una parte y Pedro Henríquez Ureña (38-49), por otra. El debate asume por momentos un tono casi grotesco aunque, por eso mismo, bastante esclarecedor de las profundas discrepancias y de las confusiones que lo rodearon. Se suscita a partir del informe realizado por Joan Estelrich quien inicia su exposición privilegiando una cuestión que teñirá todo su análisis: “Influencia del descubrimiento de América sobre el pensamiento europeo; influencias posteriores a este descubrimiento” (24).<sup>9</sup> Según su explicación, en el momento en que Europa se disponía a reconstruir su cultura sobre los modelos de la Antigüedad grecolatina, el descubrimiento de América “hizo nacer una concepción nueva del mundo y de la vida. [De modo que] las novedades provenientes del mundo nuevo cambiaron ese modo de pensar. Se descubren los Eldorados, los lugares donde no se conocía lo tuyo y lo mío [...]; se descubre ‘el buen salvaje’, el Edén, el paraíso primitivo que se había creído perdido” (25-26). Recupera y cita textualmente a Francisco Romero: “Hasta el descubrimiento el mundo sufrió oscuramente la ausencia americana” (26).<sup>10</sup> También a Alfonso Reyes: “Nuestra América debe vivir como si se preparase siempre para realizar el sueño de la república feliz” (26).<sup>11</sup> Estelrich instala así en el descubrimiento el origen de una nueva concepción del mundo: Moro, Campanella, Montaigne y su crítica de la civilización europea a partir del “buen salvaje” no serían concebibles, en su argumentación, sin el descubrimiento de América.

<sup>9</sup> Texto original: “Influence de la découverte de l’Amérique sur l’esprit européen; influences postérieures à cette découverte.”

<sup>10</sup> Texto original: “Jusqu’à la Découverte le monde souffrait obscurément de l’absence américaine.”

<sup>11</sup> Texto original: “Notre Amérique doit vivre comme si elle se préparait toujours à réaliser le rêve de la République heureuse.”

En el debate inmediatamente posterior, Afranio Peixoto, representante de Brasil, retomará sus palabras para destacar, primero, que los “hombres del otro mundo” con los que se encontró Montaigne en Ruán hacia 1555, y que motivaron su ensayo “De los caníbales”, eran brasileños, y luego, para absolutizar la influencia de Montaigne haciéndola acreedora de prácticamente todos los cambios políticos producidos en Europa a partir de ese momento (Peixoto, 49-51). Jules Romain, reacciona en desmedro de esa argumentación, con una pregunta, quizás retórica, pero que desató la ira de algunos participantes: “¿No cree usted [polemizando con Afranio Peixoto] que [el buen salvaje] es antes que nada un figurante cómodo del que se sirven los escritores? Un poco como lo fue el sabio chino para Voltaire?” (54).<sup>12</sup> Desplaza la figura del “buen salvaje” a la condición de elemento ficcional, una figura de estilo equiparable a la del “sabio chino” utilizado por Voltaire en su *Traité sur la tolerance*<sup>13</sup>. Un esguince que lo conduce a preguntar y preguntarse irónicamente si habría que admitir entonces una influencia “china” sobre el pensamiento del siglo XVIII europeo a partir de que Voltaire y otros recurrieran en la ficción a ese personaje para expresar sus propios pensamientos.

Diálogo de sordos que no termina ni siquiera cuando Romain, apoyado por Ungaretti, atribuye a la *Germania* de Tácito, la primera referencia a la bondad de los salvajes retrotrayendo entonces la cuestión a los límites de Europa, ni cuando Estelrich señala que la abundante literatura sobre el buen salvaje y su conversión en ficción literaria no impide que el buen salvaje americano haya efectivamente existido, ni con la intervención en el acalorado debate de Pedro Henríquez Ureña (En *Entretiens*, 56-57) quien, además de aceptar el origen brasileño del buen salvaje de Montaigne, recuerda a los precedentes buenos salvajes del padre Las Casas, de Pedro Mártir de Anglería en su primera *Década* publicada en 1516, y, antes que nadie, a los de Cristóbal Colón, los taínos de sus primeras cartas. Y, aunque responde así a las objeciones de Romain, en los bordes del debate quedará picando otra cuestión, aparentemente secundaria entonces.

En otra instancia del debate pregunta Romain si en el informe de Henríquez Ureña, en lo que se refiere a las danzas “*créoles*”, no se ha desestimado que la influencia negra pudiera haberse ejercido indirectamente a través del contacto con la población *créole* (Romain, 54).<sup>14</sup> La respuesta de Henríquez Ureña invoca

<sup>12</sup> Texto original: “Ne croyez-vous pas qu’il [le bon sauvage] est surtout un figurant commode dont se sont servis les écrivains? Un peu ce que fut le sage Chinois pour Voltaire?”

<sup>13</sup> Véase Giacomo Marramao: “El espejo oriental. Voltaire y las raíces de la intolerancia”. En su libro: *Pasaje a Occidente: filosofía y globalización*.

<sup>14</sup> Texto original: “N’estimez vous pas, M. Henríquez Ureña, que l’influence nègre a pu s’exercer indirectement par contact avec la population *créole*?”

la autoridad del músico cubano, Eduardo Sánchez de Fuentes, quien establece una diferencia muy clara entre la música popular de tipo *créole* como la guaracha y las danzas de tipo africano como la clave y la rumba, y concluye: “En la *habanera* no se encuentra el ritmo negro que es vivo e irregular; el ritmo de la *habanera* es más lento; el ritmo de la *habanera* es característico; se acerca mucho más al ritmo europeo que al africano. Y finalmente, la *habanera* no era una danza popular, era una danza de las clases cultas” (En *Entretiens*, 57).<sup>15</sup> No resulta convincente hoy, no se convence Jules Romains y lo apoya Duhamel con un argumento que destaca el extraordinario cruce de influencias diversas (incluida la africana) que parece no haber sido tenido en cuenta por Henríquez Ureña con la necesaria amplitud: “América es un crisol en el que las influencias más extraordinarias se cruzan y se confunden; es posible que en esa fusión resida el carácter de la música americana” (Duhamel, En *Entretiens*, 57).<sup>16</sup>

Tanto la discusión sobre el buen salvaje que se ofrece casi como irrisoria, como esta objeción que parecería aludir a una cierta invisibilización del componente africano en algunas expresiones de la cultura americana, resultan tan inquietantes que la sesión cierra con una salida diplomática propuesta por Sanín Cano y la invitación de Duhamel a analizar el problema de la unidad y diversidad entre las culturas europea y latinoamericana a partir de un informe de Enrique Diez Canedo.

Más allá de lo coyuntural, estos temas y en particular el sentido de la síntesis se constituyeron en motivo de una conversación privada protagonizada por Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero y Alfonso Reyes. La reordenó Reyes, la conservó en su archivo y la hizo pública en México mucho después, en 1950: *La constelación americana. Conversaciones de tres amigos. Buenos Aires: 23 de octubre a 19 de noviembre de 1936*. Cargada de melancolía por la temprana muerte de Henríquez Ureña, la lejanía de Francisco Romero y la dificultad para reconstruir ese momento tan estimulante a partir de sus notas incompletas y breves, en otra vuelta de tuerca se propuso repensar el concepto de síntesis años después de su primera formulación. Reconoce, junto con “la imposibilidad de llegar a fórmulas precisas, al pretender comparar el panorama de la inteligencia europea con el panorama de la inteligencia latinoamericana”, que “[l]a conversación pedía, pues,

<sup>15</sup> Texto original: “Dans la *habanera*, on ne trouve pas le rythme nègre qui est vif et saccadé; le rythme de la *habanera* est très lent; ce rythme de la *habanera* est caractéristique; il se rapproche davantage du rythme européen que du rythme africain. Et puis, surtout, la *habanera* n’était pas une danse populaire, c’était une danse des classes cultivées.”

<sup>16</sup> Texto original: “L’Amérique est un creuset où les influences les plus extraordinaires se sont rencontrées et confondues; c’est peut-être dans cette fusion même que reside le caractère de la musique américaine.”

algo como el resultado de investigaciones laboriosas que todavía están por hacer” (Reyes, *La constelación americana*, 5). Recuerda sobre todo, el “anuncio de esa «síntesis» que Romero y yo hemos considerado como destino de la mente americana, y que algunos mentecatos europeos [...] querían entender miserablemente ¡como una misión de escribir compendios!” (20). Síntesis, en sus palabras: “síntesis y conciliación de todas las tradiciones culturales, una nueva estructura: el mañana”. Y luego, el afán de síntesis: “Pero no a un sincretismo, a un eclecticismo, sino a una síntesis orgánica y viva, la que resulta de poner las ideas en operación *pronto y ya*” (20). No punto terminal sino nuevo punto de partida en la constitución de la cultura continental, al que volvió una y otra vez. Como decía el mismo Alfonso Reyes en otra oportunidad, una conversación inacabable sobre la que hoy he presentado una nota al pie.

## Obras citadas

- AÍNSA, Fernando. *Necesidad de la utopía*. Buenos Aires / Montevideo, Tupac, 1990.
- BRAGA, Dominique. En *Entretiens*. 7, *Europe, Amérique latine : Buenos Aires, septembre 1936*. Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 192-195.
- DUHAMEL, Georges. “Exposé de M. Georges Duhamel”. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*, Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 9-11.
- DUHAMEL, Georges. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*. Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, p. 57.
- ESTELRICH, Joan. “Informe”. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*. Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 23-38.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. “Informe”. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*. Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 38-49.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*. Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 56-57.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. “L’Amérique espagnole dans l’art et dans la littérature”. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*. Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 201-206.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. “La utopía de América”. En *Plenitud de América. Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Peña, Del Giudice, 1952, pp. 11-19.

- LOTTMAN, Herbert. *La rive gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona, Tusquets, 1994.
- MANZONI, Celina. “Vacilaciones de un rol: los intelectuales en 1936”. En su libro (dir.): *Rupturas. Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 7. Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 541-568.
- MARRAMAIO, Giacomo. “El espejo oriental. Voltaire y las raíces de la intolerancia”. En su libro: *Pasaje a Occidente: filosofía y globalización*. Buenos Aires, Katz, 2006, pp. 203-211.
- PEIXOTO, Afranio. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*. Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 49-51.
- PIÉRARD, Louis. “Communication de M. Louis Piérard”. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*. Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle 1937, pp. 221-222.
- REYES, Alfonso. “Notas sobre la inteligencia americana”. En su libro: *Última Tule*, México, Imprenta Universitaria, 1942, pp. 131-145.
- REYES, Alfonso. *La constelación americana. Conversaciones de tres amigos. Buenos Aires, 23 de octubre a 19 de noviembre de 1936*. México, Gr. Panamericana, 1950. Archivo de Alfonso Reyes, Serie D (Instrumentos) 3.
- REYES, Alfonso. “Utopías americanas”. En *Obras Completas*. Vol. XI. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 95-102.
- ROMAINS, Jules. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*. Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 53-54.
- ROMERO, Francisco. “Communication de M. Francisco Romero”. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*, Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 231-236.
- SALOMON, Noël. “Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940)”. En Leopoldo Zea (coord. e intr.): *América Latina en sus ideas*. México-París, Siglo XXI-Unesco, 1986. pp. 172-200.
- SANÍN CANO, Baldomero. “Discurso de inauguración”. En *Entretiens. Europe-Amérique latine*. Paris, Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 190-192.

## Obras consultadas

- ORWELL, George. 1984. Madrid, Austral, 2012.
- RAMA, Ángel. “Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana”. *Río Piedras. Revista de la Facultad de Humanidades* (Universidad de Puerto Rico.) 5-6 (sept.-mar. 1974-75) pp. 125-139.

- REYES, Alfonso. "Valor de la literatura hispanoamericana". En *Obras Completas*. Vol. XI. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 126-135.
- REYES, Alfonso. "Posición de América". En *Obras Completas*. Vol. XI. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 254-270.
- STABB, Martín S. *América Latina en busca de su identidad*. Caracas, Monte Ávila, 1969.
- WALZER, Michael. *La compañía de los críticos. Intelectuales y compromiso político en el siglo XX*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.
- ZAMIATIN, Evgueni. *Nosotros*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.



GRACIELA C. SARTI  
Universidad de Buenos Aires

## UTOPIÁS CUESTIONADAS / UTOPIÁS DESEADAS: EL CASO DE *EL DORADO* (1990) POR EL GRUPO CAYC

### Presentación

Este trabajo se propone indagar en la producción que un notable grupo conceptualista y experimentalista argentino, nucleado en el CAyC —Centro de Arte y Comunicación—, realizara en las últimas décadas del siglo xx; dicha indagación gira en torno de dos ejes relacionados con un pensamiento sobre la utopía: por un lado la insistente propuesta, sostenida desde avanzados los años 70, acerca de que se estaba transitando el “final de una segunda Edad Media” —lo que implicaba estar en los albores de un “nuevo Renacimiento”—; pero también desde esa época, la puesta en cuestión de ciertos mitos que alimentaron la conquista de América y que fueron tematizados genéricamente como “los mitos del oro”: utopías sobre lugares inexistentes que colmaban las más desbocadas codicias del imaginario del conquistador. Realización clave de esta segunda instancia es la muestra *El Dorado*, presentada por el Grupo CAyC en 1990 en Buenos Aires y reenviada con mínimos cambios para la Bienal de San Pablo del año siguiente. Allí la poética metafórica del grupo logrará algunas de sus obras más contundentes.

Este colectivo artístico, fundado a finales de 1971 por el crítico, curador y sobre todo gestor Jorge Glusberg, tuvo una existencia prolífica, múltiple, de vasta proyección internacional pero también polémica, objeto de sostenidos debates. De hecho, el grupo no fue considerado por todos sus miembros exactamente un “colectivo”. Nacido inicialmente como Grupo de los Trece, aunque rara vez la formación coincidiera numéricamente con esa cifra, pasa a asumir el nombre del Centro que los cobijaba en alguna fecha imprecisa de entre mediados y fines de la década del 70. Lo habitan personalidades artísticas de extrema relevancia: entre ellas, Jacques Bedel, Luis Bénédict, Víctor Grippo, Alfredo Portillos y Clorindo Testa, quienes permanecen en el grupo hasta su disolución en 1994; también Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala, quienes lo integran en fechas más limitadas y con diversos grados de adhesión. Para algunos es un grupo de producción donde se discuten poéticas, se generan proyectos y se trabaja desde una idea en común, sobre todo a partir de



la influencia de invitados de excepción que concurren al CAyC a dar seminarios y conferencias, a exponer o curar muestras, a integrar jurados —Jasia Reichard, Lucy Lippard, Abraham Moles, Joseph Kosuth, Gillo Dorfles o Jerzy Grotowski entre otros— (Portillos, Entrevista). Para otros, es simplemente una oportunidad de proyectarse en un plano de igualdad con sus pares de la escena internacional, exponiendo en una vasta agenda que incluye prácticamente todos los foros notables del arte y también algunos destinos de excepción —de París, Londres o San Francisco a Reykiavik o Zagreb— (Zabala, Entrevista). Todos y cada uno de los artistas que pasan por el CAyC desarrollan paralelamente una obra personal que va más allá de las exposiciones colectivas o amparadas por este centro.

Retomo aquí una investigación previa relativa al Grupo de los Trece/Grupo CAyC, que publicara en el Centro Virtual de Arte Argentino en 2013. Un punto de aquel trabajo, en principio será inevitablemente glosado; pero también continuado y reformulado a la luz de la pregunta por la identidad estética regional y su respuesta en función de procedimientos retóricos propios. Propongo sea central para este recorrido la perspectiva que aporta la categoría de lo neobarroco. Dicha categoría, formulada hace más de cincuenta años en principio desde una *vis* latinoamericanista, ha demostrado tener una extraordinaria vigencia en la región, tanto en la producción artística como en su desarrollo teórico: Severo Sarduy, Bolívar Echeverría, Irleamar Chiampi, Gonzalo Celorio o Néstor Perlongher, entre otros, la postularán como acto de resistencia y apropiación cultural. Uno de los aspectos notables de la producción artística que podríamos catalogar de neobarroca es la reiterada apelación a un imaginario de la Contrarreforma, citado, parodiado y trasgredido como crítica de la conquista, desarrollando un discurso netamente poscolonial. En esta apropiación, como se verá, la retórica se vuelve procedimiento clave de relectura del pasado.

## La búsqueda de una retórica propia

La cuestión latinoamericanista había sido un desafío permanente, un problema planteado por el director Glusberg desde la conformación misma del Grupo de los Trece. Expresada como voluntad ya en el título de la muestra fundacional —*Hacia un perfil del arte latinoamericano*, 1972—, implicaba además una contradicción: la afirmación inmediata, desde el texto curatorial, de que “no existe un arte latinoamericano sino problemas latinoamericanos”, puesta en el marco de una exposición donde convivían obras de artistas de todas las latitudes. Hacia 1977 —año clave donde el grupo gana colectivamente el Gran Premio Itamaraty de la XIV Bienal de San Pablo—, se despliega una tensión ideológica entre internacionalismo y regionalización, en una serie de propuestas teóricas y realizacio-

nes artísticas concretas. Dos de esas propuestas teóricas son la noción de arte de sistemas y el vínculo entre arte e ideología: nociones que aparecen como clave de esta buscada identidad, y que ya han sido trabajadas en otra parte,<sup>1</sup> demuestran, además de su pertinencia, cierta incapacidad para abarcar la multiplicidad de fenómenos del arte latinoamericano contemporáneo.

Aparece entonces, en este horizonte aún indefinido, una nueva posibilidad teórica con capacidad de reunir diversidad de propuestas con un rasgo de síntesis: la formulación de que hay una retórica propia, diferenciadora. Al parecer, la opinión de la crítica británica Jasia Reichardt —una de tantas personalidades invitadas por el CAyC— habría jugado algún papel al postular “que nuestro fuerte en el arte latinoamericano son las metáforas, mientras que el arte europeo muchas veces está vacío” (Maler, Entrevista). Este aserto se vincula claramente con todo un desarrollo, producido en esos años, en torno a la existencia de una peculiar operación discursiva, propiamente latinoamericana: textos firmados por Glusberg que se van sucediendo, asolapándose unos con otros, hasta culminar en 1978 con la publicación de *Retórica del arte latinoamericano*, con prólogo de Gillo Dorfles. En esta construcción se enhebra la tarea del crítico con la de artistas de enorme peso que, en la mayoría de los casos, están alcanzando niveles altísimos de producción.

Ya en setiembre de 1977, es decir, un mes antes de la inauguración de la controvertida Bienal paulista, Glusberg publica *Rethoric of Art and Technology in Latin America*, en ocasión de la Conferencia Anual del International Institute of Communication en Washington. Allí, partiendo de algunas consideraciones sobre la retórica tradicional, se vuelve al modelo semiótico-estructuralista que viene acompañando las propuestas del crítico y curador, con citas de Pierce, Saussure y, sobre todo, de Roland Barthes. Este último resulta central por haber sido el primero en proponer una “retórica de la imagen”, desplazando el eje desde las formas del discurso inscriptas en la lengua hacia otros ámbitos de expresión. La metáfora, la sinécdoque y la metonimia revelan una riqueza aplicable a un vasto campo que va del psicoanálisis a las artes visuales. En este caso, el interés pasa por definir las condiciones actuales de producción del video arte, condiciones a las que se define ante todo en términos geopolíticos. A la hora de puntualizar la especificidad regional, junto a las esperables limitaciones tecnológicas y a la calidad testimonial de la gran parte de las realizaciones, aparecen marcas estilísticas propias: un uso deliberadamente “ingenuo” de los recursos, en consonancia con

<sup>1</sup> Ambos aspectos exceden la extensión de este trabajo y han sido abordados en la página ya referida de nuestra autoría. Para la cuestión del arte de sistemas, véase el catálogo de la muestra homónima en Fundación OSDE (Herrera y Marchesi); sobre el vínculo entre arte e ideología, sus alcances y limitaciones, entre otros textos, los de Davis y Longoni.

los contenidos y su anclaje en un medio que los determina. “No debemos confundir complejidad de los recursos técnicos con complejidad de los procesos retóricos” (s/n).<sup>2</sup>

Estas nociones vienen a enriquecer el texto del catálogo producido inmediatamente para la XIV Bienal de San Pablo donde, a la recurrencia sobre la matriz ideológica de toda creación, se le agregan consideraciones muy actuales respecto del arte contemporáneo: no más “bellas artes” sino “artes visuales”, no más postulación de la supuesta “autonomía” del arte (*The Group of the Thirteen* s/n). Apenas un mes después, para el catálogo *21 artistas argentinos* en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, en México, el tema reaparece como intento de aplicar la lingüística como “ciencia piloto”, junto a la apelación a Bachelard y Lacan y la reformulación del problema en términos de una retórica de lo imaginario y de lo simbólico. Lo simbólico se lee aquí como superación de lo meramente imaginario y como fuente de toda producción cultural, de los mitos y los ritos a la ciencia y, obviamente, al arte mismo. La obra latinoamericana sería fundamentalmente metafórica o metonímica, apoyada en un “arsenal de argumentaciones complejas”, cuyo signo es la utilización de estas figuras universales del discurso, pero aplicadas según sus propias condiciones regionales. De la mano de la categoría de lo simbólico, nuevas preocupaciones, formas y temas tendrán desarrollo inmediato, haciendo anclaje en el escenario de la historia de América, la conformación de sus mitos, sus construcciones imaginarias (s/n).

Este rápido desarrollo conceptual puede ser objeto de una pregunta bastante pertinente. ¿Cuánta relación hay entre estas propuestas y la temprana formulación de lo neobarroco por Severo Sarduy, en términos latinoamericanistas? Efectivamente, en 1972 se había publicado el ensayo seminal *El barroco y el neobarroco*, donde se postula esta nueva categoría en primer término como procedimiento retórico. Este procedimiento se despliega, según Sarduy, ante todo en dos estrategias básicas: en el juego del artificio bajo las formas de sustitución, proliferación y condensación —esto es, juego con el significante, o bien sustituido, escamoteado y desplazado por otro, o bien en proliferación que señala un significante ausente, o bien condesado y reunido más allá del mismo texto, “en el interior de la memoria”— (18). En segundo lugar, la obra será parodia, bajo las formas de la inter- e intratextualidad, allí donde desfigura otra obra anterior a la que hay que leer en filigrana, jugando con pluralidad de tonos. “La obra será propiamente barroca en la medida en que estos elementos —suplemento sinonímico, parodia, etc.— se encuentren situados en los puntos nodales de la estructura del discurso,

<sup>2</sup> Texto original en inglés. La traducción es mía, en este y siguientes catálogos en esta lengua. En el caso de los catálogos de CAyC, se trata de fuentes sin números de página.

es decir, en la medida en que orienten su desarrollo y proliferación” (22). A estos procedimientos se sumará también el del juego de espejos, el erotismo y la tendencia revolucionaria, siempre desde una perspectiva latinoamericana.<sup>3</sup>

El neobarroco que pronuncia Lezama Lima, sistematiza Sarduy y retoman tantos otros, se desarrolla predominantemente en los ochenta en dos vertientes clave: como rebelión de los cuerpos de las sexualidades disidentes, sobre todo a partir de la crisis del SIDA —tema que no podemos abordar en este trabajo— y como apropiación de las imágenes de la Contrarreforma católica, constituyéndose, en cita del clásico de Gonzalo Celorio, en un *Ensayo de contraconquista*. Esta perspectiva, como se verá, se vuelve central en la producción del CAyC desde finales de los años setenta.<sup>4</sup>

### América, los mitos del oro y la esperanza en una nueva época

En agosto de 1978 se presenta en la sede porteña del CAyC una muestra donde comienzan a desarrollarse nuevas temáticas: *Los mitos del oro*. Al parecer, a la luz de las gacetillas 868 a 876 del día 23 —frondosos textos de análisis histórico/cultural—, el tema había sido trabajado en la Escuela de Altos Estudios del CAyC.<sup>5</sup> Se está indagando en la simbología del oro, y hablar de símbolo es, por definición, abrir la riqueza de la parcial adecuación entre significante y significado para explorar alusiones y ambigüedades. El oro es motor despiadado de la conquista de América, pero también elemento indispensable de muchos de los ritos precolombinos; todavía, para los años setenta, es patrón ilusorio de valor de la moneda

<sup>3</sup> Sin lugar a dudas, la obra de Sarduy recupera la voz ensayística de otro cubano, José Lezama Lima, cuyos textos plantean ya desde los años cincuenta una preocupación por la identidad latinoamericana y el lugar decisivo de lo barroco en dicha identidad. Si bien la obra posterior de Sarduy extiende esta retórica de modo global, ese primer enfoque regional dará como fruto renovados desarrollos teóricos —el más señalado de los cuales tal vez sea en la obra de Bolívar Echeverría, donde lo neobarroco pasará a ser una categoría posible para pensar una modernidad alternativa y americana—.

<sup>4</sup> En verdad, al momento presente, podríamos postular tres vías principales de producción neobarroca en las artes visuales con proyección hasta el presente: dos de ellas de claro desarrollo a partir de la década del 80 —las temáticas en torno a lo corporal, y la apropiación de la imagen del barroco colonial—, y una tercera relativa a la espectacularidad en el uso de recursos tecnológicos. Nos abocaremos en este trabajo solamente a la segunda.

<sup>5</sup> Estas gacetillas de 1978 llevan por título *Los mitos del oro y el Grupo de los Trece* y se encuentran en el Archivo Vigo de la ciudad de La Plata. En noviembre, la muestra es llevada a la I Bial Latinoamericana de San Pablo, cuya convocatoria está en absoluta consonancia con lo que está ocurriendo en el CAyC: los mitos y la magia de América, divididos en secciones según origen —africano, eurasiático, precolombino—. CAyC la encara como envío colectivo similar al del año anterior, con los mismos protagonistas y para la sección “Mitos y magia de origen mestizo”.

en las sociedades contemporáneas; entonces y siempre, imagen de prestigio, de incorruptibilidad. Esa indagación aún incipiente desemboca en lo inmediato en *Mitos y magia del fuego, el oro, el arte*, muestra correlativa de las Jornadas de AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) de 1979<sup>6</sup> y, unos años después, en una serie de obras clave sobre la construcción de identidad nacional y regional. Hay una detención en los materiales y su transmutación, bastante cercana a la línea de trabajo de Víctor Grippo, con sus cercanías con la alquimia, pero también emparentada con la ritualidad de las performances y altares de Alfredo Portillos y con mucho de lo producido en las obras de Benedit, Bedel, Testa y Maler. De hecho y más allá de sus diferencias, en estos autores se encuentra una investigación de muchos años que viene a desembocar en estos planteos críticos.

Si tanto Glusberg como Sarduy, para la misma época, están planteándose relecturas en términos de retórica, otro punto en común entre ambos es la preocupación por situar en esos años un cambio de época con remisión a un periodo histórico del pasado. Sea este el neobarroco del poeta cubano o el anuncio de una segunda Edad Media como prolegómeno a un nuevo Renacimiento en los textos del curador argentino, se percibe un momento de bisagra. En principio, acabarían aquí las coincidencias, ya que mientras que queda claro que el neobarroco no es un neo en el sentido de los *revivals*, sino una estrategia de relectura, la propuesta de Glusberg pretenderá ubicar el nuevo arte experimental en el gozne entre el final de un ciclo exhausto y “oscuro” y los albores de una nueva época. Efectivamente y como es bien sabido, para la Argentina esos son años oscuros. Con toda evidencia, el CAyC se desarrolla en el espacio de vacancia que había dejado el mítico Instituto Di Tella. Pero la escena es brutalmente diferente. Atrás han quedado las euforias optimistas de los 60. El duro presente de un mundo polucionado, una utopía política y artística no realizada y un régimen local dictatorial solo permite especular en términos de esperanza.

En octubre de 1979, el grupo es naturalmente invitado a presentarse en la XV Bienal de San Pablo. Esta vez el envío colectivo se llamará *Hacia el fin de la Segunda Edad Media*, y representa una nueva vuelta de tuerca al giro teórico que está tomando el CAyC. En el conjunto de obras, más allá de alguna excepción, puede sentirse esta preocupación latinoamericana antes referida, que mira ahora muy específicamente hacia la historia. Los libros arqueológicos y mineralizados de Jacques Bedel, las herramientas de labor del campo argentino por Luis Benedit, las ceremonias sincréticas de Alfredo Portillos, las pinturas/instalaciones de Clorindo Testa sobre la peste, son algunos de los planteos metafóricos del grupo.

<sup>6</sup> El catálogo se publica en inglés como *Myths and magic on fire, gold and art* en 1979.

Desde el catálogo, Glusberg señala los múltiples aspectos que los artistas abordan, para situarlos en un paisaje de fin de una época y comienzo de otra nueva. En el contexto ya posmoderno de las múltiples y anunciadas muertes con que se afrontan los años 80 —las de la historia, las utopías, los grandes relatos legitimadores y, naturalmente, el arte—, con gesto entre apocalíptico y utopista, el crítico describe el momento presente como un paralelo con la Edad Media polucionada, atravesada por las pestes y la intolerancia, para anunciar que tal vez se trata del momento previo a un nuevo Renacimiento “Es cierto que predomina en estos trabajos una visualización de los azotes de nuestro tiempo; pero, no es menos cierto que ella opera a tres niveles simultáneos: mirando hacia atrás en la historia, insertando su mensaje en la actualidad e insinuando reflexiones sobre el mañana inmediato” (s/n).

Con el mismo título de *Hacia el fin de la Segunda Edad Media*, en junio de 1980 se presenta otra muestra en paralelo con las Jornadas de la Crítica en la sede del CAyC, exposición que itenera entre fines del 80 y comienzos del 81 por Dublín y Lausana. En la muestra de Irlanda, el tema de la “Segunda Edad Media” encuentra también amplio despliegue. Por solo citar dos ejemplos, el propio Glusberg presenta como obras una serie de fotografías de motociclistas a quienes considera los caballeros cruzados del momento presente, mientras que Testa continúa tematizando la polución y pestilencia en las ciudades con *Reciclado de las Edades Medias*.

Símbolo y rito se entrelazan en esta búsqueda identitaria; la performance se vuelve un territorio privilegiado de expresión y esto es lo que sucede, por caso, con la obra de Leopoldo Maler para la XXXIX Bienal de Venecia, donde se tematiza la cuestión de la conquista de América a través de una serie muy potente de acciones en torno del tema de los caballos de los conquistadores o en la muestra *Rosc’80* realizada en Lausana. Se comienza a postular “Un sentido de la historia” —así el título del texto del crítico Horacio Safons para el catálogo de esta última muestra—, que sintetiza la vía que está tomando el Grupo CAyC en términos de “un sentimiento histórico subyacente de la humanidad, sus esperanzas y pestilencias” (s/n).<sup>7</sup> En estos “años oscuros” la conquista de América se ha vuelto tema privilegiado.

Ese mismo tema americano se retoma para la XLIII Bienal Internacional de Venecia en 1986, pero ahora el contexto es sensiblemente diverso. La vuelta a la democracia en la Argentina permite pensar un nuevo giro, no en términos de pestilencia y corrupción, sino de positividad, de recuperación de logros ancestrales perdidos. El CAyC es invitado a esta Bienal cuya propuesta curatorial gira en

<sup>7</sup> Texto original en inglés. La traducción es mía.

torno de un tema caro al grupo: “Ciencia y arte”. Presenta entonces una nueva propuesta colectiva a la que Glusberg llama *La Consagración de la Primavera*, y que se centra en el tema de la ciencia precolombina. El título elegido tiene dos referencias prestigiosas: el conocido ballet que, con música de Stravinsky, se estrenara en París en 1913 y la novela homónima de Alejo Carpentier, publicada en 1978 y considerada la más ambiciosa de toda su literatura. El primero es un espectáculo atravesado por referencias a lo antropológico y ancestral; la segunda es una narración donde se enhebran la cultura moderna europea y la revolución cubana. Allí Glusberg planteará que si las obras de los artistas —no solo argentinos, sino por extensión los latinoamericanos— son una manifestación verdadera de la cultura de nuestros pueblos, de nuestras tradiciones, el retorno a las fuentes parece automático, natural, aunque los lenguajes utilizados sean internacionales. Se trata de retornar pero recreando, no de convertir ese retorno en la única fuente (s/n).

La ciencia a recuperar, según el crítico, está presente aún en nuestros días, pero de modo oculto, porque es “la de los secretos de la naturaleza física, psíquica, espiritual y mental” y será trabajada por el grupo como “transposición de ideas”, que señalen la dualidad de los dos mundos, Europa y América (“La consagración de la primavera”, versión mecanografiada s/n). Para este envío, entre otras obras, se presentan Alfredo Portillos con su Serie *de trepanaciones*, donde recrea instrumentos médicos precolombinos y Clorindo Testa, con *Grafiti españoles sobre una pared en Cuzco, 1583*: es marcado el giro hacia la historia del continente que preludia el desarrollo posterior.

## El Dorado, utopía negativa

Entre 1990 y 1994 el Grupo CAyC presenta un muy acotado grupo de muestras, que no por escasas dejan de ser memorables. Reducido a solo seis miembros, el colectivo logra en ese periodo realizaciones emblemáticas, pese a que la actividad del Centro está mucho más volcada a la arquitectura y al diseño, cuando no al desarrollo de la crítica.<sup>8</sup> Son años también en los que Glusberg, a través de los catálogos de las muestras y muchas notas en los medios, recapitula la historia de la agrupación y va cerrando un ciclo.

En setiembre de 1990 el grupo vuelve a exponer en la Galería Ruth Benzacar, entonces uno de los espacios de arte más notables de Buenos Aires; la muestra se

<sup>8</sup> Entre 1978 y 1986 y de 1989 a 1992, Glusberg es presidente de la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), y la sede CAyC alberga reiteradamente las Jornadas Internacionales de la Crítica y muestras *ad hoc*. Desde 1985, el CAyC crea e impulsa la Bienal Internacional de Arquitectura.

titula *El Dorado*. Como señalamos más arriba, será llevada al año siguiente, con unas pocas variantes, como envío invitado a la XXI Bienal de San Pablo.

La cercanía del Quinto Centenario del eufemísticamente llamado “Encuentro de culturas” vuelve el tema de gran actualidad. Siempre bajo la curaduría de Glusberg, esta vez Bedel, Benedit, Grippo, Portillos y Testa presentan un ceñido conjunto de instalaciones en torno a uno de los mitos que alentaron las aventuras de la codicia en la conquista de América: la leyenda de El Dorado, país fabuloso, región de riquezas incalculables, cuya imagen surge del relato deformado de las ceremonias de los chibchas en la laguna del rey Guatavita y despliega luego en el imaginario de la mítica ciudad de Manoa. Se trata de un auténtico *u-topos*, un no-lugar cuyo espejismo desata las más exageradas ilusiones, motoriza penosas aventuras y acaba en tremendas acciones. El catálogo de la exposición traza brevemente la historia de los diversos mitos sobre la América recién “descubierta” —del Edén de las especias al Edén de los metales preciosos, de la leyenda del Rey Blanco a la ciudad de los Césares y a Trapalanda—, para recalar en la historia de tres expediciones que se lanzaron a través del territorio de lo que hoy es Colombia, tras el supuesto tesoro de El Dorado: la de González Jiménez de Quesada, iniciada en 1536, la de Nicolás Federman, ese mismo año —en verdad, se trataría de dos “brazos” de la misma expedición— y la de Sebastián Belalcázar en 1538: tan solo tres casos puntuales de una serie de intentos vanos mencionados en las crónicas. Esta búsqueda sangrienta de una ciudad o región del oro en verdad inexistente, resulta ser para el curador, “metáfora de metáforas” del contradictorio vínculo entre razón y fantasía con que los conquistadores alimentaron su construcción imaginaria de América (s/n).<sup>9</sup> El conjunto de obras, de clara intención crítica, hace confluír la pervivencia de procedimientos conceptuales con una fuerte presencia de la imagen.

Jacques Bedel vuelve a sus simulacros de restos arqueológicos con *El puño de plata*, un tótem de aluminio electrolítico montado sobre las ruinas de lo que bien pudiera ser, según el catálogo, un templo del mítico país de Manoa. El baño metálico y el color azul eléctrico que trepan por la pieza le quitan carácter biológico a este hueso “mineralizado”. El hueso-puño alude a una violencia, una imposición, que se yerguen sobre los restos de las civilizaciones amerindias. Para la primera versión, el soporte es solo un cilindro de aspecto desgastado: en la versión que envía al año siguiente a la Bienal de San Pablo, el pedestal tiene mayor desarrollo, remitiendo de modo más decidido a un resto o ruina arqueológica, tal como se venía señalando en el texto de ambos catálogos.

<sup>9</sup> Este texto, titulado “El CAyC y el mito de El Dorado”, se reitera en el catálogo de la Bienal de San Pablo del año siguiente, así como en otras publicaciones de divulgación en torno de la misma.



Luis Benedit instala *Y al principio fue la codicia*. El conjunto procede por acumulación de datos que funcionan como índices de situaciones más amplias y complejas: la geografía de América está referida con la imagen del volcán Misti; sus pobladores, por los nombres de diversos pueblos originarios de la región dispuestos en carteles; los viajes de ocupación, por un objeto, una embarcación. La codicia está conceptualmente señalada a través de dos paneles, uno dorado y otro plateado, mientras que la venganza del territorio conquistado se cifra en la presencia del mosquito, la piraña, y la descripción del proceso de la sífilis —enfermedad que, según algunas teorías, sería de origen americano—.

Víctor Grippo, con *El Dorado huevo de oro*, recurre a una instalación con aspectos íntimos. Sobre una tarima blanca, un pequeño barco que había realizado en su infancia aparece contenido en una burbuja de cristal rota, encallado en un blanco paisaje de yeso. En el otro extremo, un espejo devuelve esta imagen de encierro, rotura y desolación. “América es esa navecita de ilusiones, que ve su futuro porque se ve a sí misma al mirar hacia lo ignorado” (Glusberg, “El Grupo CAyC y el mito de El Dorado”, s/n). La alusión al huevo es, como tantas otras veces en el autor, cita de uno de los símbolos clave de la alquimia. Pero este “huevo de oro” está escondido —solo es visible a través del espejo de la pared opuesta a la navecita—, y la burbuja que contiene a la nave está rota, con lo que esta, impedida de avanzar, queda atrapada en la contemplación del espejo/espejismo. Nótese, una vez más, el trabajo con el significante, la resolución de la imagen en términos emparentados con el lenguaje verbal.

También en la instalación de Clorindo Testa aparece este trabajo con el espejo, ese doble juego con la palabra y su significado en el sentido de duplicación de imagen y de ilusión. En *El espejito Dorado* se presenta una barca recostada sobre lo que conceptualmente se transforma en una ribera, a través de una serie de placas de cerámica que llevan la huella de pies desnudos y, al final del trayecto, de una mano y una rodilla en tierra. Los pasos se detienen ante un espejito, del que cuelga un dije de oro, con la forma aproximada de una zanahoria —según el famoso dicho de la zanahoria ante el burro—. La obra trabaja también con otro lugar común, el de los “espejitos de colores” repartidos por los conquistadores a cambio de la riqueza mineral de América. Pero aquí, ese espejo revierte sobre los propios europeos. Llevados por el espejismo del oro se han adentrado en la profundidad del continente, como el burro que persigue una zanahoria que cuelga permanentemente delante de sí, a matar y morir en vano.

Alfredo Portillos, quien venía trabajando desde hacía muchos años con acciones rituales sincréticas e instalaciones de los altares resultantes, expone aquí una forma diferente de altar, adecuada al tema a problematizar. En esta ocasión ya no se trata de un remedo de ritual antropológico, a la manera de muchas de sus realizaciones

de los años 70, sino de un tríptico con claras alusiones al barroco europeo. Una de las alas laterales contiene una momia de tamaño natural, como las típicas precolumbinas, realizada en resina poliéster y cubierta con restos de tejido de telar, de colores: perfecto simulacro de un hallazgo arqueológico. Se trata del cacique chibcha Saquexasigua, torturado hasta la muerte por el capitán Jiménez de Quesada, para que confesara el paradero del inexistente El Dorado. En el otro lateral, una momia de igual tamaño representa al capitán español Orellana, muerto a su vez por los chibchas.<sup>10</sup> Esta segunda momia, en vez de restos textiles, se viste con peto plateado de armadura y lleva en la cabeza un resplandor de plata similar a los de un Cristo o santo barroco: apelando al recurso de las imágenes de vestir típicas del arte colonial, Portillos reenvía el sentido hacia la crítica anticolonial. En el panel central, el que en un altar se destinaría al objeto principal de devoción, un mapa de apariencia antigua dibuja la región de estos sucesos sangrientos: el río Magdalena, trazado a pluma, más un pequeño objeto de oro y una barca en medio del río, repleta de lo que constituyó el verdadero oro de América, el tesoro inadvertido por la ceguera del conquistador. Son los dorados granos del maíz que, junto con la papa, combatieron el hambre y cambiaron la mesa europea. Es esta obra, con su apropiación y relectura del arte europeo, con su riqueza visual y evidencia metafórica, uno de los ejemplos más claros de desarrollo de una poética neobarroca por parte del grupo en los finales del siglo xx: “El Dorado no apareció en ningún sitio porque yacía en todas partes: en los ríos y las selvas, en las montañas y las llanuras, en el suelo ubérrimo y el aire límpido, en la vieja América y en la nueva. Y, esencialmente, en la libertad y la imaginación que la inmensa y luminosa América enseñó un día a la pequeña y apagada Europa del siglo xvi” (Glusberg, “El CAyC y el mito de El Dorado”, s/n)

## A modo de cierre

Si el CAyC se propuso desde sus inicios encontrar una retórica propia, diferenciadora, el encuentro con el tema americano y la crítica de la conquista parecen haberle dado una particular riqueza discursiva. Lejos del hermetismo conceptual de las primeras manifestaciones del grupo, hay plena evidencia de un recurso a la sensualidad, a la proliferación metafórica. Espejos y pliegues de la materia, citas y gestos paródicos se ponen en línea con esa propuesta neobarroca que la teoría viene desarrollando en esos años y continuará después.

<sup>10</sup> La primera expedición de Quesada, de 1536, partió con 800 hombres y regresó con solo 170. Su destino inicial era el Perú, pero luego, por inalcanzable, se vuelve hacia El Dorado (Gamboa, párraf. 10-13). Saquexasigua, zipa sureño de los muiscas, perece bajo tortura por orden suya. En 1570 realizó una segunda expedición en busca de El Dorado. Según crónicas de la época, murió de lepra a edad avanzada.

Se corresponde esta producción con la inquietud inicial sobre la identidad del arte latinoamericano, sin llegar naturalmente a cerrarlo ni a definirlo. Tantos años después, los artistas del CAyC continúan afirmando que no “hay un arte latinoamericano” sino problemas de la región, que el arte es pura y exclusivamente arte, más allá de cualquier ubicación geográfica (Zabala, Entrevista y Maler, Entrevista). Sin embargo, el arte latinoamericano está allí, presente, inquietando los pabellones de las bienales y las páginas de los críticos y ensayistas, conjunto sobresaliente dentro de esa vertiente contemporánea que Terry Smith ha calificado de “giro poscolonial” (193-200) y que abarca la producción de cantidad de regiones supuestamente marginales, que hoy acaban determinando las agendas de los grandes eventos artísticos internacionales. Si bien este arte no puede pretender ni ser cerradamente regional ni encarnar la única expresión de cierta complejidad discursiva, de la riqueza barroca de sus metáforas no cabe ninguna duda.

## Obras citadas

- CELORIO, Gonzalo. *Ensayo de contraconquista*. México, Tusquets, 2001.
- DAVIS, Fernando. “El conceptualismo como categoría táctica”. *ramona 82 | Vanguardias polémicas: la herencia de los sesenta* (2008). Versión corregida en *Ramonaweb*. Disponible en línea: <http://www.ramona.org.ar/node/21556> Última consulta: 1-06-2017.
- ECHVERRÍA, Bolívar. *Meditaciones sobre el barroquismo*. Toronto, University of Toronto, 2007.
- Gacetillas 868 a 876, “Los mitos del oro y el Grupo de los Trece”. Buenos Aires, CAyC, 1978.
- GAMBOA, Jorge Augusto. “La expedición de Gonzalo Jiménez de Quesada por el río Magdalena y el origen del Nuevo Reino de Granada (1536-1537)”. En *Revista Credencial Historia* (Banco de La República, Colombia) 283 (1 de julio de 2013), Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, Banco de la República. Disponible en línea: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio-2013/quesada-rio-magdalena> Última consulta: 09-2016.
- GLUSBERG, Jorge. *Rhetoric of Art and Technology in Latin America*, International, Institute of Communications, Annual Conference, Washington D.C., CAyC, 1977.
- GLUSBERG, Jorge. *The Group of the Thirteen at the XIV Bienal de São Paulo*. São Paulo, CAyC, 1977.
- GLUSBERG, Jorge. *Catálogo 21 artistas argentinos en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de México*. Buenos Aires, CAyC, 1977.

- GLUSBERG, Jorge. *Retórica del arte latinoamericano*. Prólogo de Gillo Dorfles. Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.
- GLUSBERG, Jorge. “Un nuevo Renacimiento y el arte latinoamericano. El modelo argentino”. En *Hacia el fin de la segunda Edad Media. Grupo CAYC XV Bienal de San Pablo*. Buenos Aires, CAYC, 1979. [Edición bilingüe].
- GLUSBERG, Jorge. *Catálogo CAYC Group at the Bank of Ireland, ROSC '80*. Dublín, CAYC, 1980.
- GLUSBERG, Jorge. “La consagración de la primavera”. *Cultura-29* (Lima), III/14, (1986). Hay versión mecanografiada, con variantes.
- GLUSBERG, Jorge. “El CAyC y el mito de El Dorado”, Catálogo exposición *El Dorado*. Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 1990. Este texto vuelve a publicarse como “El grupo CAYC y el mito de El Dorado”. *CAYC Group. Twentieth anniversary – 1971-1991 –, at the XXI Biennial of Sao Paulo* (edición bilingüe). Buenos Aires, CAyC, 1991.
- HERRERA, María José y MARCHESI, Mariana. *Arte de sistemas*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.
- LONGONI, Ana. *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel, 2014.
- MALER, Leopoldo. Entrevista por Graciela Sarti, septiembre de 2011. *Myths and Magic on Fire, Gold and Art*. Exposición para las Jornadas Internacionales de la Crítica. Buenos Aires, CAYC-AICA, 1979.
- PORTILLOS, Alfredo. Entrevista por Graciela Sarti, febrero de 2012.
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- SAFONS, Horacio. “A sense of history”. Catálogo *CAYC Group at the Musée Cantonal des Beaux arts*. Lausana, CAyC, 1981.
- SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Trad. Hugo Salas. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- ZABALA, Horacio. Entrevista por Graciela Sarti, abril de 2012.

## Obras consultadas

- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Trad. Ana Giordano. Madrid, Cátedra, 1984.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México, F.C.E, 1993.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SARTI, Graciela. *Grupo CAyC. Dossier*. Centro Virtual de Arte Argentino. Secretaría de Cultura Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Marzo de 2013. Disponible en línea: <http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/> Última consulta: 1-06-2017.



## ESTE PAPEL ES UNA CÁRCEL: PAPELES QUE CAPTURAN

El artista argentino Horacio Zabala (1943-) entre los años 1973 y 1975, en un clima de violencia y dictadura dibuja una serie de cárceles y las llama *Anteproyectos para cárceles*. Los dibujos arquitectónicos hechos con lápiz sobre papel calco representan plantas, secciones y vistas sobre cárceles imaginarias, diseñadas en un gesto de autoironía, eminentemente para artistas. Los dibujos se dividen en tres grupos: hay cárceles flotantes, subterráneas y edificadas sobre columnas que se dividen según las regiones de la tierra argentina.

A partir de 1976 y después del golpe militar el artista vive en Italia donde deja de diseñar cárceles, no obstante sigue exponiendo los dibujos ya existentes. A su vez inicia un proyecto titulado *Hoy el arte es una cárcel* con la participación de artistas, diseñadores, teóricos e historiadores. A lo largo de varios años de conferencias y publicaciones el proyecto analiza el arte como sistema cerrado, aludiendo en todo momento a los límites expresivos del medio en cuestión. El artista afirma<sup>2</sup> que a la hora de idear el programa su punto de partida era una frase de Ernst Gombrich que interpreta el arte como una práctica social cuyos participantes son los artistas, los receptores y las mismas obras. Con esta postura contradice la concepción romántica del Arte donde el Arte (siempre con mayúscula) se define como un territorio ideal, idílico, donde se retoma la libertad perdida, convirtiéndose así en un lugar casi sacramental, utópico. De acuerdo con Gombrich, el proyecto de Zabala invita a la reflexión, para formular nuevas definiciones acerca de la práctica artística.

Los *Anteproyectos* de Zabala, sin embargo, siguen siendo interpretados en un ambiente politizado y subversivo:

[el artista] imagina la fantasía negativa de unos espacios pensados para reos de conciencia y artistas, adelantándose a la persecución real que tendrá lugar durante la dictadura militar argentina en los años siguientes. La obra

<sup>1</sup> La autora es becaria Kállai Ernő para críticos de arte por el EMMI.

<sup>2</sup> En una conferencia pronunciada en el Kunstverein de Stuttgart, en el marco de la exposición *Subversive Practices*. La conferencia de Zabala se titula *Around 1970 Art Was a Prison*. <http://www.wkv-stuttgart.de/en/program/2009/exhibitions/subversive/readertextsaudio/>

reflexiona sobre la idea del aislamiento del artista en la sociedad, así como sobre los mecanismos de disciplina y control establecidos por los estados, un elemento que muestra relación con *Vigilar y castigar*, el estudio de Michel Foucault acerca de la historia de la política penitenciaria aparecido en estos años. [...] Junto a la crítica política, se destila de la obra de Zabala una ironía acerca de la figura del autor como ser inspirado y aislado de su entorno.<sup>3</sup>

*Anteproyectos*, entonces, se desdobra de la misma manera que el pato-conejo de Wittgenstein, y al mismo tiempo reflexiona sobre un momento muy concreto de la historia de Argentina y sobre la necesidad de reformular los marcos y las definiciones de lo que denominamos “práctica artística contemporánea”.

Ante la subversión de *Anteproyectos* surge la reflexión sobre otras posibilidades artísticas en América Latina para tematizar la limitación del encerramiento: las novelas de dictador,<sup>4</sup> a partir de la Independencia, son quizás el ejemplo más inmediato para hablar sobre el miedo, el enclaustramiento y la limitación de la libertad. Sin embargo, al igual que el proyecto de Zabala que indaga cuestiones acerca de la limitación del medio expresivo, este ensayo también busca aquellas posibilidades, provenientes tanto del área de las artes plásticas como del de la literatura, que ilustren la limitación a nivel de la técnica, que enclaustran sin siquiera dar cuenta de ello y lo que es más, que logren llegar más allá de lo que son: como el pato-conejo que con su mera existencia es más una interrogación que una afirmación, que nada más mirarlo plantea preguntas respecto de su naturaleza. Zabala menciona el caso de “La escritura del Dios” de Jorge Luis Borges, texto en el que la cárcel aparece igualmente a nivel temático, sin embargo el texto da una respuesta poco frecuente a la dicotomía de la libertad *versus* limitación: Tzinacán, protagonista del cuento opta por el encerramiento en el momento preciso cuando podría ganar la libertad física, eligiendo en este caso el enclaustramiento que, en vez de aislar, protegerá la intimidad y la libertad del pensamiento, compartiendo así la suerte de toda una serie de santos y eremitas y transformando el *cautiverio* en un *refugio*.

<sup>3</sup> Ficha técnica de *Anteproyectos* en la página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/anteproyecto-carceles>. Cabe destacar que la obra de Michel Foucault, *Surveiller et punir*, se publica en francés en 1975 por Gallimard, por lo tanto, es imposible que Zabala lo haya leído en el momento de diseñar sus *Anteproyectos*. A partir de 1976, sin embargo, él mismo se refiere varias veces a la obra de Foucault que utilizará también como punto de referencia en sus proyectos posteriores.

<sup>4</sup> Los ejemplos se dan a partir de mediados del siglo XIX, es decir, aparecen junto a los primeros brotes de la emancipación (y de la literatura hispanoamericana propiamente dicha). Para mencionar tan solo algunos ejemplos recordemos la obra titulada *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *Yo, el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa o *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier.

Si en algunos casos encerrar puede equivaler a la libertad más absoluta, nos queda contestar cuáles son, entonces, los métodos para privar al individuo de su libertad. Foucault en *Castigar y vigilar* sugiere, entre otros, métodos arquitectónicos: una cárcel perfecta tiene que ser panóptica para asegurar que los reos sean controlados en todo momento y las cárceles individuales de reducidas dimensiones de Zabala cumplen —con una buena dosis de ironía— con este requisito. Añadiría otras formas de control: si admitimos lo planteado por Zabala, es decir, que la reducción de las posibilidades del individuo es una forma por excelencia de limitación y castigo, la *ampliación* a grandes escalas logrará el mismo efecto. Se trata del caso de “Los dos reyes y los dos laberintos” del mismo Borges. En este cuento el rey de Arabia logra escaparse del laberinto construido por los arquitectos y magos del rey de Babilonia, laberinto que ilustra la cárcel hecha por el hombre, lugar de extrema complejidad, diseñado para impedir la posibilidad de escaparse. Una vez logrado salir, promete al rey de Babilonia que algún día le daría a conocer otro laberinto completamente diferente “donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso” (Borges, 607). La cárcel de Dios que es el desierto, panóptico perfecto, ofrece, frente al laberinto del rey de Babilonia, un espacio sin limitación alguna, con una infinidad de posibilidades de elección, de donde, sin embargo, es imposible salir. Se produce una vez más la situación paradójica en la que la limitación (cárcel ideada por los hombres) es vencible, esta vez incluso físicamente, mientras la infinidad del espacio libre lleva a la pérdida.

Semejante estructura propone “La biblioteca de Babel” con su *ilusión óptica*, la multiplicación infinita (“interminable”) de galerías, anaqueles, zaguanes y gabinetes que, como el incipit del texto lo indica,<sup>5</sup> es la alegoría e imagen reflejada (multiplicada quizás) del Universo. La escala demasiado grande y la lista al parecer inacabable de elementos desorienta respecto del lugar seguro del individuo,

<sup>5</sup> “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante”. (Borges, 465)



le ofrece una infinidad de posibilidades de elección borrando así sus contornos como individuo definido, a la vez que la multiplicación al estilo de “La biblioteca de Babel” ofrece muchos espacios libremente alterables (muchos no-hogares, el *unheimlich* por excelencia) en vez de un único lugar fijo y conocido. La repetición del módulo de geometría perfecta, semejante a la estructura de los fractales, es el modelo de las construcciones carcelarias, que no deja de ser una paradoja: las ciudades ideales, utópicas del Renacimiento también partían siempre de estructuras geométricas, de formas simplificadas hasta la perfección. Círculos inscritos en cuadrados, formas geométricas de estrella plasmadas en el papel del dibujante, eran todas imágenes reflejadas de una Jerusalén celestial, ciudad ideal, perfecta. Sin embargo estas ciudades no llegaron a hacerse realidad y las pocas excepciones (como es el caso de Palmanova en Italia) serán ciudades fortificadas, que ilustran claramente la estrecha frontera entre la perfección arquitectónica y la construcción carcelaria; a su vez nos lleva a intuir que, por necesidad, una calidad sustancial de la libertad tiene que ser la posibilidad de la imperfección.

Si la multiplicación de los espacios lleva a la limitación, la *multiplicación de la personalidad* igualmente ha de tener el mismo efecto. Es el caso de tantos cuentos de Julio Cortázar (“Lejana”, “Axolotl”, entre otros) o de Salvador Elizondo (“La puerta”). En el momento que Alina Reyes se transforma en la mendiga o el chico apoyado en la barra de hierro de los acuarios en el Jardín des Plantes empieza a verse desde el otro lado del cristal, con los ojos del axolotl, cambian los papeles y con el cambio de papeles cambia igualmente la perspectiva: en este momento el protagonista se encuentra en una situación con la que se identifica, pero a la vez se siente incómodo, ajeno. Reconoce en su propia persona la identidad y la amenaza simultáneamente, el miedo de no poder volver a la vida anterior, a su vida bien conocida. Perderse en una multitud impersonal o reconocerse en otra vida que es completamente diferente a la mía se convierte en sinónimo de la no-existencia, al menos en esa vida que antes poseía como individuo. Y la no-existencia supone aniquilación, sinónimo de aquella pena de muerte de la que habla Foucault: en la historia del castigo llega el momento cuando el sufrimiento en público se transforma en un castigo secreto; la muerte se ejecuta en el cuerpo de una entidad legal y no en un cuerpo físico que sufre, a la vez que la ejecución desaparece de las plazas públicas para ocultarse en el interior de las cárceles. Y si desaparece imperceptiblemente, sin que nadie se diese cuenta de ello, ¿no será esto la muerte más absoluta?

Volvamos a la pregunta inicial: ¿qué es una cárcel? ¿De qué habla y para qué sirve? Los *Anteproyectos* de Horacio Zabala dan testimonio de que las cárceles aíslan, a su vez —con su estructura poco frecuente: un globo de cemento sobre un palo, otro que flota en las aguas— llaman la atención, atemorizan; sirven igual-

mente para excluir al reo de la sociedad, sin embargo, las celdas ideadas en los *Anteproyectos* son paradójicamente, tal como ocurre en “La escritura del Dios” de Borges, como ermitas individuales lo que plantea la pregunta de quién está dentro y quién afuera, al mismo tiempo anulando la validez de la misma. Una cárcel bien diseñada es panóptica para asegurar el control y es de dimensiones exageradas para atemorizar: en el caso de *Anteproyectos* las celdas son exageradamente pequeñas y con su mera existencia hablan de la limitación del individuo; pero puede darse el caso de que la cárcel sea demasiado grande para insistir en la magnitud del castigo. Buen ejemplo de la exageración es el planteado por Macedonio Fernández en su cuento titulado “El zapallo que se hizo cosmos”: en este mundo paradójico-irónico el zapallo que en un principio era un elemento pequeño, un detalle en la inmensidad del mundo (“creciendo solitario en ricas tierras del Chaco”), un inesperado y rápido crecimiento de repente se convierte en el mismo Infinito (“el Zapallo se alista para conquistar no ya la pobre Tierra, sino la Creación. Al parecer, prepara su desafío contra la Vía Láctea. Días más, y el Zapallo será el Ser, la Realidad y su Cáscara” [Oviedo, 230 y 233]). Presenciamos un cambio completo de perspectivas que según afirmamos antes, era el criterio principal de todo encarcelamiento. Semejante es el caso de “Lejana” de Julio Cortázar, cuento en el que Alina Reyes, tras abrazar a la mendiga en el puente, se transforma en ella; o el de la protagonista que se reconoce con terror en el espejo al final del cuento titulado “La puerta” de Salvador Elizondo. Con ese brusco cambio de escala se produce la transformación del *yo* en el *otro*, a la vez que el individuo de repente se encuentra al otro lado de la historia, convirtiéndose de espectador en encarcelado. Macedonio crea una cárcel inmensa con la sola frase “[e]ste mundo es un Zapallo” y nosotros (lector y escritor incluidos) nos encontramos dentro del Zapallo que lo abarca todo y, al parecer, fuera del Zapallo ya no existe nada.

“Este mundo es un Zapallo” es, a la vez, una frase de semejante naturaleza como la que escribe Horacio Zabala en 1972 con sus letras de arquitecto: “Este papel es una cárcel”. Joseph Kosuth afirma en 1969 que “[u]na obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte *es* arte, lo cual significa que es una *definición* del arte” (Kosuth, 416), y esta naturaleza tautológica nos permite seguir la lista hasta el infinito, obteniendo una serie de frases análogas y de cierto sentido intercambiables: “Este mundo es un Zapallo” (Macedonio Fernández), “Este papel es una cárcel” (Horacio Zabala), “El arte hoy es una cárcel” (Horacio Zabala), o bien, “Ceci n’est pas une pipe” (René Magritte), “A seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the office itself (...)” (Joseph Kosuth), “Arte↔vida” (Antoni Muntadas) y un

larguísimo etcétera. Aparte de la naturaleza, por definición (de Kosuth) tautológica, de la obra de arte cabe destacar la presencia de una forma del verbo “ser”: en los cuatro primeros casos es evidente (*es* vs. *no es*) y contribuye a que tomemos las obras de arte como definición, además como una definición que muestra más allá de sus límites denotativos. En el caso de “One and three chairs” de Kosuth, la definición enciclopédica forma parte de la obra, la afirmación “es” está presente frente a todos aquellos que presencien las sillas expuestas; a la vez en Muntadas, las dos flechas entre las palabras *arte* y *vida* son y no son, al mismo tiempo, un signo de igualdad, indican una con-/influencia mutua, afirmando y cuestionando simultáneamente la identidad de los dos conceptos.

Papeles, zapallos, pato-conejos, sillas o pipas: una lista que puede seguirse hasta alcanzar la complejidad de las construcciones carcelarias, nos enredan en un universo paralelo, nos capturan y no nos sueltan, nos bombardean con la necesidad imperante de seguir reflexionando, de no salir, de no querer salir, optar voluntariamente por la reclusión de la cárcel para poder seguir con este juego mortalmente serio y reinterpretar constantemente las reglas de ese espacio especial, de ese no-lugar inconstante, la imprecisa utopía donde habita nuestra fantasía.

## Obras citadas

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

KOSUTH, Joseph. “Arte y filosofía”. En Simón Marchán Fiz (ed.): *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1994, pp. 415-423.

OVIEDO, José Miguel (ed.). *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX. 1. Fundadores e innovadores*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

ZABALA, Horacio. *Around 1970 Art Was a Prison*. Conferencia pronunciada en el Kunstverein de Stuttgart, 2009 (audio). Disponible en línea: <http://www.wkv-stuttgart.de/en/program/2009/exhibitions/subversive/readertextsaudio/>  
Última consulta: 26-10-2016.

## UTOPIA PORQUE ARCADIA: OTEIZA Y AMÉRICA

### La formación americana de Oteiza

La literatura utopista ha sido fecunda en América, desde su libro fundacional. Una fecundidad asombrosa porque, como ha observado Fernando Aínsa (125), a diferencia de lo que sucede en las literaturas de otras lenguas, como la francesa, la inglesa, la italiana o la alemana, la literatura española nunca ha sido muy proclive al género utópico. América y Utopía han venido a menudo asociadas, entre otras razones, porque desde una mirada eurocéntrica América suponía un lugar de posibilidad, un nuevo comienzo, una inversión de la imagen extenuada de Europa o, en palabras de Jean Servier “un regreso de los europeos a sus propios orígenes, al otro lado del océano” (122). Ya desde el título fundacional de esta tradición moderna, el continente americano era la pantalla sobre la que algunos autores proyectaban ideas, conflictos o arquetipos característicamente europeos. El caso que me propongo exponer aquí contiene una peculiar inversión de los términos: el de un autor europeo, el escultor, ensayista y poeta Jorge Oteiza, que traslada al examen de su realidad nacional lo aprendido en la cultura americana, en particular en el discurso utopista.

Este aprendizaje tuvo lugar entre 1935 y 1948, cuando un Oteiza hastiado de la escasa acogida de su obra en el medio local partió hacia Buenos Aires en compañía del pintor Narkis Balenziaga, con la intención de entablar contacto con los vascos de la Diáspora y darse a conocer en algunos círculos nacionalistas. Obviamente, en un artista de apenas veintisiete años con una trayectoria escasa a sus espaldas, los trece intensos años americanos debían dejar una huella notable, y esta se percibe antes que nada en su obra plástica. De hecho, como el propio Oteiza expuso en una cena de despedida que el Grupo Gu ofreció a los dos jóvenes en San Sebastián, el propósito último del viaje era “estudiar las civilizaciones precolombinas” para desarrollar “una teoría de los renacimientos artísticos” y así “contribuir mejor a nuestro renacimiento” (35), en una frase que apunta con claridad hacia la inspiración de los movimientos de vanguardia en el arte primitivo. Y esta investigación, explicaría décadas más tarde él mismo, obedecía a una insatisfacción ante el estado en el que se encontraba la cultura vasca, pues en el llamado “renacimiento vasco” iniciado con Arana, Campión, Antoine d’Abbadie,

Domingo de Aguirre y otros autores de 1900, a juicio de Oteiza “no había tal renacimiento, lo que había era una tremenda decadencia” (Pelay Orozco, 442). El recurso a las culturas foráneas, americanas en este caso, debía actuar como un revulsivo contra un medio autóctono cerrado a las novedades.

Esta búsqueda de nuevos cánones artísticos —acompañada de lecturas como *Los primitivos* (1938), un estudio de las culturas precolombinas de Julio César García— se manifiesta ya en las primeras esculturas que Oteiza realiza en 1935 en Buenos Aires. Si anteriormente había tallado piezas en madera que por su verticalidad sugieren una connotación totémica, Cristos de rasgos orientalizantes o esculturas de un primitivismo declarado, como *San Adán*, basta un vistazo a *Figura comprendiendo políticamente* o *Retrato de Paulino Uzkudun* para reconocer una obvia inspiración en la estatuaria precolombina: una talla mínima, casi una mera incisión en algunos casos, que se aleja deliberadamente del naturalismo occidental y sugiere una retracción de las extremidades al tronco, en un bloque único que parece regresar al monolitismo; unos rasgos brutales, casi animalescos en ocasiones, que se alejan del ideal helénico de belleza; una compacidad de la figura y una tosquedad del *non finito* que soslaya toda complacencia en la destreza académica; una materia pobre, el cemento, que al mostrarse impudicamente exhibe su rechazo de la tradición europea y los materiales que en ella se consideraban nobles, como el bronce o el mármol. Basta un vistazo a estas piezas para pensar en la escultura de Teotihuacán III o en el arte tolteca.

En una palabra, el arte precolombino sería para el joven Oteiza lo que el arte de la Polinesia había sido para Gauguin, el africano para Picasso, el de las Islas Cícladas para Modigliani o el rupestre para Kandinsky: un paradigma, alternativo a la tradición iniciada con la perspectiva lineal, para un nuevo comienzo. El agotamiento de una cultura, siguiendo la lógica spengleriana siempre tan cercana a Oteiza, se traduciría en la inauguración de otra. De ahí, de este comienzo *ex novo*, que pueda hablarse de una plástica “utópica” en Oteiza. “Sólo puede devolverse la salud al arte”, había escrito un Gauguin a quien citaba el escultor en sus escritos, “comenzando de nuevo”. Una lógica que, como veremos, en su traslación de lo plástico a lo cultural y político cuaja en la idea que he querido resumir con el título “Utopía porque Arcadia”: la propuesta para el futuro hundía sus raíces en una reflexión —o en una ensoñación— sobre un pretérito lo bastante difuso como para suscitar interpretaciones tan inverificables como irrefutables desde el discurso científico. En Oteiza, como ha resumido Carlos Martínez Gorriarán, “la *recuperación* es, en muchos aspectos, una *revolución*” (*Oteiza, un pensamiento sin domesticar*, 81).

## Encuentros y desencuentros

El modo en que ambas se articulaban resulta no obstante más problemático de lo que parecería en un principio. No toda restauración ni toda revolución eran válidas, y esto se percibe en los escritos críticos del Oteiza de esta época, fundamentalmente en la *Carta a los artistas de América* (1944) y en *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952). Este último libro contiene un estudio de la escultura de San Agustín, en Colombia —es decir, una nueva indagación sobre el pasado— y añade en su último tramo algunas observaciones fundamentales para el pensamiento oteiziano: la relación entre la obra plástica y la mitología de los pueblos; el carácter público, sea de índole política o religiosa, que debe revestir la escultura; y la copertenencia entre artista y comunidad, cuestiones todas ellas que reaparecerán cuando Oteiza aborde la crítica de la cultura vasca. Pero, además, el autor hace aquí un llamamiento a “un arte mundial como nueva conciencia americana” (*Interpretación estética*, 249), en un sentido muy concreto y beligerante: la América de los años cuarenta, que debería ser el escenario de las novedades, en opinión de Oteiza se limitaba a ir a la zaga en lo que a arte se refiere. Del mismo modo que en los siglos XVI y XVIII el descubrimiento de Pompeya y Herculano dictó un canon único a los artistas europeos, viene a sugerir nuestro autor, el afán arqueológico —sea en Chichén Itzá, en Macchu Picchu o en Tiahuanaco— corría peligro de imponer en América un ideal artístico excluyente y retardatario, de siniestras ramificaciones políticas. Si se tiene cuenta que la *Interpretación* está escrita entre 1949 y 1951, es decir, durante la polémica sobre los restos de Cuauhtémoc en México, y si se recuerda que un Rivera a quien Oteiza no contemplaba con simpatía calificó como “traidor” a todo aquel que pusiese en duda su autenticidad, las alusiones oteizianas se antojan transparentes: “Cuando la arqueología se impone al creador, cuando los sepulcros vuelven, es preciso descubrir otra empresa original. Cuando se imponen las brillantes herencias los pueblos, sin salir de su punto muerto, comienzan a ponerse amarillos, a sofocarse con el espejismo de sus siglos de oro. Se apaga la visión creadora.” (252)

En definitiva, el Oteiza que regresó de América en 1948 parecía menos entusiasmado ante el nuevo interés por el arte precolombino que el que había partido hacia el Nuevo Continente en 1935. En cuanto a la *Carta*, redactada en un momento en que Europa se encontraba colapsada, encierra una breve teoría sobre la evolución de las tendencias y aportaciones modernas, muy fácil de enunciar: el arte moderno arrancarían de los posimpresionistas, sobre todo el cloisonismo y el planismo de Gauguin y el racionalismo geométrico de Cézanne, y llegaría a través de Picasso hasta los ismos de entreguerras. Ahora bien, junto con esta vindicación de las vanguardias históricas la *Carta* contiene una afirmación

americanista a la que no obstante Oteiza añade una advertencia: si quiere evitar una estéril autosuficiencia el artista americano deberá conocer bien la investigación plástica de esas vanguardias, fundamentalmente europeas, so peligro de descubrir mediterráneos.<sup>1</sup> Nada más ajeno a Oteiza que la noción romántica de arte como voluntad individual de expresión. Es más, cuando a la búsqueda de un arte “nacional” se le añade la tendencia mercantil se desemboca fácilmente en el *kitsch*, en la mera reiteración que nada aporta, en una ridícula resurrección que poco tiene que ver con aquel propósito de investigación sobre los “renacimientos artísticos”. Como ejemplo de autosuficiencia estéril cita Oteiza al pintor colombiano Pedro Nell, uno de los muralistas más notables del Continente a su juicio, que no obstante había declarado en su Manifiesto de Medellín que “las culturas europeas no son transmisibles, y menos en América”; como ejemplo de extravío se refiere a la obra del artista chileno José Luis Perotti —alumno de pintores como Sorolla o Julio Romero de Torres y hombre de escasa investigación en la línea de la vanguardia—, a quien juzga “profanador y comerciante inmoral de reproducciones arqueológicas” (*Interpretación estética*, 287). Contra ellos, él defenderá —con gran clarividencia, a la vista de la trayectoria posterior del artista— la valía de un joven Edgar Negret, un escultor de la abstracción geométrica mucho más próximo a su propia inclinación. Las clases de cerámica que impartió Oteiza en Popayán, ciudad natal del artista colombiano, al menos sirvieron para propiciar esa amistad.

Un tercer campo en el que América supuso una escuela para Oteiza fue el conocimiento de la poesía y en particular de la tradición que arranca de Mallarmé (junto con Whitman, una referencia fundamental de la poesía americana): Oliveiro Girondo, Vicente Huidobro, Julio Campal y los poetas visuales brasileños de *noigrandes*, poetas de distintas tendencias y generaciones que continuaban su investigación sobre la materialidad de la palabra, sobre los entrecruzamientos de *lexis* e imagen, en la búsqueda de un nuevo lenguaje.<sup>2</sup> De hecho cabe decir que,

<sup>1</sup> Es lo que cree percibir en los muralistas mexicanos, por ejemplo: la susceptibilidad de un Rivera que reprocha a la Sociedad de Arte Moderno de México que comience su andadura con una exposición de un artista europeo —Picasso, en concreto— y que denuncia la voluntad de “mantener el predominio de la cultura europea”; la altanería de un Siqueiros que desprecia el arte “intelectualista y decadente de Europa”; o la falsa novedad de un Orozco cuyo sentido del espacio y el movimiento en realidad ya estaban previstos en los experimentos dramáticos de Piscator y Gropius, a juicio de Oteiza. “Todo el arte actual americano”, llega a afirmar, “no existiría sin los continuadores de Gauguin” (*Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana / Carta a los artistas de América*, 275).

<sup>2</sup> Es preciso recordar aquí la razón de ser histórica de la audaz tentativa mallarmeana, que llamaba la atención sobre la propia ipseidad de la palabra, de la palabra como objeto en sí: de ahí su juego con la tipografía, con el tipo y el tamaño de letra, con la arquitectura de la página, con la amplitud de los espacios en blanco. Este “final” de la expresión poética en manos de Mallarmé

más que a los artistas, en su etapa americana Oteiza trató a los escritores: además del poeta argentino Horacio Schiavo, el novelista peruano César Francisco Macera y el dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, conoció a Gironde a su llegada a Buenos Aires en 1935, aunque es dudoso que llegara a tratarlo con asiduidad; sabemos en cambio, por las memorias de Volodia Teitelboim, que durante su estancia en Santiago participaba en las tertulias en casa de Huidobro y que este honró al escultor al acudir a una conferencia suya;<sup>3</sup> el contacto de Oteiza con los brasileños tiene lugar en 1957, cuando tras su Exposición Nacional de Arte Concreto, muy reseñada en la prensa, durante más de un año el *Jornal do Brasil* abrió su suplemento dominical a las colaboraciones de los poetas de *noigrandes*, quienes de este modo adquirieron gran notoriedad, y ese fue precisamente el año en que Oteiza recibió el Gran Premio de Escultura en la Bienal de São Paulo y aprovechó para establecer contacto con ellos; en cuanto a Julio Campal, cultivador y divulgador de la poesía visual, se dio la circunstancia de que dirigió durante algún tiempo la donostiarra galería Barandiarán en la que Oteiza y los artistas del grupo Gaur expusieron en 1966.

## Utopismo y americanismo como taller de ideas

Sobre todo, la presencia de América en Oteiza que interesa aquí es la que se percibe en la propuesta político-cultural que enarbola tras su abandono de la escultura en 1959, y que se desarrolla en su poesía y en sus ensayos *Quousque tandem...!* (1963) y *Ejercicios espirituales en un túnel* (escrito en 1965, aunque publicado en 1983): un replanteamiento general de la cultura vasca y del argumentario del

---

es objeto de una interpretación muy particular en manos de Oteiza. En primer lugar, su propia “explicación” del paso del objeto al verbo acontecía con ocasión del *Homenaje a Mallarmé*, esto es, una de sus últimas esculturas vacías. Eso es lo que habría sucedido en “el *Igitur* cóncavo de Mallarmé”, expone el propio Oteiza en “Estética del huevo”: se habría “vaciado” el lenguaje del mismo modo que él había vaciado de masa la estatua. Por eso, advierte en *Quousque tandem...!*: “en la poesía actual, en el estilo en el que ha entrado el arte contemporáneo, el orden cronológico y gramatical es sustituido por una sintaxis de sentido” (237). Y ese es precisamente uno de los rasgos más visibles de la expresión oteiziana, tanto en verso como en prosa. “Canto deprisa” o “Tengo prisa” es un estribillo frecuente en sus escritos, y cuando elogia a Baroja lo hace precisamente por su capacidad para “expresarse con el máximo de rapidez”.

<sup>3</sup> Huidobro no solo es citado ocasionalmente en los escritos de Oteiza (en *Quousque tandem...!*, por ejemplo, se recogen algunos versos de *Altazor*) sino que, según la nota preliminar de *Existe Dios al noroeste*, sería junto con Maiakovski y Vallejo el poeta favorito de nuestro artista. La *Escultura de Altazor* (1957) y el borrador de una conferencia conservado en la Fundación, “La poesía diurna de V. H.”, junto con algunos rasgos de su obra poética —la creación léxica, mediante el neologismo, el acrónimo y otros recursos, el verso decididamente libre, las frases a menudo nominales, el sentido lúdico del lenguaje— dan fe del aprecio de Oteiza por la personalidad y la obra huidobrianas.



nacionalismo vasco. El origen de esta reflexión se encuentra en una anécdota conocida: en 1959, mientras realiza en la cima del monte Aguiña un monumento al Padre Donostia, un músico y recopilador de melodías populares, Oteiza se enfrenta al crómlech microlítico —ese monumento de la Edad del Hierro de dimensiones muy reducidas, lejos de la escala fastuosa de Stonehenge y los grandes megalitos de otras regiones europeas— y lo hace desdeñando el punto de vista de los arqueólogos; en su lugar, contempla el crómlech como un objeto plástico, es decir, propone leerlo como un final conclusivo, no como un inicio balbuceante. La identidad yacería pues en un lejano mundo pastoril, una suerte de Arcadia, y la escasez de hitos reseñables de la cultura vasca se debería, a juicio de nuestro artista, a que esta cultura se habría desarrollado ya hasta su plenitud en un tiempo muy lejano; el constructor de ese pequeño círculo de piedras habría llegado a un desenlace muy parecido a aquel en el que había desembocado él mismo, con su proyecto experimental de raíz constructivista, esto es, a la desocupación del espacio y la fundación de un recinto mediante elementos livianos. Oteiza cree pues haber dado con una sensibilidad espacial que es desde hace milenios característicamente vasca y se pregunta: “¿Hay un espacio vasco?” A partir de ahí el discurso de *Quousque tandem...!* y *Ejercicios espirituales* recorre distintas manifestaciones culturales y eleva una voz de protesta en varios frentes: contra el mundo académico, contra el nacionalismo más ortodoxo y contra el régimen político del franquismo.

Lo que no conviene perder de vista es que esta visión de la estética como “interciencia”, de la que las demás disciplinas serían subsidiarias, se había anunciado ya en la *Interpretación estética* sobre la escultura de San Agustín, que el lenguaje esencialista de Oteiza había emergido literalmente en la *Carta* con la pregunta: “¿Hay un espacio americano?” (*Interpretación estética*, 279) y que esta indagación más o menos fantástica sobre un pasado remoto —Oteiza emplea las metáforas de la “exhumación” y del “palimpsesto” en sus escritos— reeditaba la lógica de los “renacimientos artísticos” que había guiado sus pasos por América. En la lógica oteiziana habría pues una traslación de sus lecturas y aprendizajes americanos al escenario local. De hecho, ya en la *Carta* de 1944 apuntaba en esa dirección cuando, en los últimos párrafos, se permitía una digresión sobre Euskadi, “el pueblo más viejo de Europa” y “más obligado a defender los nuevos principios artísticos”, donde “el misterio de la prehistoria gira alrededor de nuestra existencia” (297). La vanguardia, en el caso de Oteiza, suponía con Worringer una mirada hacia el pasado.

Obviamente, al postularse como representante de esa expresión plástica de la etnicidad, Oteiza recogía el paralelismo entre arte primevo y arte contemporáneo que establecía en ese mismo momento Giedion con su célebre *El presente eterno*

(1961), pero además retomaba un fenómeno concomitante del utopismo americano y con el que estaba muy familiarizado: el profetismo de Neruda, Pablo de Rokha, Juan Larrea y León Felipe, a quienes había tratado en los años treinta y cuarenta, cuestión esta de la que he hablado en otro lugar<sup>4</sup>. Incluso podemos precisar un poco las fuentes más próximas: si bien la huella de León Felipe está mucho más presente en los versos oteizianos, en el caso del desvelamiento del crómlech cabe reconocer la voz de un Larrea a quien Oteiza habitualmente rechazaba debido a su orientación irracionalista.<sup>5</sup> ¿Por qué? Por su indagación acerca del arte precolombino y la cultura americana en *Razón de ser, Del surrealismo a Machupicchu, Ángulos de visión y Rendición de espíritu*. Así, en una carta a León Felipe concede Oteiza a Larrea cierta legitimidad precisamente por el lado de su profetismo:

El subconsciente de los pueblos y de la Historia lo expresan los profetas. Por ellos se expresa la poesía, el subconsciente universal a través de los hechos de la Historia y de los hombres. Sólo el poeta puede interpretarlos, el poeta surrealista se entiende, el adivinador, cuya fábrica es el automatismo creador. Larrea ha sabido conjugar todos los símbolos de las profecías y las estructuras simbólicas de los acontecimientos históricos, fijar la identidad entre poesía e Historia. (citado en Insausti, 183)

No es difícil advertir en este profetismo de Larrea la figura del propio Oteiza, en la medida en que ambos ejercieron una heterodoxa crítica de la cultura. Es decir, que el escultor oriotarra acepta como instrumento válido para la interpretación de los pueblos lo que rechazaba para estudiar el psiquismo del individuo. En Oteiza, esta autopostulación como oráculo de un supuesto *Volksgeist* debe mucho a la *Volkerspsychologie* de Wundt, que junto con la idea del inconsciente colectivo de Jung sería tan determinante para la antropología vasca liderada por Barandiarán.<sup>6</sup> Sin embargo, si regresamos al escenario del encuentro de Oteiza con el

<sup>4</sup> Véase Insausti: “El celo del profeta: una constante en la poesía de Oteiza”.

<sup>5</sup> Larrea fue toda su vida víctima de un malentendido: habiendo abandonado precozmente la poesía y rechazado el surrealismo, padeció el sambenito de “poeta surrealista” durante décadas. En una carta a León Felipe de julio/agosto de 1946, el escultor toma partido por Felipe y contra Larrea, pues “toda vigilancia desde el sueño no es más que sueño, ceniza, organizada o no, pero no fuego. Usted habla desde el corazón súper real del viento; Larrea, desde una lata de conservas, que es el surrealismo en que su espíritu, arqueológicamente, se ha rendido [...] El alcance revolucionario que esto pueda tener sólo engaña al espíritu rendido de los idealistas románticos del surrealismo”. En sus entrevistas con Pelay Orozco, Oteiza explicó por extenso su discrepancia con Larrea, especialmente en lo referente a su interpretación del *Guernica* (429-436).

<sup>6</sup> Oteiza tuvo noticia de esta escuela de pensamiento gracias a la edición de la *Revista de Occidente* de *Guillermo Wundt*, una monografía de Petersen editada en el año 1932 y en el ejemplar que

crómlech, en 1959, su profetismo adquiere perfiles más concretos: el artista que se erige en desvelador de esa alma vasca lo hace tras haber recibido una unción en lo alto de la montaña sagrada. No en vano la imagen de la zarza ardiendo ante Moisés era un motivo recurrente en Larrea y, por supuesto, un tema del *Moisés* de Rokha. Su presencia en Oteiza es también notable: en *Quousque tandem!*, afirma que “el pequeño crómlech es abastecedor inagotable de nuestra energía civil y religiosa” y lo compara con la historia sagrada hebrea en que “se habla de la zarza que ardía sin consumirse” (210); en *Ejercicios espirituales en un túnel* insiste en las equivalencias entre culturas y recuerda “cuando el conductor de ese pueblo, Moisés, les hablaba de una zarza que arde sin consumirse” (11). Pero el tratamiento más revelador de este episodio veterotestamentario tiene lugar en un poema en el que Oteiza reinterpreta su propia biografía en clave profética: lo que acontece en Aguiña, ante las “ruinas” de una civilización extinta, es una suerte de una hierofanía laica en la que, junto con las voces de Larrea y Rokha, resuena el Neruda de “Alturas de Macchu Picchu”, y de ahí la omnipresencia de la imagen mineral en los poemas oteizianos sobre este recuerdo.

Este profetismo oteiziano remite al aprendizaje americano del artista a través de un rasgo que acompañaba a menudo su ejercicio: una estrategia retórica de la provocación y la diatriba. No solo, obviamente, porque al caracterizarse ante su pueblo como “profeta” Oteiza se erigía en voz de la disidencia, en la conciencia que amonesta a la autoridad civil desde un discurso no institucional, sino porque lo hace siempre de un modo deliberadamente controvertido. Las polémicas oteizianas, tan prolongadas como violentas, tuvieron como antagonistas a los gestores de la cultura vasca en los treinta, a las cabezas más visibles de la administración cultural del franquismo en los cincuenta, a la crítica académica española de los sesenta y, finalmente, al Gobierno Vasco de los años ochenta, sí, pero también arremetieron contra artistas muy próximos, como Chillida e Ibarrola, en una estratagema que a menudo se antoja un ardid para adquirir notoriedad y dinamizar un medio cultural adocenado. Un procedimiento que —como ha estudiado Nial Binns (53-60)— recuerda de cerca los ataques recíprocos entre Rokha y Neruda, o entre este y Huidobro. La proclividad al verbo iracundo formaba parte del carisma del profeta.

---

conservaba en su biblioteca existen abundantes subrayados y anotaciones. En cualquier caso, si se recuerda el sentido original de *psyche*, la noción de una “psicología” o una “psique” de los pueblos hace pensar directamente en la idea del “alma vasca”, a la que se refiere Oteiza en su *Quousque tandem...!*

## Rastros

El rastro de este utopismo americano expresado por medio de la voz profética se reconoce en varios aspectos del pensamiento oteiziano. En primer lugar, el discurso de Oteiza y su nacionalismo de nuevo cuño solo podían contemplar como una inspiración los pronunciamientos utópicos que a menudo acompañaban los procesos de independencia americanos, máxime cuando quienes los enuncian eran autores vascos: véanse el *Dogma socialista* de Esteban Echeverría (1837) o *Reacción contra el españolismo* (1834), de Juan Bautista Alberdi. No en vano uno de los héroes de Oteiza era el oñatiarra Lope de Aguirre, que había tenido la osadía de “independizarse” del monarca español para acometer la fundación de su propio proyecto en tierras americanas y cuya figura era reevaluada precisamente durante estos años por el medio cultural local.<sup>7</sup> En sus ensayos, lejos de retratarlo como un criminal sanguinario, Oteiza lo sitúa junto con Arana como “modelo de comportamiento” para el vasco—esto es, como ejemplo de rebeldía y urgencia, contra la resignación del nacionalismo más pacífico— y elogia su capacidad para la acción.

No obstante, conviene precisar que en su aspiración soberanista Oteiza no solo rechazaba al régimen franquista y a la nación española en general sino al nacionalismo en su versión ortodoxa: en la tradición encarnada por el PNV, debido a su catolicismo confesional veía Oteiza una manifestación más de la “colonización latina” de la que habría sido objeto aquella cultura vasca original del crómlech y contra la que él proponía como alternativa “lo indígena prehistórico”. La terminología, constante en *Quousque* y *Ejercicios* y completamente anómala en el discurso nacionalista habitual, apunta de nuevo hacia la formación americana de Oteiza. El nacionalismo oteiziano se presenta como una suerte de anticolonialismo e indigenismo cultural.

<sup>7</sup> Esta tarea incluye el libro de la Academia Errante *Lope de Aguirre, descuartizado* (1963), la conocida novela de Sender (*La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964) y la pieza teatral de José Acosta *Peregrino de la ira* (1967), así como la película de Herzog, para la que Oteiza no tendría palabras muy amables. Conviene no obstante recordar que todas estas publicaciones venían precedidas en más de una década por *Lope de Aguirre, traidor* (1951), del escritor azpeitiarra José de Arteche, secretario de la ejecutiva guipuzcoana del PNV hasta el estallido de la guerra civil, amigo de Oteiza e inspirador de sus ideas sobre Loyola y Saint-Cyran con sus biografías de ambos personajes. Debe recordarse también que durante los años americanos de Oteiza se publicaron varias novelas sobre Aguirre, entre otras la importante *El camino de El Dorado* (1947), de Uslar Pietri. Además, se da la circunstancia de que el autor de una novela en la que Aguirre aparecía como secundario —*El caballero de El Dorado* (1939), de Germán Arciniegas— entablaría amistad poco después con Oteiza y le abriría las puertas de su *Revista de América*, donde el escultor vasco publicó cuatro artículos. Su actitud ante la figura del rebelde conquistador parece deber más a Arteche, no obstante.

En segundo lugar, la propia lógica de la propuesta oteiziana, la de que existiría una cultura vasca “real”, oculta bajo los estratos superiores de una cultura “oficial”, o, dicho de otro modo, que la legitimación de la causa nacionalista debía buscarse en una instancia cultural de orígenes remotos, guarda un evidente parentesco con algunas expresiones utopistas americanas. La aspiración que hace pie en un imaginario bucólico aparece en la visión de América desde el comienzo mismo de su encuentro con los viajeros europeos, ya que, como ha sugerido Fernando Aínsa (133), el azar quiso que los primeros indígenas con los que Colón estableció contacto fuesen los de las islas del Caribe, islas “paradisíacas” cuya población vivía en “un estado puro”. Y esta pureza recorre el utopismo americano de cabo a rabo: si en el Sermón de Adviento hablaba fray Antonio de Montesinos de las “gentes mansas y pacíficas” del Nuevo Continente, Bartolomé de las Casas se referiría en su *Breve relación* a unos seres “sin maldad ni doblez” y Vasco de Quiroga verá en ellos la Edad de Oro perdida para los europeos, en una tradición que conoce todo tipo de transformaciones y reformulaciones, desde la fe dieciochesca en el *bon sauvage* hasta la contracultura sesentayochista. Todavía en su manifiesto *Antropofagia* (1928), por ejemplo, Oswald de Andrade afirmaba que la utopía de Moro existía ya realizada en el modo de vida “natural” de los indios de América. La propuesta oteiziana suponía el regreso, si no al modo de vida de un hombre mucho más lejano e inviable que el del imaginario americano, sí a lo que de él hubiera permanecido en la cultura. “El pintor cazador paleolítico”, escribirá en uno de sus poemas de los años sesenta, “está dentro de mí”.

En tercer lugar, el cometido de este discurso arcádico-utópico se antoja a menudo equívoco, o ambivalente, en Oteiza. Desde su libro fundacional, la tradición utopista poseía una evidente función crítica, en la que mediante la descripción de una realidad social y política alternativa se mostraba la contingencia de las estructuras y, en consecuencia, la posibilidad de un cambio profundo en ellas. Este cuestionamiento del orden vigente, esta insatisfacción ante el estado actual de cosas, omnipresente en la literatura utópica americana, se reconoce en el discurso de Oteiza en la medida en que, si se atiende al contexto español, sus propuestas suponían un aldabonazo en el medio ideológico de la década de los sesenta: entre el Escila de un nacionalismo vasco pusilánime y el Caribdis de una dictadura salida de una guerra civil, las pretensiones soberanistas de nuestro autor y sus expresiones de impaciencia contenían un ejercicio crítico de enorme pertinencia. Y, no obstante, al mismo tiempo su discurso se antoja en muchos momentos “utópico” en el peor sentido, esto es, acrítico, prisionero de una lógica cercana al pensamiento desiderativo y amiga de engañarse con lo improbable cuando aventura una tentativa posibilista. Es, por ejemplo, lo que sucedió en *Ejercicios*, cuando Oteiza saludó con ingenuo optimismo la perspectiva de un quimérico estado

federal, incluso de una monarquía que descentralizase el poder y tolerase cierto vasquismo, como quiso entrever en las gestiones de José María de Areilza para apuntalar una nueva monarquía sobre la persona de Juan Carlos I; o lo que le ocurrió más tarde, en los primeros años ochenta, cuando en la recuperación del autonomismo creyó entrever la posibilidad del asalto al poder cultural y el establecimiento de una política educativa que siguiera sus criterios. Entre los extremos del pragmatismo y el maximalismo visionario, el utopismo de Oteiza quedó irremediabilmente arrinconado en la cuneta de la Historia.

En cuarto lugar, esta lógica quiasmática —“Utopía porque Arcadia”— debe mucho a los años americanos del artista en la medida en que en la base del utopismo americano yace a menudo el supuesto de un “comienzo cero”, la confianza en que todo es posible. Y, desde la perspectiva eurocéntrica, las circunstancias solo podían empujar en esa dirección: si la Primera Guerra Mundial había traído consigo una crisis profunda de la civilización europea, manifiesta entre otras cosas en la idea de “decadencia” que sustentaría el discurso de los fascismos de entreguerras, la Segunda supondría poco menos que su destrucción completa. Así, era del todo lógico que autores como Zweig, Anatole France o Romain Rolland creyesen llegada “la hora de América”, que también Oteiza anuncia en su *Carta* de 1944, donde se alude en varias ocasiones al contexto del conflicto bélico internacional (desde el mismo subtítulo, “Sobre el arte nuevo en la posguerra”). Esta “hora”, este “comienzo cero”, bebe en su caso de dos fuentes perfectamente localizables: Spengler, el profeta de aquella decadencia, por cuyo libro me confesó personalmente Oteiza su predilección y cuyos supuestos se encuentran grabados a fuego en las ideas oteizianas; y Waldo Frank, quien no obstante sería posteriormente rechazado por Oteiza debido al último capítulo de su *España virgen*, donde se afirmaba que los vascos “parecen no haber tenido cultura” (con el tiempo, este capítulo sería el acicate inmediato para la escritura de *Quousque*).<sup>8</sup>

La referencia tal vez más visible en este punto nos obliga a regresar a la confrontación de Oteiza con Larrea, cuyo *Rendición de espíritu* —un ensayo en que el poeta comenzaba a desarrollar sus ideas sobre la civilización hispánica— recibió el escultor en 1943, de manos de León Felipe: a juicio de Larrea, la civilización occidental se encontraba en aquel entonces próxima a un Apocalipsis; el espíritu humano —una suerte de sujeto trascendental al modo de la Idea hegeliana— tendía a abandonar una Europa exhausta y gravitaba hacia una joven América, lo mismo que había hecho la Verdad en la *Peregrinación de Luz del Día* (1871) de

<sup>8</sup> Oteiza, que cita a Frank en su *Quousque* y sus *Ejercicios* poseía en su biblioteca tres volúmenes de Frank publicado en los años cuarenta y traducidos por María Zambrano y León Felipe, quien probablemente se los regaló: *Viaje a Suramérica*, *Rumbos para América* y *España virgen*, estos dos últimos profusamente anotados.

Alberdi, pero con una visión más esperanzada. ¿La conclusión de Larrea? Que, debido a su crucial participación en la gestación de América, correspondía a España “rendir su Verdad”, proporcionar el acceso a esa nueva civilización: la identificación de Cristo con España transformaría la guerra civil en un Gólgota que apelaba a una resurrección americana. Con su lenguaje esotérico, Larrea reelaboraba la teoría sobre la Hispanidad de Maeztu o la de Henríquez Ureña sobre Hispanoamérica, en un sentido que señalaba en la dirección de Oteiza: lo que tanto Larrea como estos últimos autores sugerían —en *Defensa de la Hispanidad* (1934) y en *La Utopía de América* (1925), respectivamente— era la copertenencia de España y la América que hablaba español; lo que propugnaban, la fusión de razas sobre el terreno de una cultura común, y España había demostrado que a diferencia de anglosajones y germanos era capaz de realizar esa fusión. Por insólito que parezca, esa neta primacía de lo cultural sobre lo racial —y el consiguiente rechazo hacia las propuestas excluyentes— queda muy cerca del criterio de Oteiza y de las razones que lo llevaron a rechazar los indigenismos extremos o su correlato plástico en los muralistas mexicanos.

De hecho, cabe decir que, por comparación con otras propuestas de síntesis, como la suma de “indianismo” y “exotismo” que vindicaba Ricardo Rojas en *Eurindia* (1924) y en la que Oteiza creyó reconocer la peor versión de “la limitación y estrechez de los indoamericanismos” (*Interpretación estética*, 287), el ensayo de Larrea no sale tan mal parado. El ejemplar de *Rendición de espíritu* que conservaba Oteiza contiene numerosas anotaciones en las que el escultor discute las ideas del poeta bilbaíno, en particular su pensamiento dialéctico, pero es de justicia reconocer que no cabe comprender sin Larrea los inicios de Oteiza como crítico de la cultura: si la pasión por el arte precolombino del poeta bilbaíno adelanta la tentativa de *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, el milenarismo de *Rendición de espíritu* sobrevuela la gestación de otro escrito oteiziano de la etapa americana: *Goya mañana: el realismo inmóvil* (1949).<sup>9</sup> Basta abrirlo en la primera página para encontrar una afirmación americanista al gusto de Larrea, con el enfrentamiento entre “dos mundos diferentes: el uno, agotado, con sus riquísimas herencias corrompidas, y el otro, inédito, con sus nuevas materias traicionadas” (Oteiza, *Goya mañana*, 9). El “comienzo cero” que Oteiza quería atisbar al final del túnel del franquismo era un horizonte que habría aprendido a contemplar en América, pero que corría peligro de desnaturalizarse apenas echaba a andar.

<sup>9</sup> En su biblioteca, el artista conservaba una tarjeta de invitación del ministro de Educación Nacional a la conferencia de “Jorge de Oteiza” sobre “Del estilo de Goya al realismo inmóvil” que el escultor pronunció en el foyer del Hotel Colón de Bogotá el 16 de abril de 1948, “con motivo de la clausura de la exposición de grabados del maestro español, en el 118 aniversario de su muerte”.

## Una vía muerta

Lo que en el contexto vasco convierte al pensamiento oteiziano en una aportación insólita y relevante es que este conjunto de propuestas venía a armar un discurso alternativo al aranismo. ¿En qué se sustentaba la tradición procedente de Arana? En una afirmación racialista. De ahí que, con el tiempo, se quisiese ver en la antropología de Aranzadi, Eguren y Barandiarán una apoyatura científica: el nacionalismo gozaba de un sustento científico porque existía un tipo racial vasco definido. Pues bien, Oteiza rompe por completo con este antropologismo y establece que el fundamento de su nacionalismo es la cultura. “Hemos demasiada importancia al tamaño de nuestra nariz o nuestro cráneo”, declaraba en *Ejercicios* (87), en una parodia de la craneometría de los antropólogos. El sentido de la oportunidad del discurso oteiziano residía en que desde el III Reich cualquier consideración racialista, en ese siniestro remedo de la taxonomía aplicada al propio hombre, era descartada de antemano en el mundo occidental. En el léxico del antropólogo la palabra “raza” —tan frecuente durante más de un siglo, desde los “menguados vigores de la raza” de Julián Sanz del Río hasta la “raza agrícola” que veía Ortega en el español, pasando por las “ínclitas razas ubérrimas” de Darío— quedaba desterrada y se adoptaba el término “etnia”, que incluye aspectos mucho más amplios que la mera fisonomía. Ciertamente a la hora de buscar un sustituto el nacionalismo ortodoxo tomaría partido por la lengua, con la unificación de los dialectos, la adopción del *batua* o euskera unificado a partir del congreso de Euskaltzaindia de 1968 y el esfuerzo colosal de la euskaldunización, pero esta posibilidad aún no había cuajado y era por completo ajena a un Oteiza a quien la lengua solo interesaba como receptáculo y transmisor de los factores culturales. Con su propuesta, el escultor proporcionaba un sustento provisional a un argumentario nacionalista provisionalmente herido de muerte.

Sobre todo, este culturalismo oteiziano introducía una novedad muy relevante en la medida en que interpelaba al vasco al margen de toda consideración sobre su extracción social y familiar, que para Arana y su conocida requisitoria de los ocho apellidos autóctonos era tan decisiva. No debe olvidarse que, junto con una lectura particular del fuerismo decimonónico, el aranismo propugnaba un catolicismo confesional como seña de identidad —basta recordar las siglas del PNV o *Euzko Alderdi JELtzalea*, esto es, “Partido Vasco Defensor de Dios y los Fuegos”— y que ambas cosas habían surgido a su vez como un rechazo del *maketo* y de la difusión del socialismo que la industrialización acelerada había traído al Bilbao de la segunda mitad del siglo XIX. Es decir, que los dos proyectos políticos modernos hegemónicos en el País Vasco apelaban a una base social divergente: uno tenía como sujeto histórico la clase, otro el pueblo. Pues bien, con su pensamiento dialéctico y sus manifestaciones de simpatía hacia el marxismo —más



abundantes en su etapa americana, por ejemplo en las conferencias que impartió en Bogotá junto con Pablo de Rokha, que en los escritos que debía publicar bajo la censura franquista— Oteiza venía a unir ambos sujetos.

Este hermanamiento constituiría una de las empresas acometidas por los ideólogos más renovadores del nacionalismo en los sesenta, fundamentalmente Txillardegui y Krutwig, y fruto de este esfuerzo sería la acuñación del término PTV —“Pueblo Trabajador Vasco”, que pretendía aunar ambos sujetos sociales— a finales de la década.<sup>10</sup> Sin embargo, en el momento en que Oteiza escribía su *Quousque* y sus *Ejercicios* tal cosa era inédita en un nacionalismo anclado en patrones cuasidecimonónicos, de connotaciones románticas y refractario a cualquier atisbo de materialismo histórico. Oteiza se había adelantado en esa dirección y podía hacerlo gracias a sus lecturas y amistades literarias de la etapa americana, cuando había conocido los movimientos de izquierdas —en Chile participó en el Frente Popular de finales de los treinta— que eclosionarían con las tentativas revolucionarias de los sesenta y, sobre todo, cuando se familiarizó con una ideología tan difusa y omnipresente como el indigenismo en todas sus formas. Conviene apuntar, por ejemplo, que el Neruda al que conoció a mediados de los cuarenta se disponía a acometer su *Canto general* y que una de sus secciones centrales, “Alturas de Macchu Picchu”, sería impensable sin la inspiración de José Uriel García, el senador socialista y autor de *El nuevo indio* (1937) que para su graduación escribió el primer estudio serio sobre Macchu Picchu y que invitó al poeta a visitar Cuzco en 1943; o sin la de José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista Peruano y autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). En ambos libros se apuntalaba un argumento neoindigenista: el indio era al mismo tiempo víctima de la opresión material (la explotación laboral y el expolio de sus recursos naturales) y de la alienación cultural (la imposición de usos, idiomas y valores extraños a su *ethos*), en ese hermanamiento que Oteiza importaría para su argumento nacionalista. Incluso, en el caso de Mariátegui, se adelantaba el esquema parentético —Utopía porque Arcadia— al afirmar que el imperio inca se había regido por un sistema comunista que los conquistadores españoles habrían aniquilado (y que su partido, rebautizado como “Comunista” tras la III Internacional, propugnaba).

Cabe considerar, por consiguiente, que el americanismo de Oteiza contenía una ambivalencia que fácilmente daba lugar al malentendido: por un lado, como sucede en la *Carta*, denunciaba las pretensiones de una autonomía completa del

<sup>10</sup> De hecho, los ensayos de Oteiza tuvieron una buena acogida entre los jóvenes estudiantes bilbaínos de mediados de los sesenta que se planteaban la militancia en ETA y uno de ellos, Txabi Etxebarrieta, había consultado a Oteiza la redacción de un manifiesto justo antes de convertirse a un tiempo en el autor del primer asesinato y en el primer caído de la organización.

arte y la cultura americanas, en contra de las actitudes nacionalistas de su amigo Arciniegas que perseguían una emancipación completa del Continente de cualquier rastro de europeísmo; pero, por otro lado, aprovecharía para su propio argumento parte de la ideología que aquellos criollos, en una impostura que ha analizado Carlos Martínez Gorriarán (*Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, 95), enarbolaron como cimiento sobre el cual construir una identidad nacional alternativa a ese europeísmo. El equívoco se resuelve si se advierte el carácter vanguardista de las propuestas oteizianas, inclusive su mirada retrospectiva: el propósito de aquellas indagaciones sobre el pasado era penetrar en la médula de una cultura, fuese la indígena precolombina o la vasca neolítica, no reeditarla sumisamente. En otras palabras, el indigenismo, de enorme poder icónico como estrategia para apuntalar un discurso identitario, podía conducir a un etnicismo excluyente y a un nuevo racialismo. Obviamente, la propuesta oteiziana constituye una suerte de vía muerta en el mundo del nacionalismo vasco. El profeta logró fascinar a parte de su auditorio, pero no persuadir al poder político de que adoptara sus hipótesis.

De hecho, el paso del tiempo inevitablemente muestra algunas debilidades en su argumento: el culturalismo oteiziano, aunque permite dejar atrás el antropologismo tradicional, reedita esa ansiedad del nacionalismo por buscar una fuente de legitimación fuera de la esfera propiamente política, como si tal cosa convirtiese sus tesis en irrefutables; el esquema parentético —“Utopía porque Arcadia”— si bien puede leerse como una llamada a la acción contiene la noción perversa de que despoja al presente de toda entidad y por consiguiente nos devuelve a un ahistoricismo típico del nacionalismo más rancio, en la medida en que convierte un pasado remoto y mitificado o un futuro puramente hipotético en la única referencia válida; la lógica de la restitución que esconde este planteamiento quiasmático otorga un plus de legitimidad a ese pasado hasta tal punto que cancela el juego de la libertad en su proyección hacia el futuro, transitando fácilmente de un discurso descriptivo a otro flagrantemente prescriptivo (como sucede también en la Ley de los Cambios, la teoría oteiziana de la evolución de los estilos artísticos); además, la búsqueda de la identidad como algo dado, fijo e incuestionable en ese brumoso pasado supone una visión flagrantemente esencialista; y, finalmente, los paralelismos y semejanzas que Oteiza traza entre épocas tan distantes obvia la condición histórica de los fenómenos. En cualquier caso, un Oteiza más preocupado por el “rendimiento” de las propuestas que por su “veracidad” —o, como lo ha expresado Carlos Martínez Gorriarán (*Oteiza, un pensamiento sin domesticar*, 147), más interesado por la “fertilidad” de las conclusiones “aunque impliquen un salto en el vacío disciplinar”— quedaba en deuda con una América que había sido para él una escuela de ideas y actitudes.

## Obras citadas

- AÍNSA, Fernando. *La reconstruction de l'Utopie*. París, Unesco, 1997.
- BINNS, Nial. "Chile, 1935: la prehistoria de la poesía de Oteiza". *Poesía*. Ed. de Gabriel Insausti. Alzuza, Fundación Oteiza, 2006, pp. 43-72.
- FRANK, Waldo. *España virgen*. Trad. de León Felipe. Santiago de Chile, Zigzag, 1941.
- FRANK, Waldo. *Rumbos para América*. Trad. de María Zambrano. Buenos Aires, Editorial Americana, 1942.
- FRANK, Waldo. *Viaje por Suramérica*. Trad. de León Felipe. México D.F., Cuadernos Americanos, 1944.
- GIEDION, Sigfried. *El presente eterno*. Madrid, Alianza, 1995.
- INSAUSTI, Gabriel. "El cielo del profeta: una constante en la poesía de Oteiza". En *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza*. *Poesía*. Ed. de Gabriel Insausti. Alzuza, Fundación Oteiza, 2006, pp. 167-209.
- LARREA, Juan. *Del surrealismo a Machupicchu*. México, Joaquín Mortiz, 1967.
- LARREA, Juan. *Rendición de espíritu*. México, Cuadernos Americanos, 1943.
- LARREA, Juan. *Razón de ser*. México, Cuadernos Americanos, 1955.
- LARREA, Juan. *César Vallejo y el surrealismo*. Madrid, Visor, 1976.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. *Oteiza, un pensamiento sin domesticar*. San Sebastián, Baroja, 1989.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*. Madrid, Marcial Pons, 2011.
- OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel*. 2.ª ed. Zarauz, Hordago, 1984.
- OTEIZA, Jorge. *Goya mañana. El realismo inmóvil: El Greco, Goya, Picasso*. Pamplona, Fundación-Museo Oteiza, 1997.
- OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem...!* Alzuza, Fundación-Museo Oteiza, 2007.
- OTEIZA, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana / Carta a los artistas de América*. Alzuza, Museo-Fundación Oteiza, 2007.
- PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, 1978.
- SERVIER, Jean. *Histoire de l'Utopie*. París, Gallimard, 1967.
- Obras consultadas
- CELAYA, Gabriel. *Exploración de la poesía*. Barcelona, Seix Barral, 1964.
- GIEDION, Sigfried. *Arquitectura y comunidad*. Trad. de José María Coco Ferraris. Buenos Aires, Nueva Visión, 1957
- MÜLLER, Aloys. *Introducción a la filosofía*. Trad. de José Gaos, 2.ª ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940.
- OTEIZA, Jorge. *Propósito experimental*. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- OTEIZA, Jorge. *Poesía*. Ed. Gabriel Insausti. Alzuza, Fundación-Museo Oteiza, 2006.

## NUNCA MÁS HE VUELTO A HABLAR CON ELLA

*Sospechaba que, de haber venido yo a este mundo con otro envoltorio, mi obra habría tenido aceptación o, al menos, hubiera sido tomada en serio.*

Harriet Burden

El arte de desaparecer. No es un mal particular ni privativo de un país, de un continente, de una región, de una época, ni siquiera de un estatus social. Tampoco sé hasta qué punto es un mal o simplemente se trata de una condición, una condición endógena que, como la célula que se origina en el interior de otra célula, la mujer ha sido capaz de moverse en el corazón mismo de un ambiente ajeno, que la siente, que la necesita, pero que la excluye. La mujer ha sido capaz de desaparecer desde el origen de los tiempos.

Entonces no le queda otra cosa que practicar el arte del camuflaje. La mujer como el camaleón ha cambiado de color para fundirse con el entorno, pero a diferencia del reptil en el que el cambio de color es un cambio involuntario, provocado por razones fisiológicas (variaciones térmicas) o por razones psicológicas (el miedo, la proximidad de un adversario, etc.) y cuyo objetivo final es la invisibilidad, la mujer busca en el camuflaje todo lo contrario, poder ser vista. Es un acto voluntario. Paradójicamente se trata de un camuflaje que conlleva el ser visible. Pasar desapercibida como mujer, para poder ser reconocida por una obra artística, una novela, un poema, un descubrimiento, en definitiva, por su trabajo. Un modo de evidenciar el afán, el talento, la creatividad, cualidades que van más allá del género. Y ahí están travestidas: “Mad Madge”, apodo de Lady Margaret Cavendish,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “Mad Madge”: Precursora de la ciencia ficción con una novela, *El mundo deslumbrante*, en la que un ejército de hombres-pájaros desde el aire y hombres-pep desde un mundo submarino, capitaneados por la narradora, atacan la Inglaterra de un futuro que ni ella misma pudo imaginar que terminaría siendo tan acertado. Se opuso a Hobbes y a Descartes en sus *Fantasías Filosóficas* y fue la primera mujer que visitó la Royal Society de Londres, eso sí, con chaqueta de montar sobre el vestido y sombrero de ala ancha.

Marie-Sophie Germain,<sup>2</sup> Jeanne Baret,<sup>3</sup> Margaret Ann Bulkley más conocida como el doctor James Barry,<sup>4</sup> Annemarie Schwarzenbach, Erika Mann, Carson McCullers, Romaine Brooks, Hannah Gluck, Radclyffe Hall y un largo etcétera de escritoras, pintoras, intelectuales, de mujeres, en definitiva, que han copado todas las épocas y todos los ámbitos de la sociedad, eso sí, todas con ropajes masculinos,<sup>5</sup> como broquel tras del que poder ocultarse, pero sobre todo con el que defender un género que no se escoge al nacer. Vidas todas dignas de personajes novelescos.<sup>6</sup>

Los recovecos en los que poder ocultarse son múltiples y la mujer los conoce todos: vestir con ropa de hombre, firmar con seudónimo masculino, ceder la autoría de sus obras a amigos o esposos. Artimañas, artificios con los que dar a conocer si no su nombre, sí su ingenio.

En España podemos encontrar ejemplos de todo tipo. ¿Qué decir si no de Catalina de Erauso, la Monja Alférez? En pleno siglo XVI, cuando estaba a punto de tomar los votos de monja, embarca a América vestida de hombre. Pero no hay que irse tan lejos en la historia, más próxima a nuestro presente, Cecilia Böhl de Faber y Larrea más conocida como Fernán Caballero escribirá:

En este apuro, cogí unos periódicos que había sobre la mesa para buscar un nombre cualquiera que pudiese evitar al mío propio el salir a la vergüenza

<sup>2</sup> Cuando la familia de la matemática Marie-Sophie Germain (1776-1831), descubrió que estudiaba a escondidas por las noches, le quitaron las velas, la calefacción e incluso la ropa. Finalmente, consiguió acudir a la Escuela Politécnica de París, aunque con el nombre de un antiguo amigo suyo y vestida de hombre. A ella le debemos buena parte de la teoría de los números primos y de la teoría de la elasticidad.

<sup>3</sup> Jeanne Baret: (1740-1807), botánica, viajó como un hombre y realizó una ingente tarea científica en lugares como el Estrecho de Magallanes, Tahití, Madagascar... Recogió más de 5000 especímenes que hoy se conservan en el Museo de Historia Natural de París.

<sup>4</sup> El doctor James Barry aumentaba su altura colocando alzas en sus zapatos, su ropa era elegante pero demasiado holgada para los caballeros de la época y se enfadaba si le acusaban de ser afeminado y de poseer una voz muy chillona para un hombre. El doctor James Barry, nació en el Condado de Cork, en los últimos años del siglo XVIII y sus padres le bautizaron Margaret Ann Bulkley y fue, Director General de Hospitales Militares, participó en la Guerra de Crimea, practicó en África la primera cesárea de la que sobrevivieron madre e hijo. Y entre otros muchos logros destacó por sus investigaciones para paliar la sífilis.

<sup>5</sup> Consultar en este sentido el libro de Rita Levi Montalcini, *Las Pioneras: Las mujeres que cambiaron la sociedad y la ciencia desde la antigüedad hasta nuestros días*.

<sup>6</sup> Ejemplo de ello, la novela de Siri Hustvedt que tituló también *El mundo deslumbrante* en honor a "Mad Madge". Siri narra la vida de la artista neoyorquina Harriet Burden, esposa del marchante de arte Felix Lord. Ella no necesitó vestir a lo garçon, ella, la perfecta anfitriona en las veladas organizadas para una sociedad que se movía en torno al marido, se buscó tres artistas hombres dispuestos a firmar con sus nombres su obra. Tres artistas que terminaron triunfando: Anton Tish, Phineas Q. Eldridge y Rune.

pública, y encontré la relación de un asesinato cometido en un pueblecillo de la Mancha llamado Fernán Caballero [...] Gustóme este nombre, por su sabor antiguo y caballeresco, y sin titubear un momento lo envié a Madrid, trocando para el público mis modestas faldas de Cecilia por los castizos calzones de Fernán Caballero. (Coloma, 1435)

Bajo otro seudónimo, Luciano San de Saor, se ocultaba Lucía Sánchez Saornil:

¿Quién aprisionó el paisaje  
entre rieles de cemento?

Bocas hediondas ametrallan la noche  
Los hombres que tornan del domingo  
con mujeres marchitas colgadas de los brazos  
y un paisaje giróvago  
en la cabeza  
vendrán soñando en un salto prodigios  
para que el río acune su sueño

Un grito mecánico entra en el puente  
De pronto alguien  
ha volcado sobre nosotros su mirada  
desde la curva de la carretera  
Pasó  
Sus ojos van levantando  
los paisajes que duermen.  
Ahora la luna ha caído a mis pies.

(en Merlo, 127)<sup>7</sup>

Una mujer que se cuele en el panorama poético ultraísta del momento entre los grandes nombres, nacionales e internacionales y que parece que lo hace de un modo natural,<sup>8</sup> si no fuera por el hecho de firmar con un nombre masculino.

<sup>7</sup> “Paisaje de arrabal”, publicado originalmente en *Grecia*, N° L, 1 de noviembre de 1920.

<sup>8</sup> Alberti, en *La arboleda perdida. Memorias. Libro primero 1902-1917*, escribe: “Y escribí constante y apasionadamente, sin perder, gracias a mi hermana la pequeña, el contacto de la calle, cuyos ecos literarios y artísticos me llegaban, gritadores, en *Ultra*, las volanderas hojas que los llamados jóvenes vanguardistas lanzaban en Madrid con gran escándalo y protesta no sólo de los «viejos» sino hasta de la gente más alejada del mundo de las letras. Salvo el de Ramón Gómez de la Serna, vi escritos por vez primera los nombres de Gerardo Diego, Luciano de San-Saor, Humberto y José Rivas Panedas, Ciria Escalante [sic], Ildefonso Pereda Valdés, Jorge

Es el detalle que marca los tiempos. Siglos de mujeres ocultándose para poder ejercer el oficio de la literatura, porque de otro modo sería un acto denigrante. María de la O Lejárraga confiesa en sus memorias que:

Siendo maestra de escuela, es decir, desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonoroso sobre toda mujer “literata”... Sobre todo literata incipiente. [...] Ahora, anciana y viuda, véome obligada a proclamar mi maternidad para poder cobrar mis derechos de autora. (Martínez Sierra, 29-30)

Porque una mujer que intentaba que su nombre fuese público y notorio por sus méritos, como los de cualquier compañero, tan solo atraía el desprecio de la sociedad y hasta de la propia familia. Narra Concha Méndez en sus memorias:

Uno de los últimos veraneos que pasé en San Sebastián gané el concurso de natación de las Vascongadas. Tenía ya publicados mis primeros libros: *Inquietudes*, *Surtidor* y *El ángel cartero*; y acababa de vender un guión de cine. Las crónicas señalaron que la campeona de natación era poeta y cineasta y publicaron mi fotografía; mi padre, al verme en los periódicos, me comentó: “Apareces retratada como cualquier criminal”. (Ulacia Altolaqui, 55)

Tampoco los intelectuales coetáneos ayudaban demasiado. Como bien señala Iliana Olmedo en *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*: “en *La Venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández se ridiculizaban las artistas en los personajes de la escultora mística o de la poeta deportista Gloria Martínez — trasto literario, más bien parodia de Concha Méndez.” (45). Muchos de aquellos hombres dejaban de ver a la mujer activa en la sociedad con la feminidad que se le debía suponer, para considerarla una excepción no demasiado buena, una especie de tara anormal para su condición. Leemos en la novela *La vida difícil* (1935) de Andrés Carranque de Ríos en boca de Julio su protagonista: “Yo no creo en las mujeres geniales —afirmó Julio vivamente—. El genio pertenece al hombre. Si hay mujeres que hacen estatuas o escriben libros, es debido a algunos elementos viriloides que estas mujeres tienen en el cuerpo. ¿Tú concibes un Balzac mujer o un Cervantes mujer?” (129)

---

Luis Borges, al lado de extranjeros para mí tan desconocidos, como Ivan Goll, Jules Romains, Apollinaire, Max Jacob y otros que ahora no recuerdo” (143).

A pesar de esto, en la llamada Edad de Plata española, hubo un momento en el que la mujer decidió desprenderse de sus trajes masculinos, de sus nombres de hombre, incluso de los prejuicios de sus propios compañeros, y se alzó con valentía dejándose ver detrás de los hombros que las ocultaban. Un momento en el que conviven en una especie de igualdad que está emergiendo y que promete un futuro en el que nacer mujer no suponga el cumplimiento de la condena de un crimen desconocido. Un momento en España en el que junto a nombres como Federico García Lorca, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Pablo Neruda, José Bergamín, Manuel Altolaguirre, Alejandro Serrano Plaja, Vicente Salas Viú, Manuel Fontanals, Santiago Ontañón, Vicente Aleixandre..., conviven publicando sus versos en las mismas imprentas, acudiendo a las mismas tertulias literarias, en definitiva, viviendo una normalización, nombres como Pilar de Valderrama, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Rosa Chacel, Elisabeth Mulder, Maruja Mallo, Carmen Conde, Margarita Ferreras, Lucía Sánchez Saornil, que se ha despojado de su seudónimo con la llegada de la República. Políticas, narradoras, pintoras: Margarita Nelken, María de Madariaga, Ana María Martínez Sagi, Concha Zardoya, Elena Fortún, Rosa Chacel, Milagros Arce, Concha Espina, Federica Montseny, Sarah Lorenzana, María Teresa León, Victorina Durán, Ángeles Santos, Remedios Varo, Dolores Catarineu, Casilda de Antón del Olmet, Cristina de Arteaga, María Teresa Roca de Togores, Gloria de la Prada, María Luisa Muñoz de Buendía, María Cegarra, Josefina Romo Arregui, Josefina Bolinaga... Una lista de poetisas que van a tratar todos los estilos que surgirán en el primer tercio del siglo xx, desde una poesía con clara influencia romántica o modernista hasta las vanguardias y los “ismos”, pasando por un lenguaje poético, como sucedió en el caso de Josefina Bolinaga, que recogía e imitaba en los versos el habla más popular tal y como hicieran sus coetáneos Luis Chamizo o Gabriel y Galán.

En las reuniones que se celebraban, ya fuese en casas privadas o en actos públicos de la Residencia o del Ateneo, siempre había, como poco, alguna poeta, además de ser integrantes habituales de la vida cultural de la ciudad. Los diarios del cónsul chileno Carlos Morla Lynch, son buena muestra del ambiente literario y de amistad que se vivía en Madrid en aquellos años de guerra.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> “El salón se va llenando después poco a poco. Entran Victoria Ocampo, María de Maeztu, Santiago Ontañón, Eugenio Montes, Víctor María Cortezo [...] Y van apareciendo : el poeta Jorge Guillén, con sus gafas, fino y tranquilo; Rosa Chacel, «la escritora que nunca se equivoca»; Edgar Neville, muy guapo siempre [...] Esta tarde hay una reunión donde Concha de Albornoz [...] Están presentes: Rosa Chacel y su marido el pintor Pérez Rubio; Manolín y Concha y por último Luis Cernuda. [...] De regreso a casa se improvisa una *soirée* que disipa un poco las nieblas que flotan siempre después de una despedida. Federico, Rafael Martínez, Manolito Altolaguirre, Concha Méndez —cuya maternidad comienza a señalarse—, Ignacio Sánchez Mejías —el torero intelectual—, Santiago Ontañón y *La Argentinista*, la gentil bailarina. [...]



A aquel momento de esplendor político, social y cultural contribuyó sin duda la fundación del *Lyceum Club* que dirigía María de Maeztu: “El Lyceum Club no era una reunión de mujeres de abanico y baile. Se había propuesto adelantar el reloj de España.” (León, 336-337) y cómo no, la Residencia de Señoritas, dirigida por la propia María de Maeztu y que proporcionó a la sociedad española un elenco de médicos, pedagogas, políticas, investigadoras, químicas, físicas, escritoras, intelectuales, poetas como Elena Fortún, Alfonsa de la Torre o Marina Romero:<sup>10</sup>

No quiero  
para mañana un reloj  
que marque el tiempo;  
quiero despertar, a solas  
con la sombra de tus dedos.  
(en Merlo, 239)<sup>11</sup>

Todo fue bruscamente segado por el golpe de estado de 1936 que, si dio al traste con el progreso creativo que en esos años se estaba produciendo, fue aún peor para la mujer que participaba en él y con la que, después de la guerra, el régimen se cebó. ¿Cómo asumir que “el más feliz momento de la inteligencia española”, tal y como describe María Teresa León (313) a aquellos años de la República, sería aniquilado bajo el grito de “¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!”? “Nos sabíamos expulsados de algo más que de España” (255), confiesa la escritora. Se sabían expulsadas de un futuro en ciernes.

Cárcel para muchas, represión, exilio. Debió de ser realmente importante el cambio social y la igualdad jurídica que se estaba gestando en los años inmediatamente anteriores al golpe de estado cuando, recién finalizada la contienda, treinta días exactos desde que el Generalísimo firmó en Burgos el consabido último parte de guerra del 1.º de abril de 1939,<sup>12</sup> el general orgulloso pronunciará ante la Sección Femenina, en Medina del Campo (Valladolid), la segunda y siguiente

---

Reunión híbrida de intelectuales de derechas y de izquierdas: el conde Romanones, el doctor Marañón, Pío Baroja, Díez-Canedo, Concha Espina, Azorín —que preside—, Pedro Salinas, Víctor de la Serna; una pléyade de talentos consagrados” (Morla Lynch, 141).

<sup>10</sup> Médicos (Jimena Fernández de la Vega, Elisa Soriano Fischer, médico de la Marina Mercante...), pedagogas (Matilde Huici, Dolores Cebrián, Regina Cepo...), políticas (Victoria Kent, Matilde Landa...); investigadoras (la saga de las Barnés: Dorotea, Adela, Petra y Ángela); químicas, (Josefa González Aguado, Piedad de la Cierva, María Capdevila, etc.); matemáticas (María del Carmen Martínez Sancho...), físicas (Felisa Martín Bravo...); pintoras (Delhy Tejero...).

<sup>11</sup> De *Poemas .A.* de Marina Romero, publicado originalmente por la Asociación de Alumnas de la Residencia en 1935.

<sup>12</sup> “En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado”.

gran frase: “Reconquistar el hogar para la mujer”. Seis palabras de consecuencias terribles. Ahora el laboratorio, las aulas y la biblioteca de la Residencia de Señoritas se cambiarían por la aguja y la crianza de los hijos.<sup>13</sup>

El tono alegre y jocoso que llenaba las páginas de las memorias de estas escritoras, pasa de la arenga de los años de la guerra (“En esta dispersión española le ha tocado a la mujer un papel histórico”, “No tengas miedo, mujer, tu estatura es más alta que la del hombre que te está esperando” [León, 278, 279] a convertirse directamente en una retahíla lúgubre de desdichas (“Éramos la España del vestido roto y la cabeza alta” [258]) o al silencio en la gran mayoría de ellas. ¿Dónde están las poetas, las científicas, las pintoras, las políticas, las pensadoras, cuyos nombres acabamos de enumerar? La mayoría sencillamente desapareció.

El viaje que para aquellas mujeres, había sido un símbolo de libertad, de ruptura con una sociedad que las ignoraba, tal y como confiesa Concha Méndez: “viajar era viajar, pero también liberarse de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía” (Ulacia Altolaguirre, 83), se convertiría en una huida forzosa, en un castigo doloroso. “Para morir, más vale la tierra de uno”, escribiría María Teresa León (279), desde la nostalgia de España en el exilio. Concha Méndez, mucho más explícita, confesaba cómo “había un deseo de conocer mundo y aventurarse. ¿Quién nos iba a decir que después, obligados por la guerra, saldríamos para siempre?” (Ulacia Altolaguirre, 59).

Paul Ilie en *Literatura y exilio interior* escribe: “Yo afirmaré que el exilio es un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas. [...] Vivir aparte es adherirse a unos valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en el exilio” (8). Según esta teoría, las mujeres han vivido un exilio interior siempre. Deberían saber, por tanto, lo que supone emocionalmente el desgarrar que el propio Ilie describe en sus escritos. Aquellas que se quedaron en España después de la guerra, supieron bien de ese exilio, y no únicamente porque vivieran a parte de unos valores predominantes, sino simplemente porque ellas, como individuo, no entraban dentro de esos valores.

Lucía Sánchez Saornil, después de haber fundado el movimiento libertario feminista “Mujeres Libres”, de haber luchado activamente en la guerra, regresó

<sup>13</sup> “Para la mujer la tierra es la familia. Por eso, además de darle a las afiliadas la mística que las eleva, tenemos que apegarlas con nuestra enseñanza a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta; tenemos que conseguir que encuentre la mujer allí su vida, y el hombre, todo su descanso”, palabras de Pilar Primo de Rivera en IV Consejo Nacional de la Sección Femenina (citadas en Marie-Aline Barrachina, 213). En el mismo discurso se preguntaba Pilar Primo de Rivera: “¿Qué haría una mujer sin su aguja? La aguja es la mejor compañera de la mujer. [...] Con ella es como un hada: cose, borda, teje, crea todas las fantasías de su imaginación” (215).

a España en 1940, tras intentar sin éxito vivir en Francia, para dedicarse a confeccionar redecillas para el pelo, retocar fotografías, pintar pañuelos o abanicos, hacer copias de cuadros por encargo y nunca, nunca más publicar sus versos.

Elisabeth Mulder sí publicó seis poemarios, doce novelas, seis libros de relatos, dos obras de teatro. Fue colaboradora en las revistas *Ínsula* y *Vértice* y gracias a sus traducciones se da a conocer en España la poesía de Charles Baudelaire, la poesía de Shelley, de Pushkin o las novelas de Pearl S. Buck. Sin embargo, es escasa la relevancia que ha tenido esta escritora.

Para las intelectuales que tuvieron que salir del país, fue doblemente terrible el exilio por lo que tuvo, no solo, tal y como confesaba Concha Méndez, de desarraigo geográfico forzoso, sino también de ver cómo aquellos logros sociales, aquel exilio interno que de algún modo habían sufrido en su propio entorno y con su propia gente y que parecía que por fin conseguían erradicar, se instauraba ahora con una fuerza mucho más poderosa. Porque a aquella mujer republicana le robaron incluso el derecho a sentir el propio exilio. Rosa María Martínez Capel, en el artículo “De protagonistas a represaliadas: la experiencia de las mujeres republicanas”, comenta que “hasta entonces —refiriéndose al exilio republicano de 1939— el exilio había sido una experiencia esencialmente masculina” (45), sin embargo, con aquellas mujeres estamos ante una “nueva categoría del exilio” como lo define Iliana Olmedo en su trabajo sobre Luisa Carnés (202).

Aunque no debemos olvidar la paradoja de que el exilio no existía en España. La palabra “exilio” no estaba en el *Diccionario de la Lengua Española*, como bien señala Carlos Blanco Aguinaga: “Tal vez se deba a la fuerte carga política del término el que no se registre en la edición de 1950 del *Diccionario* de la Academia Española de la lengua: no convendría a la sensibilidad franquista recordar que había por el mundo cientos de miles de exiliados españoles. El término reaparece en la edición de 1970, cinco años antes de la muerte de Franco”. (13)

Si tal y como escribió Paulino Masip en *Cartas a un español emigrado* (1939), la preocupación más urgente del exiliado debía ser sobrevivir (27-28), en esta preocupación fue en la que la mujer se quedó. Pues si bien es cierto que todas ellas siguieron escribiendo, pintando, investigando y lo hicieron secundando el resto de las máximas que el exiliado no debía olvidar (“Mientras dure nuestra condición, la política nos será consustancial”; “El sabio, el obrero, el artista, son en estos climas antes que nada, republicanos”; “Tu oficio es ahora un doble instrumento. Un vehículo de defensa u ofensa de tu patria” [Masip, 47, 49, 50]) sus obras no han trascendido en el tiempo ni para la historia de aquella patria suya.

Con nueve poemarios a sus espaldas, sin embargo, a Concha Méndez se la recuerda por ser la mujer de Manuel Altolaguirre o la novia de juventud de Luis Buñuel:

Concha Méndez salió exiliada de España a los cuarenta y tantos sin llevar consigo más bienes que dos álbumes con recortes de periódico sobre sí misma. [...] Me impresionaba ver su deseo de ser escuchada; de decir sin decirlo que, que aunque nadie lo creyera, al igual que Luis Cernuda, o García Lorca, o Manuel Altolaguirre, ella también había tenido una experiencia vital interesante. Menciono estos tres nombres porque pasé mi adolescencia viendo cómo mi abuela recibía a gentes de todas partes del mundo, que venían a verla para preguntarle cosas sobre sus contemporáneos; pero que casi nunca, vinieron a preguntarle sobre Concha Méndez. (Ulacia Altolaguirre, 15-18)

Los libros de poesía de Concha Méndez publicados en el exilio mexicano, eran complementamente desconocidos.

Margarita Ferreras fue miembro del Ateneo de Madrid, se codeaba con la flor y nata de la sociedad intelectual del momento. Publicó un libro, *Pez en la tierra*, cuyos poemas eróticos son de una modernidad extemporánea, pero “no pudo resistir el ambiente de guerra. Se sentía sola, sin comprender la razón de los acontecimientos y con un terror inmenso por el porvenir. Tuve que acompañarla al cuarto del hotel donde vivía. Contando con la protección de antiguas relaciones, pudo conseguir un pasaporte para salir de España. Nunca más he vuelto a hablar con ella” (Altolaguirre, 96).

América. El sueño de gran parte de los intelectuales españoles que, una vez perdida la guerra, se vieron obligados al exilio. La utopía del Edén soñado que representaba el Nuevo Mundo, se convirtió para unos en el país al que se vieron abocados. Pasaron del París ideal a la América real. Ellos, que habían sido grandes en su tierra, terminaron engullidos por lo excesivo, vasto y descomunal del territorio americano. Y aunque, si es cierto que el panorama intelectual de países como Argentina, Cuba y, sobre todo, México, se enriquecería con el desembarco de las mejores cabezas españolas, sin embargo, ellos, los exiliados, se sintieron rápidamente inmersos en la distopía que supone la ciudad en la que nunca conseguirán alcanzar la felicidad. El poeta Juan José Domenchina murió de pena en el exilio. Su mujer, Ernestina de Champourcin, no solo no dejó de escribir, sino que su etapa en México fue una de las más productivas, sin embargo, como el caso de Concha Méndez o Luisa Carnés, una de las pocas en conseguir un reconocimiento en México, en su país tampoco lo tuvo al mismo nivel. La obra de Ernestina empezó a tener eco en España bien entrados los años ochenta.

Muchas fueron las que se exiliaron, muchas las que llegaron a México, muchas las que siguieron publicando allí; poca su relevancia. En la reconocida revista *Las Españas*, la revista del exilio español que se inauguró en México en 1946 y cuya vida se alargaría hasta 1963, aparecen dos poemas de Concha Méndez, uno de

María Enciso, unas pocas décimas de Ernestina de Champourcin, un cuento de Ana Murià y un pequeño artículo de María Zambrano, “El problema de la filosofía española”. Esa es toda la relevancia que tienen las intelectuales y las escritoras españolas en diecisiete años de revista. Esos los únicos nombres existentes. Ni siquiera encontramos el nombre de Rosa Chacel.

El exilio se unió, creó en México escuelas (el Colegio de México, el Colegio Madrid o el Instituto Luis Vives), creó editoriales, como Séneca o Joaquín Mortiz, continuó con proyectos que habían llevado de España como la revista *Litoral*. Para sobrevivir, ellos se dedicaron a la traducción en la mayor parte de los casos, también ellas, pero su repercusión fue tan frágil como lo había sido en su país. Algunas intentaron llevar sin éxito al exilio lo que las había encumbrado en España durante los años de la República. Es el caso de María de Maeztu que quiso crear en Argentina un Lyceum que agrupara a mujeres con inquietudes, un centro de formación y de proyección, pero terminó siendo un proyecto fallido. El reconocimiento que esta vitoriana debería haber tenido en su país, aún no ha llegado. Otras simplemente desaparecieron en el barco en el que cruzaron el Atlántico, engullidas por la niebla del mar. Acabó el tiempo de sobrevivir para ellas ahora que sus vidas han concluido, su obra se perdió y sus nombres volvieron al ostracismo. Vidas novelescas que no tuvieron ni siquiera un final trágico, sino simplemente un triste final: el olvido.

Las palabras de María Teresa León que cierran *Memoria de la Melancolía* son también el colofón perfecto para este artículo: “Pero aún tengo la ilusión de que mi memoria del recuerdo no se extinga, y por eso escribo en letras grandes y esperanzadas: *Continuará*” (357).

## Obras citadas

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida. Memorias. Libro primero 1902-1917*. Barcelona, Seix Barral, 1975.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Obras Completas. I. El caballo griego. Crónicas y artículos periodísticos. Estudios literarios. Reseñas de libros. Notas diversos*. Ed. de James Valender. Madrid, Itsmo, 1986.

BARRACHINA, Marie-Aline. “Ideal de la mujer falangista. Ideal falangista de la mujer”. En *Las mujeres y la Guerra Civil Española*. Actas de III Jornadas de Estudios Monográficos (Salamanca, octubre de 1989). Madrid, Instituto de la Mujer, D.L., 1991. pp. 211-217.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (ed.). *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. Vol. I-II. México D.F., El Colegio de México, 2006.

- CARRANQUE DE RÍOS, Andrés. *La vida difícil*. Ed. de Blanca Bravo. Madrid, Cátedra, 2005.
- COLOMA, Luis. “Recuerdos de Fernán Caballero”. En *Obras Completas*. Madrid, Ed. Razón y Fe, 1960.
- HUSTVEDT, Siri. *El mundo deslumbrante*. Barcelona, Anagrama, 2014.
- ILIE, Paul. *Literatura y exilio interior*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- LEÓN, María Teresa. *Memoria de la Melancolía*, Barcelona. Galaxia Gutenberg, 1999.
- MARTÍNEZ CAPEL, Rosa María. “De protagonistas a represaliadas: la experiencia de las mujeres republicanas”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* (Madrid UCM) Vol. extra 2 (2007), pp. 35-46.
- MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo*. México D.F., Biografías Gandesas, 1953.
- MASIP, Paulino. *Cartas a un español emigrado*. San Miguel de Allende, Cuadernos del Nigromante, 1989.
- MERLO, Pepa (comp.). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del '27*. Col. Vandalia. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2010.
- MORLA LYNCH, Carlos. *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*. Sevilla, Ed. Renacimiento, 2008.
- OLMEDO, Iliana. *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Colección Biblioteca del Exilio. Anejos, 17. Sevilla, Ed. Renacimiento, 2014.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma. *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid, Mondadori, 1990.

## Obras consultadas

- LEVI MONTALCINI, Rita. *Las Pioneras: Las mujeres que cambiaron la sociedad y la ciencia desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona, Crítica, 2011.
- XIRAU, Ramón. *Otras Españas. Antología sobre literatura del exilio*. México D.F., El Colegio de México, 2011.



## UTOPIA DE ARTURO INFANTE: ENTRE ARIEL Y CALIBÁN

El cortometraje *Utopía* (Cuba, 2004) de Arturo Infante se enfoca en el ideal romántico/krausista del estudio y apreciación de las artes como medio para ennoblecer al ser humano y neutralizar sus instintos violentos, y en los intentos de Cuba por lograr ese ideal por medio de su reconocido sistema educativo. Infante, integrante de una nueva generación de cineastas, es producto de ese sistema: estudió teatro en el Instituto Superior de Arte de La Habana y se formó como director de cine en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, donde siguió un curso sobre el arte de narrar bajo la tutoría de Gabriel García Márquez (Ravsberg, en línea), continuando sus estudios en el Conservatorio Europeo de Escritura Audiovisual de París. En 2005, un año después de *Utopía*, filmó en Budapest el corto *Flash Forward*, una distopía sobre La Habana en 2026, que realizó con el apoyo del Museo Ludwig de Arte Contemporáneo de Budapest, entre otras organizaciones que incluyen el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). En 2007 recibió el Premio al Mejor Corto del Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana por *Gozar, Comer, Partir* de 2006 (Molina, en línea). Ha recibido numerosos premios como guionista, y en 2010 colaboró con la destacada directora venezolana, Fina Torres en el guion de su película *Habana Eva. Bim Bom*, la primera novela gráfica cubana, cuyo guion escribió, se publicó este año en España. Actualmente se prepara para el rodaje de su primer largometraje, *Celeste*, cuyo rodaje comenzará en febrero.

Por medio de tres episodios (un grupo de jugadores de dominó que discute la existencia del barroco latinoamericano; una estudiante en una escuela especial que memoriza “El golem” de Borges para una función de fin de curso; dos vecinas que discuten el bel canto y el verismo en la ópera mientras esperan una manicura) el corto yuxtapone dos niveles de discurso en coexistencia precaria: el discurso académico accesible a la masa popular en la república socialista, y el discurso cotidiano donde las diferencias se resuelven por medio de la confrontación violenta o la sumisión acrítica. Las discrepancias sobre apreciación artística terminan en enfrentamientos violentos en el primero y el tercer episodio. El episodio intermedio implica el acatamiento absoluto de la estudiante a la interpretación y directiva del maestro. El corto se estructura siguiendo el modelo musical



de la sonata (ABA), donde el segundo movimiento contrasta con el primero, y el tercero lo reitera con variaciones. A modo de subrayar la estructura musical, Infante divide el corto en cuatro secciones designadas con terminología referente al tempo o intensidad de cada una (I. Introduzione, II. Affretando, III. Agitato e con fuoco, IV. Patetico) y se sirve del *Adagio en Fa mayor* de Tomaso Albinoni como fondo musical de las escenas de violencia o subordinación en la sección final. Me propongo comentar el corto haciendo referencia a los múltiples intertextos a los que alude Infante abierta o subrepticamente, como temas múltiples y simultáneos análogos a una composición musical barroca, como el *Adagio* de Albinoni, o a un texto de Borges, como el que aparece en el segundo episodio. Entre los intertextos aludidos figuran las teorías decimonónicas del krausismo (Rodó) y positivismo (Sarmiento) y las refutaciones de Martí (“Nuestra América”) y Fernández Retamar (*Caliban*). Terminaré con consideraciones referentes al estudio de Pierre Bourdieu (*Distinction*, 1979) sobre los cánones culturales.

En el corto (12 minutos) abundan las alusiones a utopías en la tradición filosófica y literaria europea, así como a obras de la ensayística latinoamericana del diecinueve y principios del veinte. La más obvia nos remite al texto epónimo de Tomás Moro (1516), quien ubica su relato en una isla recién descubierta cuyos pobladores se rigen por un sistema totalmente diferente a los que imperaban en la Europa de su tiempo y que, según los argumentos reiterados por Ezequiel Martínez Estrada (1963), basa sus descripciones en las islas del Caribe, y específicamente en Cuba (Fernández Retamar 28, nota 5). Otra referencia, más velada, alude al ensayo de Montaigne, “De los caníbales” (1580), donde se implicara que las sociedades de su tiempo tildaban de *barbarie* todo lo que les fuera ajeno. Para continuar el juego borgiano de inclusiones, cabe señalar que Shakespeare se basa en la traducción al inglés del ensayo de Montaigne, realizada por Giovanni Florio en 1603, para su última obra, *La tempestad* de 1611, que también se ubica en una isla del mar Caribe (Fernández Retamar, 30). No es necesario abundar sobre el papel de esta obra de Shakespeare como inspiración de dos de los ensayos de filosofía política latinoamericana más importantes en los últimos cien años: *Ariel* de José Enrique Rodó (1900) y *Caliban* de Roberto Fernández Retamar (1971), ni detallar su influencia sobre el imaginario cultural cubano y latinoamericano en general, por lo que me remito a los ensayos de James Arnold y Nadia Lie al respecto en la antología *Constellation Caliban* de 1997.

La “utopía” del corto de Infante se refiere específicamente al ideal socialista de eliminar las luchas de clases y la violencia por medio de la educación y el acceso a la cultura para todos: “Los odios que roen al mundo al punto se extinguirán”, dice la versión cubana de La Internacional. Aunque cronológicamente el corto no pertenece al Período Especial, que abarca la década de los noventa tras la caída

del bloque soviético, la reflexión sobre el ideal socialista continúa en las creaciones artísticas de la década siguiente.<sup>1</sup> Tal reflexión no se limita a las metas del marxismo-leninismo cubano, sino que hace eco a una serie de hechos históricos e ideologías que influyeron sobre Cuba durante los últimos dos siglos. El ideal romántico de la igualdad y la educación universal, hijo de Rousseau y los enciclopedistas franceses,<sup>2</sup> repercutió profundamente en el espíritu de la Constitución de Cádiz de 1812, y principalmente en el Artículo 22 que le daba derechos a la población de ultramar, incluso la de color, al menos en teoría (Sartorius, 28-35), y cuyos ecos llegaron a Cuba en los intermitentes esfuerzos fallidos de implementarla a lo largo de todo el siglo diecinueve, durante sucesivos gobiernos españoles y reiterados intentos de Cuba por lograr su independencia de España. Por otra parte, la filosofía estética del romanticismo alemán, y específicamente el krausismo, cuya influencia permea el *Ariel* de Rodó, valora “no sólo el tema del arte como asunto filosófico, sino la misma contemplación y estudio de cada una de las artes, en sus obras y sus distintos estilos y épocas, como una parte indispensable de la formación del filósofo, no sólo de aquél que quisiera ocuparse de la Estética” (Pinilla Burgos, 13). Krause se enfocaba principalmente en la música, pero también en la arquitectura y la poesía, las artes que escoge Infante en los tres episodios de su corto. El meollo de la teoría de Krause residía en su visión de cada arte como un organismo complejo cuya diversidad interna desarrolla la capacidad analítica del que la estudia y por ende su carácter (Pinilla Burgos, 15-16). *Ariel*, un intento de rechazar la seducción del utilitarismo estadounidense y su concomitante ética del trabajo y culto del dinero, propone cultivar el espíritu por medio del ocio productivo dedicado al estudio de la Antigüedad clásica y las bellas artes. El ensayo de Rodó alude a *La tempestad*, testamento del Bardo que a su vez refleja el debate sobre la humanidad de los aborígenes de América —el gran tema de su época— y, como ya señalamos, se basa en el ensayo de Montaigne “De los caníbales” cuya primera traducción al inglés Shakespeare había leído y anotado prolijamente (Fernández Retamar, 30-31).<sup>3</sup> Todo este andamiaje de alusiones veladas y abiertas constituye la complejidad del corto, cuya tesis, en la superficie, implica que el sueño de la revolución —y del siglo diecinueve europeo— de alcanzar una sociedad más justa y menos violenta por medio de la educación no se ha hecho realidad.

<sup>1</sup> Véase Ariana Hernández-Reguant: “Writing the Special Period: An Introduction”.

<sup>2</sup> Véase Frank E. Manuel: *The Prophets of Paris: Turgot, Condorcet, Saint-Simon, Fourier, and Comte*.

<sup>3</sup> “Que *La tempestad* alude a América, que su isla es la mitificación de una de nuestras islas, no ofrece a estas alturas duda alguna [...]. Más importante que ello es saber que Caliban es nuestro caribe” (Fernández Retamar, 31).

El primer episodio del corto (Introduzione) se enfoca en un grupo de cuatro jóvenes que se reúnen para jugar dominó. El ambiente refleja la decrepitud que caracteriza las producciones artísticas que siguen al Período Especial: metales corroídos, muebles desarticulados, vasos de plástico. El dominó se asocia tradicionalmente con el pueblo común, a diferencia del ajedrez elitista. Esta asociación se reitera por la dicción y las expresiones soeces de los jugadores, hasta que el tema de la conversación deriva hacia la existencia putativa del barroco latinoamericano. La yuxtaposición de los dos niveles de discurso, la terminología esotérica para referirse a la arquitectura barroca y los insultos que intercambian los interlocutores en su altercado forman la base del humor y el patetismo del primer segmento. El empleo deliberado de diversos matices raciales en los actores del corto añade a su complejidad. Yiqui, el único blanco del grupo, niega la existencia de un barroco latinoamericano, alegando que el mismo fue “heredado, tomado, robado, plagiado” del modelo europeo, mientras que el jugador negro, Hugo, responde que las variaciones contribuidas por la mano de obra autóctona garantizan la autonomía del estilo latinoamericano, mientras los dos mulatos siguen la polémica en silencio, sin intervenir. El argumento de Yiqui, que no tolera discrepancias ni está dispuesto a dialogar con Hugo al respecto, evidencia la insidiosa sobrevivencia del debate de Valladolid en 1550 sobre la humanidad del “otro” y su capacidad para entender las artes o “civilizarse”.<sup>4</sup> La incapacidad intrínseca de los aborígenes o mestizos para desarrollar una cultura propia o asimilar la europea será la base del libro de Sarmiento *Facundo: civilización y barbarie* (1845) que, en nombre de la civilización, justificara uno de los mayores genocidios de la América poscolonial: la Campaña del Desierto contra los indios pampas, caracterizados, a la manera del Calibán de Shakespeare, como salvajes sin redención posible. La posición intransigente de Yiqui reitera, en pleno siglo veintiuno, el criterio colonialista de que todo o casi todo el acervo cultural latinoamericano procede de la colonización europea. Aunque Martí dijera en “Nuestra América” (1891) que “no hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza” (17), y otros ensayistas como Vasconcelos y Martínez Estrada se encargaran de refutar los argumentos de Sarmiento, habría que esperar hasta 1971, cuando Fernández Retamar intenta una recontextualización del personaje de Calibán desde una perspectiva poscolonial que sigue las pautas de Frantz Fanon en *Black Skin, White Masks* (1952) y *The Wretched of the Earth* (1961).<sup>5</sup> Podemos decir que en este primer segmento, los dos polemistas invierten

<sup>4</sup> Véase Lewis Hanke: *All Mankind is One*.

<sup>5</sup> Para un panorama de los debates en torno a la teoría poscolonialista en América Latina, ver el artículo de Castro Gómez, “Poscolonialismo” en el diccionario filosófico virtual del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM.

el papel de Ariel y Calibán en la interpretación que les da Retamar a los personajes de Shakespeare. La progresión del debate no es, en esencia, muy diferente a sus manifestaciones históricas: tras la primera iteración del desacuerdo, Yiqui declara categóricamente que “el barroco latinoamericano no existe ni pinga”, y acude de inmediato a la violencia verbal y física, dispuesto a acallar la idea inaceptable con la destrucción de su portador. Sin embargo, en el corto de Infante (como en el caso del mulato José Dolores Pimienta en la gran novela cubana del diecinueve, *Cecilia Valdés*), es Hugo, el negro, el que mata al blanco en una venganza simbólica, como señalara William Luis al analizar el personaje de la novela de Villaverde (118), o como insinuara Fanon.

Como en la estructura musical de la sonata, el segundo episodio o movimiento ofrece un contraste temático con el primero, en el sentido de que la violencia física no ocupa un lugar central. Se trata de una escuela especial donde el profesor ensaya a una alumna para una función de fin de curso. El ambiente ordenado, con imágenes de los próceres y líderes en las paredes (Martí, siempre *de rigueur*, ocupa un lugar prominente) contrasta con la decrepitud del primero. La alumna, Desireysica, ensaya “El Golem” de Jorge Luis Borges siguiendo la tradición ya obsoleta de la declamación poética. El tema del ser artificial, cuya creación es un reto a la deidad, y cuya única función es obedecer, es de larga estirpe en la tradición mística judía (Idel, 296) y más recientemente en la literatura y cine fantástico, con la novela de Gustav Meyrink *Der Golem* de 1914, la trilogía filmica de Paul Wegener *Der Golem* (1915-1920) y el filme de Julien Duvivier *Le Golem* de 1936 (Gelbin, 97-123). El poema de Borges relata el intento del rabino de Praga Juda León de crear un defensor del gueto que sin embargo era incapaz de actuar o pensar por sí mismo. La relación de sumisión total del golem hacia su creador se refleja en los intercambios del maestro y la discípula en el corto, y en la inscripción en la pizarra, “Homo homini lupus”, de la obra *Asinaria* de Plauto, que sugiere una forma más sutil de violencia que la que caracterizara la discusión entre los dos jugadores de dominó. El proverbio ha sido ampliamente citado por filósofos como Thomas Hobbes en su obra *De Cive* (1642) donde arguye que el humano en su estado natural es violento y necesita que el gobierno lo controle y canalice. Asimismo, Sigmund Freud sostiene en *Civilization and Its Discontents* (1929) que el ser humano es intrínsecamente violento, agresivo y cruel, y que las frustraciones de la vida en sociedad agudizan tales tendencias. La relación entre el maestro y la discípula evidencia la completa subordinación de la segunda al primero y su miedo a desviarse del texto que debe memorizar. Su éxito se juzga en la medida en que logra declamar el poema de memoria y con grotescas gestikulaciones que implican un falso entusiasmo por un texto que no entiende ni logra interpretar cabalmente. Entre sus errores está la inhabilidad de distinguir

entre Scholem, el erudito que relata la historia, y Golem, la criatura, que es mudo e incapaz de aprender más que labores domésticas rudimentarias. Resalta el efecto espejo, icónico en Borges, entre el tema del segmento y el tema del intertexto, o sea, el desencanto del profesor con su estudiante, como el del rabino con su creación, y la deidad con la suya al final del poema.

“El golem” es un poema extenso, imposible de incluir en su totalidad en un corto de 12 minutos que también incluye otros dos episodios. Sin embargo, las secciones omitidas —cuyo conocimiento por parte del público presupone Infante— son imprescindibles para entender la cohesión del corto y la función de este segundo episodio. En el poema leemos:

El simulacro alzó los soñolientos  
Párpados y vio formas y colores  
Que no entendió, perdidos en rumores  
Y ensayó temerosos movimientos.

[...]

El rabí le explicaba el universo  
“*Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la sogá.*”  
Y logró, al cabo de años, que el perverso  
Barriera bien o mal la sinagoga.

[...]

Algo anormal y tosco hubo en el Golem,  
Ya que a su paso el gato del rabino  
Se escondía. [...]

(Borges, 264)

La creación del Golem se asemeja al intento de crear un “hombre nuevo”,<sup>6</sup> y alude a los fracasados intentos de los dos últimos siglos por “rehacer” al humano para que encaje en moldes utópicos. El Golem, tosco, lento e imperfecto, nos recuerda al Calibán de Shakespeare y a la versión colonialista —negada en el ensayo de Montaigne en el que se inspirara— acerca de los aborígenes de América como “simulacros” de humanidad que fuera la base del debate de Valladolid en 1550. No sabemos si Shakespeare tuvo conocimiento del debate; posiblemente no, pero no obstante el ensayo de Montaigne y sus conclusiones (que le atribuimos al “otro” lo que no queremos reconocer en nosotros mismos o en nuestra cultura) no parecen haber informado su representación de Ariel y Calibán como antípo-

<sup>6</sup> El concepto del *hombre nuevo* o *guevarismo* proviene de Fanon y se desarrolla en Cuba por Ernesto Guevara (Gordon et al., 163).

das que se excluyen, o a su presentación de Ariel como idealización de la cultura occidental, y el rechazo implícito de Calibán, un simulacro de hombre incapaz de aprender y apto solo para obedecer las órdenes de Próspero. Podría extenderme prolijamente sobre el tema, refiriéndome no solamente al *Caliban* de Fernández Retamar y sus antecedentes<sup>7</sup> en el pensamiento político del Caribe de los sesenta, tales como las versiones de Césaire y Braithwaite de 1969 (Arnold, 231-244), sino a numerosos ensayos, como los reunidos en la antología de Lie y D'haen (*Constellation Caliban. Figurations of a Character*) donde los antólogos se refieren al nuevo interés en Calibán bajo la luz de las revoluciones del siglo veinte y el pensamiento poscolonialista (Fanon, Said, Bhabha) como el nacer de una “calibanología”. El nuevo enfoque sobre Calibán pone en evidencia la denigración de otras culturas atribuyéndoles todo lo que se niega de la propia: la violencia, la crueldad, la arbitrariedad, y la negativa a reconocer en el *otro* los méritos en ámbitos donde la cultura propia fracasa, tales como la ecología y la cohesión del núcleo familiar. Ya Tzvetan Todorov en su libro sobre la conquista de América (1999) había demostrado la incapacidad de los colonizadores de ver más allá de sus prejuicios y de atribuirles exclusivamente a los indígenas una crueldad que ellos exhibían en grado extremo, negándoles, al mismo tiempo, la capacidad de raciocinio. Como apunta Fernández Retamar:

si en Montaigne —indudable fuente literaria, en este caso, de Shakespeare— «nada hay de bárbaro ni de salvaje en esas naciones [...] lo que ocurre es que cada cual llama barbarie a lo que es ajeno a sus costumbres», en Shakespeare, en cambio, Caliban/caníbal es un esclavo salvaje y deforme para quien son pocas las injurias. Sucede, sencillamente, que Shakespeare, implacable realista, asume aquí al diseñar a Caliban la otra opción del naciente mundo burgués. En cuanto a la visión utópica, ella existe en la obra, sí, pero desvinculada de Caliban. (30-31)

A diferencia del ensayo de Montaigne, la versión del “naciente mundo burgués” necesita deshumanizar a Calibán para poder excluirlo y explotarlo: “Al hombre concreto, presentarlo como un animal, robarle la tierra, esclavizarlo para vivir de su trabajo y, llegado el caso, exterminarlo: esto último, siempre que se contara con quien realizara en su lugar las duras faenas” (Fernández Retamar, 31).

El tercer episodio se enfoca en la música, la más pura y abstracta de las artes según Krause por su carencia de identificaciones fáciles con una realidad socialmente

<sup>7</sup> Véase Kristine Vandem Berghe: “The Forgotten Caliban of Aníbal Ponce” (en Lie and D'haen, 185-198) donde la autora analiza el ensayo “Ariel o la agonía de una obstinada ilusión” (1935) del marxista argentino Anibal Ponce, citado por Fernández Retamar en su *Caliban* de 1971.

compartida, y por ende, una de las artes que más entrenamiento requiere para descifrar su codificación. La trama se desenvuelve en el patio de una manicura que improvisa su estética con telas colgantes y sillas desvencijadas, reiterando el ambiente decrepito del primer episodio. A medida que atiende a una clienta, otra se aparece y se desata una discusión entre ambas acerca de *La Traviata* de Verdi, con la manicura actuando de moderadora. Esta ópera, estrenada en el Gran Teatro La Fenice de Venecia en 1853, había sido sujeta a la censura por su tema escandaloso: una joven “extraviada” que usa su belleza para salir de la miseria.<sup>8</sup> A diferencia del primer episodio, en el que los polemistas tienen ciertas nociones del estilo barroco, la discusión entre las tres mujeres se basa en información de segunda o tercera mano. La manicura habla de la trama como si fuera de Verdi y no de Dumas; la primera clienta le atribuye la ópera a Puccini (pronunciado Puck-cini), confundiéndola con *La Bohème*, mientras que la segunda le adscribe el argumento al libretista Francesco Maria Piave que lo adaptara para Verdi de Dumas. Tratando de ridiculizar a su adversaria, que insiste en la autoría de Puccini (o Puck-cini), la segunda clienta se lanza en una cómica explicación (ilustrada con ejemplos de arias y recitativos) sobre las diferencias entre bel canto y verismo, que también ha aprendido de la televisión. La polémica llega a su apogeo cuando ambas discuten si la última aria de Violetta es en la menor o sol mayor (es en re bemol menor; Easley, 98-99), y terminan insultándose y rodando por el piso con el *Adagio* de Albinoni como acompañamiento musical. Como en la estructura de la sonata, el tercer episodio regresa al tema inicial de violencia e intolerancia. La variación reside en que las protagonistas son ahora dos mujeres que discuten sobre una “extraviada” cuyo destino refleja, oblicuamente, tanto al personaje emblemático de la literatura cubana, Cecilia Valdés (que a su vez inspirara una opereta) como a las *jineteras* del Periodo Especial.<sup>9</sup>

En su obra, *Distinction*, Pierre Bourdieu señala que la cultura es producto no solamente de la educación, sino también de la crianza y el medio ambiente, y además de las prácticas culturales que se reconocen y se enseñan en el sistema educativo. Los objetos que rodean la vida diaria de una persona condicionan su apreciación de las artes, así como el aprendizaje de los “códigos” necesarios para descifrar formas de arte como la música o el arte abstracto (1-2). En el primero y tercer episodio el ambiente miserable en que viven los protagonistas no con-

<sup>8</sup> Véase la tesis doctoral de David Bradley Easley: *Tonality and Drama in Verdi's La Traviata*.

<sup>9</sup> Esther Whitfield apunta que “Much showcased in non-Cuban magazines in the 1990's [...] *jineterismo* became the face of the Cuban government's failure to curb the widespread prostitution that it had supposedly eradicated in the early 1960's” (en Hernández-Reguant, 29). El tema también figura en la película de Ernesto Daranas *Los dioses rotos* (2008), que recibiera numerosos premios en el 30 Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, 2008.

cuerda con la complejidad formal de los temas que se discuten, creándose una barrera para el desarrollo estético del espectador. Bourdieu apunta que la percepción profunda del arte (la que causaría el efecto transformador al que se refería Krause) implica el dominio de las claves que lo codifican, la nomenclatura y conceptos que constituyen “programas de percepción” (2). Infante presupone familiaridad con las polémicas culturales en la historia de América Latina, así como la apreciación de las yuxtaposiciones y contrastes en la estructura del corto. Su enfoque se centra en la complejidad tanto del arte como de la historia, más que en el fracaso de una utopía específica que, en última instancia, es una más en una larga serie basada en la destrucción de una posibilidad cultural por otra, en lugar de una integración de ambas: Ariel y Calibán.

## Obras citadas

- ARNOLD, A. James. “Caliban, Culture and Nation-Building in the Caribbean.” En Nadia Lie y Theo D’haen (eds.): *Constellation Caliban. Figurations of a Character*. Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 231-244.
- BORGES, Jorge Luis. “El golem”. En *Obras Completas*. Tomo II (1952-1972).. Ed. de Carlos V. Frías, Barcelona, Emecé Editores, 1989, pp. 263-265.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated from the French by Richard Nice. Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago. “Poscolonialismo”. En: *Diccionario de Filosofía Latinoamericana*. Biblioteca Virtual Latinoamericana. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (UNAM). Disponible en línea: <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/poscolonialismo.htm> Última consulta: 30-08-2016.
- EASLEY, David Bradley. *Tonality and Drama in Verdi’s La Traviata*. Tesis. Louisiana State University, 2005. Disponible en línea: [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07112005-183504/unrestricted/Easley\\_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07112005-183504/unrestricted/Easley_thesis.pdf) Última consulta: 15-08-2016.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. [*Piel negra, máscaras blancas*] New York, Grove Press, 2008.
- FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. [*Los condenados de la tierra*] New York, Grove Press, 2005.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Todo Caliban*. Prólogo de Fredric Jameson. San Juan (PR), Ediciones Callejón, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Translated by James Strachey. Introduction by Christopher Hitchens. New York, W. W. Norton & Company, 2010.



- GELBIN, Cathy S. *The Golem Returns. From German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808–2008*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.
- GORDON, Lewis R., SHARPLEY-WHITING, T. Denean y WHITE, Renee T. (eds.): *Fanon: A Critical Reader*. Oxford, Blackwell, 1996.
- HANKE, Lewis. *All Mankind is One. A Study of the Disputation Between Bartolomé de Las Casas and Juan Ginés de Sepúlveda on the Religious and Intellectual Capacity of the American Indians*. De Kalb, Northern Illinois University Press, 1974.
- HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana (ed.). *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990's*. New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana. "Writing the Special Period: An Introduction". En su libro: *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990's*. New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 1-17.
- HOBBS, Thomas. *De Cive*. Unilibrary eBooks. Disponible en línea: <http://www.unilibrary.com/ebooks/Hobbes,%20Thomas%20-%20De%20Cive.pdf> Última consulta: 24-07-2016.
- IDEL, Moshe. *Golem: Jewish magical and mystical traditions on the artificial anthropoid*. Albany, State University of New York Press, 1990.
- INFANTE, Arturo. "Utopía", cortometraje. La Habana, Guagua, & Co. Films, 2004. 11:45 minutos. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=LHjKNjtEn\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=LHjKNjtEn_I) Última consulta: 14-01-2016.
- LIE, Nadia. "Countering Caliban: Fernández Retamar and the Post-Colonial Debate". En Nadia Lie y Theo D'haen (eds.): *Constellation Caliban. Figurations of a Character*. Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 245-270.
- LUIS, William. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Fiction*. Austin, University of Texas Press, 1990, p. 118.
- MANUEL, Frank E. *The Prophets of Paris: Turgot, Condorcet, Saint-Simon, Fourier, and Comte*. New York, Harper Torchbooks, 1965.
- MARTÍ, José. "Nuestra América".. En *Obras Completas*. Vol. VI. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963. pp. 11-23.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. "El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba". *Cuadernos Americanos* (México) Vol. 127. 2, Año 22 (marzo-abril de 1963), pp. 89-122
- MOLINA, Mary Angelica. "Watch «Gozar, Comer, Partir», Winner of the Best Short Film Award at Cuba's Top Film Festival". *Remezcla*, 19 de enero de 2016. Disponible en línea: <http://remezcla.com/film/watch-gozar-comer-partir-winner-of-the-best-short-film-award-at-cubas-top-film-festival/> Última consulta: 17-08-2016.

- MONTAIGNE, Michel de. “De los caníbales”. En: *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/> Última consulta: 2-07-2016.
- MORO, Tomás. *Utopía*. Biblioteca Universal. Disponible en línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300883.pdf> Última consulta: 30-06-2016.
- PINILLA BURGOS, Ricardo. *Krause y las artes*. Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2013.
- RAVSBERG, Fernando. “El cine independiente busca su momento en Cuba”. La Habana, *BBC Mundo*, 26 de agosto de 2013. Disponible en línea: [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/08/130826\\_cultura\\_cine\\_independiente\\_cuba\\_ap](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/08/130826_cultura_cine_independiente_cuba_ap) Última consulta: 17-08-2016.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Middleton (DE), Create Space, 2015.
- SARTORIUS, David. *Ever Faithful. Race, Loyalty, and the Ends of Empire in Spanish Cuba*. Durham and London, Duke University Press, 2013.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. MIT Shakespeare Home Page. Disponible en línea: <http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html> Última consulta: 30-06-2016.
- TODOROV, Tzvetan. *The Conquest of America. The Question of the Other*. Translated from the French by Richard Howard. Norman, University of Oklahoma Press, 1999.
- VANDEN BERGHE, Kristine. “The Forgotten Caliban of Aníbal Ponce”. En Nadia Lie y Theo D’haen (eds.): *Constellation Caliban. Figurations of a Character*. Amsterdam, / Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 185-198.
- VILLAVERDE, Cirilo. *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel. Novela de costumbres cubanas*. Ed. y notas de Ana María Hernández. Doral (FL), Stockcero, 2013.
- WHITFIELD, Esther. “Truths and Fictions: The Economics of Writing, 1994-1999”. En Ariana Hernández-Reguant (ed.): *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990’s*. New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 21-36.

## Obras consultadas

- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London, Routledge, 2004.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *The German Ideology*. London, Lawrence and Wishart, 1974.
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York, Vintage, 1979.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York, Knopf, 1993.



## EL MITO DEL HOMBRE NUEVO EN LA NUEVA CANCIÓN LATINOAMERICANA

### Introducción

Durante la segunda mitad del siglo xx América Latina atraviesa un periodo particularmente agitado de su historia. El triunfo de la revolución cubana da alas a las esperanzas de renovación y cambio social de amplios sectores de la población a lo largo de todo el subcontinente. Esto desencadenará fracturas en el seno de la sociedad que a menudo se resolverán mediante una respuesta de tipo conservador caracterizada por la represión y la persecución.

Una de las manifestaciones culturales más representativas de este periodo es el movimiento musical conocido como nueva canción latinoamericana, corriente musical vinculada normalmente a la difusión de una ideología de izquierdas, caracterizada por su posicionamiento crítico frente a la realidad, y por una voluntad transformadora claramente abierta a la utopía (Torrego Egido, 34-41). Uno de los motivos que aparecerá con mayor frecuencia en las composiciones de este movimiento será el del *hombre nuevo*, expresión que encarna los ideales de una nueva generación que aspiraba a transformar la realidad circundante.

### 1. El mito del hombre nuevo

La fuente más inmediata del mito<sup>1</sup> del hombre nuevo la encontramos en la literatura política guevariana, pero sus raíces remontan como mínimo a los textos paulinos del Nuevo Testamento. Parece pues necesario, antes de analizar la presencia de este tópico en la canción protesta latinoamericana, exponer primero algunos de los rasgos que caracterizan este concepto desde sus primeras manifestaciones de tipo místico y religioso hasta su reaparición como alegoría política.

#### 1.1. Pasó lo viejo, todo es nuevo

Uno de los fragmentos más conocidos del Nuevo Testamento es aquel en el que Pablo de Tarso exhorta a los creyentes a aceptar a Dios dejando atrás antiguos

<sup>1</sup> En este artículo utilizamos la palabra *mito* en su acepción más amplia. Para profundizar sobre esta cuestión se puede acudir a los trabajos de Piñero y Negro incluidos en la sección de obras citadas.

códigos morales y de comportamiento: “Despojaos del hombre viejo con sus obras, y revestíos del hombre nuevo”<sup>2</sup> (Biblia de Jerusalén, Col. 3.9-10). Para entender bien este pasaje resulta necesario comprender en profundidad la visión del ser humano que emana del Nuevo Testamento. A su vez, para ello, hay que tener en cuenta que la literatura paulina va ser la base del pensamiento cristiano en general (Piñero, 294-302) y de la antropología teológica en particular.<sup>3</sup>

Comencemos por examinar lo que predicán Pablo de Tarso y sus seguidores sobre la naturaleza humana en sus escritos. Así, el apóstol establece en la Primera epístola a los tesalonicenses (I Ts. 5. 23) una tricotomía estructural del ser humano, compuesto por cuerpo, alma y espíritu (*pneuma*), entendiéndose este último como el componente divino. Siguiendo esta división, para los primeros autores cristianos el “hombre es el plasma corporal configurado a imagen del «Theós-Anthropos», o en terminología más cercana a la griega, como «animal racional divino». El «*homo communis*» (o natural) es el proyecto y capacidad de ser hombre, el «*homo christianus*» es el hombre perfecto, realizado, porque cumple el proyecto y realiza en sí la «forma Dei»” (Fernández Ardanaz, 65).

A pesar de que el apóstol no vuelve a hacer alusión a esta triple naturaleza en sus escritos, las razones arriba expuestas y el hecho de que esta epístola sea el texto más antiguo del Nuevo Testamento (Piñero, 29) sitúan dicha tripartición en el epicentro del paradigma cristiano del ser humano. Antes, sin embargo, de exponer la novedad que supone el cristianismo en el campo de la antropología refiramos, aunque sea brevemente, los rasgos que el Nuevo Testamento atribuye al hombre viejo, o lo que es lo mismo, al ser humano anterior a la aparición del cristianismo:

Llenos de toda injusticia, perversidad, codicia, maldad, henchidos de envidia, de homicidio, de contienda, de engaño, de malignidad, chismosos, detractores, enemigos de Dios, ultrajadores, altaneros, fanfarrones, ingeniosos para el mal, rebeldes a sus padres, insensatos, desleales, desamorados, despiadados, los cuales, aunque conocedores del veredicto de Dios que declara dignos de muerte a los que tales cosas practican, no solamente las practican, sino que aprueban a los que las cometen.<sup>4</sup> (Rm. 1.29-32)

<sup>2</sup> Idéntico llamamiento se puede encontrar en Ef. 4.22-24.

<sup>3</sup> Aun así, la exégesis de estos textos no resulta unívoca, puesto que los textos de Pablo de Tarso no presentan una única visión sistemática y coherente sobre la naturaleza humana y al mismo tiempo las diferentes escuelas de la época (hebrea, helénica y cristiana) interpretarán estos textos según sus propios parámetros y estableciendo, por tanto, diferentes modelos antropológicos.

<sup>4</sup> Sus características también son enumeradas en Ef. 4.22 y Col. 3.5-8.

Como se puede apreciar, los atributos de este *hombre viejo* son la síntesis de las peores cualidades del ser humano. Sin embargo, el cristiano tiene la posibilidad de liberarse de su antigua vida al aceptar la nueva vida en Cristo mediante el espíritu que emana de Dios (Fernández Ardanaz, 97). Es aquí donde reside la gran novedad que plantea el cristianismo: mientras que el judaísmo contemporáneo a la aparición de los primeros cristianos presenta un modelo humano escéptico y pesimista en el que el ser humano se encuentra dividido interiormente, acosado por fuerzas extrañas en un mundo hostil, y solo encuentra un ámbito de salvación entre una comunidad de elegidos que cumplen la Ley con exactitud; el primitivo cristianismo, por su parte, presenta un nuevo modelo antropológico que revaloriza al ser humano, personificado en la figura de Jesús. De esta forma, Cristo, al renunciar a su divinidad mediante la encarnación y muriendo en la cruz, purifica al ser humano caído, junto con Adán, en desgracia;<sup>5</sup> al tiempo que, gracias a la resurrección, le abre las puertas a la vida eterna. Para el cristiano, “el bautismo significa la inmersión en la muerte de Cristo y el nacimiento con él a una nueva vida que conduce a la eterna. Con el bautismo se muere a la vida que representaba el primer humano, Adán, y se resucita a la vida nueva de Cristo”<sup>6</sup> (Piñero, 283). Así, el acceso a la salvación no acontece ya por mera observación de la Ley —es decir, por las obras— sino mediante el gesto de humildad que supone aceptar el espíritu divino y su gracia. El sacramento del bautismo se configura de esta forma como uno de los momentos fundamentales para la llegada del hombre nuevo, pues es mediante este rito que el ser humano recibe el espíritu divino (Fernández Ardanaz, 157).

Así pues, se puede apreciar cómo a partir de los textos paulinos nace un sistema antropológico que equipara hombre viejo, pecado y muerte; y lo opone al hombre nuevo, a la salvación y a la vida. Esto muestra el aspecto profundamente vital, a menudo olvidado, que caracterizaba al primitivo cristianismo:

¿O es que ignoráis que cuantos fuimos bautizados en Cristo Jesús, fuimos bautizados en su muerte? Fuimos, pues, con él sepultados por el bautismo en la muerte, a fin de que, al igual que Cristo fue resucitado de entre los muertos por medio de la gloria del Padre, así también nosotros vivamos una vida nueva. Porque si nos hemos hecho una misma cosa con él por una muerte

<sup>5</sup> Véase Rm. 5.12.

<sup>6</sup> Piñero (122-124) señala también cómo la muerte ritual representando la antesala de una posible resurrección era un elemento común a las religiones místicas grecorromanas muy extendidas en el momento en el que surge el cristianismo lo que, a nuestro entender, refuerza el aspecto mítico del hombre nuevo. Sobre la simbología del bautismo véase también en la misma obra las páginas 284-285.

semejante a la suya, también lo seremos por una resurrección semejante; sabiendo que nuestro hombre viejo fue crucificado con él, a fin de que fuera destruido este cuerpo de pecado y cesáramos de ser esclavos del pecado. Pues el que está muerto, queda liberado del pecado.<sup>7</sup> (Rm. 6.3-7)

Un aspecto fundamental de la novedad que aportará el modelo antropológico cristiano con respecto al hebreo deriva de la relación mediada del ser humano con Dios a través de la figura de Jesús. Al otorgar a Cristo un rol como colaborador en la creación, y más concretamente en la creación del ser humano, se abre la puerta a que este acontecimiento esté ya preparando la venida, la encarnación. Cristo, al ser el modelo para la creación de Adán, al convertirse en el Nuevo Adán mediante la encarnación, prevista ya en el plan divino, es el modelo original —en su doble acepción novedosa y primigenia— del ser humano (Fernández Ardanaz, 172-177).

Se puede afirmar entonces que el nuevo *homo christianus* que aparece en el Nuevo Testamento se caracteriza por ser una unidad totalizante de la persona, contraria a cualquier dualismo que intente separar alma y carne, que plantea una valoración original del cuerpo en estrecha relación con la libertad del ser humano. Su naturaleza dinámica está proyectada hacia el *Anthropos* Primordial, es decir, Dios, y resulta común a toda la humanidad sin distinciones de raza o de condición social. Esta visión armoniza la nulidad y la potencia del ser humano, débil y con necesidad de ser salvado por un lado, y, al mismo tiempo, con una potencia infinita hacia la vida y la inmortalidad, ya que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios y por tanto lleva por dentro la *forma Dei* (Fernández Ardanaz, 63-65).

Podemos concluir este apartado subrayando el carácter integrador del nuevo paradigma antropológico, que revitaliza lo humano al situar la salvación divina en la encarnación de Jesús e insertarla en el devenir espacio-temporal de la Historia (Piñero, 278), al mismo tiempo que valora al ser humano precisamente por lo que tiene de divino.<sup>8</sup> Tal y como señala Fernández Ardanaz:

Desde el punto de vista social, el nuevo humanismo aspira a sustituir el sistema organizado del Mal, es decir, deshumanizante, alienante y esclavizante, por una estructura abierta de relaciones donde el hombre se encuentre consigo mismo y con las cosas en plena comunicación y comunión. Todo arranca de una profunda fe en el hombre, tanta que Dios mismo se ha hecho hombre.

<sup>7</sup> También sirven para ilustrar estas afirmaciones Rm. 1.29-32 y 5.12, y I Co. 5.22 y 5.26.

<sup>8</sup> En ese sentido, resultan especialmente interesantes las afirmaciones que encontramos en el siglo II en la obra de Taciano (Véase Fernández Ardanaz, 44-45 y 160-162).

La base del nuevo humanismo es la correspondencia dinámica entre el paradigma de lo divino y el paradigma de lo humano: no son dos paradigmas sino uno sólo, y ese único paradigma es concreto y vital, no meramente teórico: es un hombre en carne y hueso, Jesús. Los primeros cristianos partirán de esta intuición original del paradigma de lo humano. (10)

## 1.2. Debemos aprender a eliminar viejos conceptos

El día de año nuevo de 1959 las fuerzas de la guerrilla entran en La Habana. Es el triunfo de la Revolución Cubana. La onda expansiva de este acontecimiento va a sacudir toda Latinoamérica. La isla caribeña va a convertirse rápidamente en el símbolo de la utopía socialista y en modelo a imitar por las distintas fuerzas de izquierdas del subcontinente. En ese momento, los líderes de la revolución van a emprender una labor de reflexión teórica y de propaganda cultural encaminada a adoctrinar a la población y a exportar los logros de la experiencia cubana a otros países. Dentro de esa producción intelectual ocupa un lugar prominente la obra teórica de Ernesto Che Guevara, que, de una forma accesible, intenta dar cuenta de las claves y las características de la nueva sociedad que en esos momentos se está intentando crear en Cuba. En sus escritos una de las ideas recurrentes será la del hombre nuevo:<sup>9</sup>

Nosotros, socialistas, somos más libres porque somos más plenos; somos más plenos por ser más libres.

El esqueleto de nuestra libertad completa está formado, falta la sustancia proteica y el ropaje; los crearemos.

Nuestra libertad y su sostén cotidiano tienen color de sangre y están henchidos de sacrificio.

Nuestro sacrificio es consciente; cuota para pagar la libertad que construimos.

El camino es largo y desconocido en parte; conocemos nuestras limitaciones. Haremos el hombre del siglo XXI: nosotros mismos.

Nos forjaremos en la acción cotidiana, creando un hombre nuevo con una nueva técnica.

La personalidad juega el papel de movilización y dirección en cuanto que encarna la [*sic*] más altas virtudes y aspiraciones del pueblo y no se separa de la ruta.

<sup>9</sup> En este trabajo nos centramos en la exposición de los rasgos del hombre nuevo de la versión primitiva cristiana y de la versión guevariana considerándolos los modelos más influyentes en el movimiento artístico que nos ocupa. Dalmacio Negro presenta una evolución del concepto —a nuestro parecer, no siempre imparcial— para cuya consulta remitimos a la sección de obras citadas.



Quien abre el camino es el grupo de vanguardia, los mejores entre los buenos, el partido.

La arcilla fundamental de nuestra obra es la juventud: en ella depositamos nuestra esperanza y la preparamos para tomar de nuestras manos la bandera. (17)

Con estas palabras cierra Ernesto Guevara la carta que en 1965 dirige al semanario uruguayo *Marcha*, en la que intenta exponer las características de la revolución cubana y describe el nuevo sistema que en esos momentos se está implantando en la isla. A través de estas líneas se deja entrever un nuevo arquetipo humano en torno al cual se articulará el pensamiento guevariano.

Es muy probable que la base de la antropología guevariana se encuentre en la obra del pensador argentino Aníbal Ponce, uno de los primeros en introducir el marxismo en América Latina, y a cuya obra accede el Che Guevara a principios de los años sesenta. Para Ponce, el hombre nuevo será un “hombre integral”, que reunirá teoría y práctica, cultura y trabajo; y para cuya realización resulta necesaria la ascensión al poder por parte del proletariado (Lowy, 15-16). De igual forma, según el Che, resulta necesario “hacer al hombre nuevo” para lograr derribar las antiguas estructuras económicas e instaurar el comunismo en Cuba (Guevara, 7). Se recupera así, reformulada, la dicotomía paulina que distingue a la persona futura —el hombre nuevo— del individuo alienado que quedará en el pasado, y que desde el marxismo puede ser definido en los siguientes términos:

Ese hombre-masa presenta en la sociedad capitalista dos rasgos principales: es, por un lado, un hombre que se encuentra unido a otros hombres no por un acto de voluntad decisoria, sino como consecuencia de un vasto proceso de concentración humana determinado en primer término por las condiciones materiales de la producción industrial, y es, al mismo tiempo, cada vez más, un hombre fragmentario y cada vez menos un hombre total como consecuencia de un proceso también vasto de división social del trabajo. (Agosti, 112)

Como se puede apreciar, la relación del ser humano con los medios de producción y el trabajo ocupa un lugar central en la antropología marxista (Roguinski, 27). La clave de la nueva humanidad reside, por tanto, en acabar con la división social del trabajo y favorecer el acceso de todas las personas a los fenómenos y objetos culturales (Leontiev, 84). Según la antropología marxista, si el ser humano configura el modelo social (Agosti, 123) a través de las relaciones interpersonales dentro del modelo de producción (Kosik, 91), un nuevo hombre, producto de un proceso de

formación y concienciación social tendrá por resultado la creación de una nueva sociedad más justa. De esta forma, un elemento clave del humanismo guevariano será la redefinición de las relaciones humanas que sostienen la infraestructura económica. Así, por ejemplo, según el revolucionario argentino-cubano la participación de las personas en la sociedad a través del “trabajo liberado”, en donde el estímulo moral de los trabajadores ha sustituido a las recompensas materiales y el individuo ha dejado de ser visto como una mercancía, contribuirá de forma decisiva a la desalienación del ser humano (Guevara, 37).

Por su parte, “el hombre del futuro” se encarna, según el Che, en la actitud de los primeros revolucionarios cubanos (Guevara, 4). Entre los rasgos concretos que propone Guevara para este nuevo hombre podemos citar la capacidad de sacrificio, su condición de vanguardia, su amor hacia la humanidad y su vocación internacionalista. (Guevara, 15). Estos elevados ideales no excluyen el uso de la violencia, pero templada por la piedad y el respeto hacia la vida humana (Lowy, 31-33). Como se deduce de la lectura de los textos guevarianos, todas estas transformaciones forman parte de un proceso que requiere tiempo y en aras del cual resulta necesario cometer sacrificios cuyos frutos se verán en el futuro:

Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. [...] Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos se pervierta y pervierta a las nuevas. [...] Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo. Es un proceso que requiere tiempo.

En nuestra sociedad, juegan un gran papel la juventud y el partido.

Particularmente importante es la primera, por ser la arcilla maleable con que se puede construir el hombre nuevo sin ninguna de las taras anteriores. (Guevara, 14)

Como se puede apreciar, Ernesto Che Guevara acude en esta cita al lenguaje bíblico, cuya simbología adapta a su particular mensaje. Podríamos ahora invertir la afirmación paulina para apostillar que “nada es nuevo, todo es viejo”.

## 2. El canto del hombre nuevo

Numerosos autores han señalado el componente utópico que emana de las propuestas de la nueva canción (González Lucini, 27; Torrego Egido, 139, 221). A diferencia de las dos corrientes de pensamiento que hemos estudiado hasta ahora, a menudo este carácter utópico ha sido reivindicado desde dentro del

movimiento: “protesta” y “propuesta”<sup>10</sup> son los dos ejes que en el seno de esta corriente musical permiten conciliar los aspectos realistas y utópicos de la realidad.

Una de las imágenes más utilizada por los músicos e intérpretes de la nueva canción es la del hombre nuevo como símbolo de la esperanza en el porvenir. Así, encontramos esta expresión en los títulos de multitud de discos y canciones, así como en la letra de las composiciones, donde el concepto viene evocado de una forma más o menos explícita. Dentro de esta corriente artística encontramos una antropología propia que no corresponde exactamente a ninguna de las anteriormente estudiadas, sino que toma elementos de ambas y los mezcla con otros que derivan de su personalidad propia y la de sus diferentes integrantes. Cabe constatar así, cómo, a partir de un imaginario poético-musical, se nos propone un modelo propio de realidad alternativa (García del Villar Balón, 52-53).

### 2.1. Que se oiga tu martillo

La naturaleza del ser humano será uno de los temas centrales de la nueva canción. Violeta Parra, por ejemplo, afirma en la canción “De cuerpo entero” que “el humano está formado / de un espíritu y un cuerpo”<sup>11</sup> (líneas 1-2) y, al sostener la integridad indivisible del conjunto, coincide con el cristianismo primitivo en su valoración del cuerpo y de la carne. Por su parte, Silvio Rodríguez plantea la evolución humana en el “El Mayor” siguiendo la línea de pensamiento marxista en función de los presupuestos de la lucha de clases:

El hombre se hizo siempre  
de todo material:  
de villas señoriales  
o barrio marginal.  
Toda época fue pieza  
de un rompecabezas  
para subir la cuesta  
del gran reino animal,

<sup>10</sup> El juego de palabras es obra del músico uruguayo Daniel Viglietti, quien, de este modo, busca subrayar el potencial transformador de la canción (Véase Benedetti, 83).

<sup>11</sup> Dada la dificultad de acceder a fuentes de primera mano en lo que a las letras de canciones se refiere, para el texto de las citas hemos optado por recoger la versión registrada en el sitio <http://www.cancioneros.com>. En la sección de obras consultadas aportamos los datos discográficos obtenidos en dicho sitio o <https://www.discogs.com>. Todas estas referencias fueron rescatadas el 01-10-2016. Aprovechamos también para señalar que las letras tal y como aparecen en el sitio web mencionado más arriba no suelen reflejar las repeticiones de los versos o palabras que a menudo pueden apreciarse en el texto grabado por los cantantes, por lo que recomendamos la escucha de las canciones para poder apreciar estas variantes.

con una mano negra  
y otra blanca mortal.  
(líneas 1-10)

En un principio, los integrantes del movimiento van a limitarse a mostrar las duras condiciones de vida de las clases más humildes con un doble objetivo: dignificar al pueblo haciéndolo protagonista de sus textos y concienciar a los potenciales oyentes sobre las desigualdades existentes en la sociedad. Poco a poco, ese retrato irá modificándose incluyendo una llamada a la acción, a la transformación revolucionaria de esas condiciones de vida. Estamos, por lo tanto, ante el paso del hombre viejo al hombre nuevo. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en la obra del uruguayo Daniel Viglietti. El músico publica en 1964 el disco *Hombres de nuestra tierra* cuyo título ya deja entrever la importancia del tema antropológico. Las canciones del disco, escritas por Juan Capagorry con música de Daniel Viglietti, presentan diferentes personajes tipo que representan la dureza y dificultades de la vida de las clases populares. Sin embargo, el texto de las canciones es meramente representativo, apenas pueden entreverse valoraciones sobre las situaciones descritas y solo en el último tema, “Cañero del norte”, encontramos un conato de rebeldía: “Al hombre que pita rubio / un día ha de llegar / con cortadera y con faca / la voz del cañaveral” (líneas 29-32).<sup>12</sup>

El siguiente trabajo del artista se titula *Canciones para el hombre nuevo* y aparece en 1968. De nuevo el tema de la humanidad ocupa un lugar central. Pero no se trata ya del mismo hombre, un individuo, más o menos aislado, que vive en carne propia las penurias causadas por las desigualdades sociales; sino de un ser humano que encarna los ideales de una colectividad, que toma parte activa en la lucha de clases y que está dispuesto a luchar en el presente para obtener un futuro mejor y más justo (Benedetti, 83).

Podemos constatar cómo el paso del hombre viejo al hombre nuevo, en el ámbito de la canción protesta latinoamericana, no contrapone tipos humanos en función de su posición en la escala social, sino que, refiriéndose casi siempre a las clases más populares, toma como factor determinante la toma de conciencia y de posición frente a la lucha de clases. Ese momento de revelación queda reflejado a menudo dentro de las propias canciones. Así, por ejemplo, Daniel Viglietti en el tema “Un hombre se levanta”, compuesto por Silvio Rodríguez, nos advierte de que una vez conscientes de los problemas de la realidad circundante solo son posibles dos actitudes:

<sup>12</sup> La canción consta de partes recitadas y partes cantadas. Para el cómputo de líneas hemos contabilizado únicamente los versos que formaban parte de los fragmentos cantados.

Una vez descubierta  
esta verdad sencilla,  
o se sube a la calle  
o se baja a la silla.  
O se ama para siempre,  
o ya se pierde todo.

(líneas 11-16)

La diatriba aparece también en Violeta Parra, quien en la canción “Cantores que reflexionan” se refiere específicamente al cantante, de quien señala que cuando no ha adoptado una actitud comprometida: “Va prisionero del placer / y siervo de la vanidad. / Busca la luz de la verdad, / mas la mentira está a sus pies” (líneas 13-16).

Así, podemos constatar cómo ese cantante ficticio vive en un estado de alienación hasta que tiene una epifanía —con claros ecos religiosos— y decide poner su voz al servicio del pueblo:

Y su conciencia dijo al fin:  
“Cántale al hombre en su dolor,  
en su miseria y su sudor  
y en su motivo de existir”.  
Cuando del fondo de su ser  
entendimiento así le habló,  
un vino nuevo le endulzó  
las amarguras de su hiel.  
Hoy es su canto un azadón  
que le abre surcos al vivir,  
a la justicia en su raíz  
y a los raudales de su voz.

En su divina comprensión  
luces brotaban del cantor.

(25-38)

Así, se puede apreciar cómo el posicionamiento moral e ideológico ocupa un lugar central en esta antropología, pues supone el momento clave para la liberación del ser humano y, por tanto, para el paso del hombre viejo alienado al hombre nuevo libre. La misión de este ser humano será la de construir un mundo nuevo:

Para hacer esta muralla,  
tráiganme todas las manos  
los negros, sus manos negras  
los blancos, sus blancas manos.

Una muralla que vaya  
desde la playa hasta el monte  
desde el monte hasta la playa,  
allá sobre el horizonte.

(líneas 1-8)

Un mundo nuevo que será construido con la participación de todo el pueblo sin distinciones y en el que una muralla separará las viejas actitudes de las nuevas. El nuevo hombre, por tanto, es en parte un personaje colectivo, que realiza —como ya podíamos apreciar en los escritos del Che— una apuesta utópica por el porvenir.

En ese sentido, las canciones de la nueva canción aparecen repletas de una simbología que alude a ese futuro esperanzado. Además de alusiones constantes a la luz, al sol y a la mañana, como elementos portadores de esperanza, también aparecen de forma recurrente otros tópicos que podemos relacionar con este tema y que forman parte de la dialéctica del marxismo. Así, por ejemplo, la voz canora de Mercedes Sosa en “Como un pájaro libre” exhorta a su hijo: “El mundo está en ti mismo, debes cambiarlo / cada vez el camino es menos largo” (líneas 13-14), aludiendo a la idea marxista de la marcha irrefrenable de la historia. Como se puede apreciar, existe una profunda relación entre la transformación personal y la de la realidad circundante.

Otro elemento que cobrará una gran fuerza simbólica dentro de este discurso acerca del futuro lo constituyen las referencias a la niñez y la abundancia de composiciones que adoptan formas propias de las canciones infantiles o de cuna, como en el caso de “Gurisito” de Daniel Viglietti:

Y aunque nazcas pobre,  
te traigo también:  
se precisan niños  
para amanecer.

Niño, niño,  
el hombrecito nuevo  
llegará.

(líneas 7-13)

En estas canciones la llegada del niño constituye una metáfora del tiempo nuevo que está naciendo y el amor a ese niño da sentido al esfuerzo y al sacrificio que tiene que llevarse a cabo en el presente. De este modo, la recepción de estas composiciones tiene que relacionarse con las ideas, que ya aparecen en la obra de Guevara, sobre la importancia de una vanguardia que milite en aras de las generaciones futuras.<sup>13</sup>

Otra idea que se repite en la literatura guevariana es la de la necesidad de la lucha armada. En ese sentido, la nueva canción va a realizar una labor de reclutamiento, instando a participar activamente en la revolución y justificando el uso de la violencia en nombre de un porvenir utópico. Así, Alfredo Zitarrosa entona en “Canto al hombre”: “Cantar, cantar al hombre del futuro, / no lo ves... en la lucha lo verás. / Ya está, ya está naciendo el hombre nuevo, / un clavel en mi mano para él” (líneas 14-17).<sup>14</sup>

De esta forma, otro de los atributos del hombre nuevo será su coherencia ideológica, una forma particular de fe, en virtud de la cual, el posicionamiento intelectual justifica e incluso exige un posicionamiento también armado<sup>15</sup> tal y como se puede apreciar, por ejemplo, en la “Canción del hombre nuevo” de Daniel Viglietti: “Por brazo, un fusil; / por luz, la mirada, / y junto a la idea / una bala asomada” (líneas 9-12).

## 2.2. Era Dios que gritaba: ¡Revolución!

Como se ha podido comprobar, muchos de los aspectos del socialismo guevariano quedan reflejados en las composiciones de la nueva canción. Sin embargo, este movimiento musical va a adoptar también muchos elementos de la retórica cristiana. En ocasiones lo hará con un sentido crítico hacia la iglesia, pero en otras lo llevará a cabo como forma de reivindicar el contenido espiritual de su propia propuesta y de recordar el mensaje de humildad que está en la base del pensamiento cristiano y que constituye un punto de encuentro con la lucha por los desfavorecidos.

En esta línea, cabe destacar que en estas composiciones se hace uso de un lenguaje simbólico de resonancias religiosas y de fórmulas propias de los textos bíblicos y de las oraciones cristianas. Así puede apreciarse, por ejemplo, en la

<sup>13</sup> Los ejemplos de este tipo de composición son muy abundantes. Podemos citar, entre otras, las canciones “Amanecer” de Alfredo Zitarrosa y “La cuna de tu hijo” de Mercedes Sosa.

<sup>14</sup> Véase nota 12.

<sup>15</sup> Esta idea también aparecerá con enorme frecuencia en la nueva canción. En ese sentido, además de la canción “Un hombre se levanta” ya evocada en este trabajo podemos citar, por ejemplo, las canciones “A que florezca mi pueblo” de Mercedes Sosa o “Sólo digo compañeros” de Daniel Viglietti.

canción “Plegaria a un labrador” de Víctor Jara, que toma la estructura del padre-nuestro, o en “El Credo” de la *Misa Campesina Nicaragüense*, compuesta por Carlos Mejía Godoy, que adapta los temas y la estructura de la misa a la realidad del campesino latinoamericano:

Yo creo en vos compañero,  
Cristo humano, Cristo obrero  
de la muerte vencedor.  
Con tu sacrificio inmenso  
engendraste al hombre nuevo  
para la liberación.  
Vos estás resucitando  
en cada brazo que se alza  
para defender al pueblo  
del dominio explotador.  
Porque estás vivo en el rancho  
en la fábrica en la escuela  
creo en tu lucha sin tregua,  
creo en tu resurrección.

(líneas 23-36)

Estos versos inciden ya en la que, a nuestro parecer, resulta la coincidencia más significativa entre la retórica del cristianismo y la de la nueva canción: las referencias a la resurrección. Efectivamente, el tema será abordado frecuentemente por los músicos de este movimiento como una manera de reivindicar la memoria inmortal de los héroes y mártires de la revolución. Así aparece, por ejemplo, en la canción “Cruz de Luz” de Daniel Viglietti:<sup>16</sup>

Donde cayó Camilo  
nació una cruz,  
pero no de madera  
sino de luz.

<sup>16</sup> Otros ejemplos son “El Mayor” de Silvio Rodríguez, o “Pedro Rojas” y “Masa” de Daniel Viglietti. Las dos últimas son musicalizaciones de poemas de César Vallejo incluidos en su libro *España, aparta de mí este cáliz*, inspirado en la guerra civil española. Llama la atención que estas sean las únicas composiciones del músico con textos del poeta peruano. En ese sentido, el hecho de que sean los textos con referencias más directas a la resurrección, dentro del poemario citado, parece corroborar nuestra teoría sobre la importancia de este tema en la nueva canción latinoamericana.



Lo mataron cuando iba  
por su fusil,  
Camilo Torres muere  
para vivir.

(líneas 1-8)

Estas referencias a la resurrección se multiplican al referirnos a la muerte y resurrección del mártir por excelencia de la izquierda latinoamericana, Ernesto Che Guevara. Así, por ejemplo, la canción “Hasta la victoria”, cantada por Mercedes Sosa y compuesta por Aníbal Sampayo, concluye cada una de sus estrofas con una proclamación del triunfo del guerrillero sobre la muerte: “Yo soy Ramón<sup>17</sup> / Aquel que nunca morirá” (líneas 9-10), “Detrás de la muerte yo soy / Ramón, la victoria final” (13-14); “Yo soy Ramón / Aquel, que vive más allá” (23-24).

De esta forma, en la nueva canción latinoamericana la figura del Che Guevara es equiparada a la del Mesías, y de igual modo, su sacrificio también redime a la humanidad y abre las puertas al hombre nuevo.<sup>18</sup> Si el cristiano participa de la salvación mediante la ceremonia del bautismo, de forma similar, el escuchar estas canciones constituye en un rito que permite a los receptores participar de la muerte y de la gloria del guerrillero argentino-cubano. En ese sentido, la canción, como forma artística, resulta especialmente eficaz dado que, tal y como señala Stéphane Hirschi, su estructura constituye ya una metáfora de la agonía, pues su temporalidad la lleva desde el inicio hacia un silencio final irremediable que, sin embargo, intenta ser dilatado durante la duración de la misma. Al mismo tiempo tiene, no obstante, el potencial para una repetición cuasi infinita por parte de los asistentes al espectáculo en el que se reproduce. De esta forma, se establece una comunión entre el intérprete y el público en la cual la propia canción actúa como cuerpo del sacrificio (Hirschi, 37-53). Este aspecto ritual favorece la conversión del Che en un nuevo mesías cuya muerte y resurrección, conmemoradas y reescenificadas en el texto de multitud de canciones, redime a los integrantes de la nueva humanidad.

<sup>17</sup> “Ramón” fue uno de los seudónimos utilizados por Ernesto Che Guevara en sus misiones fuera del territorio cubano.

<sup>18</sup> De nuevo, encontramos numerosas composiciones que abordan este tema. Además del ejemplo que aparece en el cuerpo del trabajo, cabe citar “El aparecido” de Víctor Jara, “Fusil contra fusil” y “Canción del elegido” de Silvio Rodríguez, entre otras.

## Conclusiones

A través de estas páginas hemos dejado constancia de cómo el mito del hombre nuevo aproxima las posturas, a menudo enfrentadas, del cristianismo y del marxismo. Este concepto ocupa un lugar central en las antropologías de ambas corrientes de pensamiento y lo hace basándose sobre todo en un elemento común: la búsqueda utópica de raíz antropológica de la salvación del ser humano.

En ese sentido, las alusiones al hombre nuevo en la nueva canción latinoamericana desempeñan una función mítica que se enmarca dentro de un acto de tipo ritual. Si el bautismo cumple una función purificadora para los cristianos, de forma análoga, la escucha de estas canciones o la asistencia a los espectáculos en los que se difunden, renueva a los participantes en virtud del efecto catártico promovido durante tales manifestaciones artísticas. La purificación y el renacimiento representados dentro del universo poético-musical son ofrecidos a todos los oyentes de forma que estos participan también de la gloria y la gracia de los héroes revolucionarios. La nueva canción latinoamericana contribuyó de esta manera al nacimiento de una nueva humanidad cuya utopía fue transformar el nuevo mundo en un mundo nuevo.

## Obras citadas

- AGOSTI, Héctor Pablo. “El hombre y la masa”. En Iakov Roguinski et al. (eds.): *El hombre nuevo*. Trad. de Hugo Acevedo. Barcelona, Martínez Roca, 1969, pp. 103-127.
- BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Madrid, Alfaguara, 2010.
- Biblia de Jerusalén. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994.
- FERNÁNDEZ ARDANAZ, Santiago. *El mito del “hombre nuevo” en el siglo II: el diálogo cristianismo-helenismo* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991.
- GARCÍA DEL VILLAR BALÓN, Reyes. “Los métodos de la Antropología y la Literatura”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (ILLA, CSIC) Vol. LX, 1 (2005), pp. 43-58. Disponible en línea: <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/view/114/115>. Última consulta: 14 de septiembre de 2016.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando. *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Vol. 1: *De la esperanza / Apéndices*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1984.
- GUEVARA, Ernesto. *El socialismo y el hombre nuevo*. Ed. de José Aricó. México, Siglo XXI, 1977.
- HIRSCHI, Stéphane. *Chanson: l'art de fixer l'air du temps*. París, Les Belles Lettres, 2008.
- JARA, Víctor. “El aparecido”. *Víctor Jara*. Odeon. LP, 1967.

- KOSÍK, Karel. "Dialéctica de la moral y moral de la dialéctica". En Iakov Roguinski et al. (eds.): *El hombre nuevo*. Trad. de Hugo Acevedo. Barcelona, Martínez Roca, 1969, pp. 85-102.
- LEONTIEV, Alexei. "El hombre y la cultura". En Iakov Roguinski et al. (eds.): *El hombre nuevo*. Trad. de Hugo Acevedo. Barcelona, Martínez Roca, 1969, pp. 60-84.
- LOWY, Michael. *El pensamiento del Che Guevara*. México D. F., Siglo XXI Editores, 1977.
- MEJÍA Godoy, Carlos y El Taller de Sonido Popular. "Credo". *Misa Campesina Nicaragüense*. CBS. LP, 1977.
- NEGRO, Dalmacio. *El mito del hombre nuevo*. Madrid, Encuentro, 2009.
- PARRA, Violeta. "Cantores que reflexionan". *Las últimas composiciones de Violeta Parra*. RCA Victor. LP, 1966.
- PARRA, Violeta. "De cuerpo entero". *Las últimas composiciones de Violeta Parra*. RCA Victor. LP, 1966.
- PIÑERO, Antonio. *Guía para entender el Nuevo Testamento*. Madrid, Trotta, 2006.
- QUILAPAYÚN. "La muralla". Por Nicolás Guillén y Quilapayún. *Basta*. Jota Jota. LP, 1969.
- RODRÍGUEZ, Silvio. "Fusil contra fusil". *Canción protesta* [obra colectiva]. Casa de las Américas. EP, 1968.
- RODRÍGUEZ, Silvio. "Canción del elegido". *26 de Julio: los nuevos héroes* [obra colectiva]. Egrem. EP, 1969.
- RODRÍGUEZ, Silvio. "El Mayor". *Días y flores*. Egrem. LP, 1975.
- ROGUINSKI, Iakov. "La evolución del hombre". En Iakov Roguinski et al. (eds.): *El hombre nuevo*. Trad. de Hugo Acevedo. Barcelona, Martínez Roca, 1969, pp. 11-35.
- SOSA, Mercedes. "Hasta la victoria". Por Aníbal Sampayo. *Hasta la victoria*. Philips. LP, 1972.
- SOSA, Mercedes. "A que florezca mi pueblo". Por Rafael Paeta y Damián Sánchez. *En dirección del viento*. Philips. LP, 1975.
- SOSA, Mercedes. "La cuna de tu hijo". Por José Pedroni y Damián Sánchez. *En dirección del viento*. Philips. LP, 1976.
- SOSA, Mercedes. "Como un pájaro libre". Por Adela Gleijer y Diana Reches. *Serenata para la tierra de uno*. Philips. LP, 1979.
- TORREGO EGIDO, Luis. *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1999.
- VIGLIETTI, Daniel. "Cañero del norte". Por Juan Capagorry y Daniel Viglietti. *Hombres de nuestra tierra*. Antar. LP, 1964.

- VIGLIETTI, Daniel. "Canción del hombre nuevo". *Canciones para el hombre nuevo*. Orfeo. LP, 1968.
- VIGLIETTI, Daniel. "Cruz de luz". *Canciones para el hombre nuevo*. Orfeo. LP, 1968.
- VIGLIETTI, Daniel. "Masa". Por César Vallejo y Daniel Viglietti. *Canciones para mi América*. Le Chant du Monde. LP, 1968.
- VIGLIETTI, Daniel. "Pedro Rojas". Por César Vallejo y Daniel Viglietti. *Canciones para mi América*. Le Chant du Monde. LP, 1968.
- VIGLIETTI, Daniel. "Gurisito". *Canciones chuecas*. Orfeo. LP, 1971.
- VIGLIETTI, Daniel. "Sólo digo compañeros". *Canciones chuecas*. Orfeo. LP, 1971.
- VIGLIETTI, Daniel. "Un hombre se levanta". Por Silvio Rodríguez. *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Areito. LP, 1973.
- ZITARROSA, Alfredo. "Amanecer". *Zitarrosa 4*. Orfeo. LP, 1969.
- ZITARROSA, Alfredo. "Canto al hombre". Por Alfredo Gravina, Federico García Vigil y Manuel Guardia. *Cantata del pueblo*. Cantares del mundo. LP, 1972.



# EPÍLOGO



FERNANDO AÍNSA

Escritor y ensayista

## PROPUESTAS PARA UNA UTOPIA *DESDE* Y PARA AMÉRICA LATINA<sup>1</sup>

En la actualidad todo conduce a pensar que la utopía ha caído en desuso. La palabra utopía está desmonetizada en el lenguaje corriente y tiene una connotación peyorativa. En las conversaciones coloquiales ha pasado a ser sinónimo de prospección de lo imposible, sueño o quimera irrealizable, proyecto desmesurado que, aun cuando pueda ser positivo desde un punto de vista teórico, resulta inactual, “pasado de moda”. La acepción de ‘no hay tal lugar’, por la cual se tradujo la obra *Utopía* de Tomás Moro según la versión más aceptada de su etimología —*u-topos*, es decir, ‘no-lugar’— parece haberse confirmado en los hechos, ya que todo indica que no quedan en el mundo lugares donde sea posible proyectar una realidad alternativa, una utopía como tal. Es como si desde fines del siglo xx la etimología del ‘lugar que no existe’ se hubiera encontrado con el destino semántico de la palabra utopía.

En la acelerada demolición de sueños y esperanzas con que se ha identificado el posmodernismo, la función utópica que acompañó la historia del imaginario individual y colectivo desde que el hombre es *homo sapiens*, se ha cancelado de golpe y arrojada al baúl donde se ofrecen en saldo ideologías empobrecidas, incapaces de dar respuesta a nuevos desafíos. El “soñar despierto”, según la definición de Ernst Bloch en *El principio esperanza*,<sup>2</sup> que caracterizó buena parte de la historia del pensamiento del siglo xx, se ha transformado en un inventario de decepciones, cuando no de pesadillas, y toda intención utópica reenvía a la triste realidad de utopías realizadas o de utopías negativas del tipo de *Nosotros* de Eugene

<sup>1</sup> Este texto, basado en diferentes artículos y ensayos anteriores del mismo autor, como “Crisis y resurrección de la utopía” (*Crisis*, Revista de Crítica Cultural, 10 de diciembre de 2016); “Los senderos de la Utopía también se bifurcan” (en: *En primera persona. Testimonios desde la Utopía*. Ed. de Marisa González de Oleaga. Barcelona, NED Ediciones, 2013, pp. 71-102); “Pensar en español desde América. El ensayo como escritura de una independencia inconclusa” (*Philologia Hispalensis* N° 25 [2011] pp. 11-32); “Utopías contemporáneas de América Latina” (*América* [CRICCAL] N°32 [2004] pp. 9-33), entre otros, fue ofrecido por él para este libro.

<sup>2</sup> Ernst Bloch, en su obra *El principio esperanza*, reivindica la virtud del “soñar despierto” como el primer indicio del pensamiento utópico estructurado. Al mero soñar debe seguir una voluntad de acción, aspecto “volitivo” que marca la verdadera intención utópica.



Zamiatin, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley o *1984* de George Orwell. Lo que ha permitido que se confunda sin mayor rigor el fin del “gran relato de la historia” con el “fin de las utopías”, tras un siglo en que proliferaron ambos por doquier.

La verdad es que si miramos hacia atrás, desde la perspectiva de la historia de la utopía, vemos al siglo xx como un siglo desbordante de ideas y proyectos; movimientos artísticos, vanguardias exuberantes, manifiestos radicales; un siglo profundamente ideologizado y de pensadores fuera de lo común, talentos explosivos y polémicas apasionadas; políticas objeto de adhesiones fervorosas, siglo de cóleras colectivas y exterminios fríamente programados, sangrientas guerras civiles como la española de 1936-1939, conflagraciones mundiales como la Gran Guerra del 14-18 y la Segunda Guerra Mundial; revoluciones esperanzadoras como la mexicana de 1910; la de Octubre del 17; la cubana del 59; la Revolución Cultural china y el predicamento del *Libro rojo*. Años en que la sola palabra *revolución* parecía resolverlo todo; años de crítica radical del sistema capitalista y de la burguesía a abolir; de denuncia del imperialismo y la sociedad de consumo; años en que moral y política confundían sus fines; en que la juventud era la depositaria del futuro y actor privilegiado de un presente vivido en “acción directa” como sucedió en las movilizaciones de los años sesenta en Berkeley, México y París.

Como este año también se conmemora el sexagésimo aniversario de la Revolución húngara de 1956, brutalmente aplastada, que más bien se relaciona con la idea de la distopía, la antiutopía y los regímenes totalitarios, el tema cobra especial interés. Praga en el 68 reiterará el drama de las presuntas utopías que, al realizarse, mostraban la cruel faz de las dictaduras que apenas se disimulaban. Un siglo donde el discernimiento se sacrificó a las certidumbres; la hipercrítica y los sistemas totalizantes y de vocación absolutista se impusieron a partir de textos canónicos de autores como Hebert Marcuse, Ivan Illich, Jean Paul Sartre, Michel Foucault y tantos otros “gurús” del pensamiento. Un siglo de extremos y excesos, del que la utopía pareció salir escaldada, por no decir derrotada, después de la eclosión de mayo del 1968, el que pudo ser su instante de gloria, tanto en Europa como en América. Sin embargo, debe reconocerse que —pese a todo— este vasto movimiento inauguró una transformación cultural profunda cuyas repercusiones serían universales y llegan hasta nuestros días. El 68 no culminó en una revolución, es cierto, pero fue una rebelión esencialmente antiautoritaria que si no conquistó el poder, provocó profundos cambios en la sociedad. Sus efectos se pueden rastrear hasta hoy en día en las costumbres, el lenguaje, la música, la pintura y la literatura; en la práctica libre y desenfadada del sexo; en las nuevas preocupaciones de la humanidad: formas de democracia directa, preocupaciones ecológicas, feminismo, reivindicación de derechos humanos y de minorías, movimientos alternativos alrededor de la idea de que “otro mundo es posible”.

En realidad, todo indica que el ciclo de las revoluciones del siglo XIX y XX se acabó en 1989. De poco han valido los movimientos alternativos surgidos alrededor de las movilizaciones como el 15M en España, rápidamente estructuradas en partidos políticos de procedimientos y reivindicaciones similares a los partidos tradicionales que se pretende condenar. Con el derrumbe de las ideologías “seudorrevolucionarias” —como las llamó Castoriadis— se ha empezado a vivir en la “era del vacío” de que habló, por su parte, Gilles Lipovetsky, donde el discurso utópico parece haberse vaciado de toda reflexión prospectiva y se han erradicado la mayoría de las tensiones en aras de un eclecticismo complaciente o se ha reducido a una maniquea confrontación entre propuestas más fundamentalistas que revolucionarias. Desde hace unos años todo invita a abandonar la causa de la utopía, tanta dispersión procura la oferta del mundo globalizado en que estamos inmersos, tantas dudas nos asetan sobre las que eran, hasta no hace mucho, profundas convicciones, zarandeadas ahora por la crisis y el escepticismo. A ello ha contribuido el discurso securitario y maniqueo implantado a partir del 11-S del 2001, fecha del atentado a las Torres Gemelas, que no ha hecho sino desterrar aún más el pensamiento crítico y alternativo que parecía haber encontrado en la consigna antiglobalizadora “otro mundo es posible” una vía de exploración utópica. Irónicamente, podríamos decir que desde entonces, “el principio esperanza” de la poderosa ensoñación de Ernst Bloch ha sido sustituido por “el principio de precaución y cautela”.

La “sociedad del riesgo mundial”, según las palabras de Ulrich Beck, nos ha conducido a lo que puede calificarse el “internacionalismo del miedo”: miedos globales *económicos*, como el que vivimos en la crisis financiera de la que no hemos salido todavía; precios de materias primas y alimentos objeto de inversiones especulativas; miedos *territoriales*, conflictos locales y guerras regionales de repercusión mundial; miedos *ecológicos*, cambio climático, agujero de la capa de ozono, contaminación del aire; miedos *individuales*, inseguridad ciudadana, amenaza del terrorismo del yihadismo, Al Qaeda, del Estado Islámico (EI); miedo a las *responsabilidades colectivas*, abandono de deberes, indiferencia ante el prójimo, lo que en el Río de la Plata llamamos el “no te metás”, de tan funestas consecuencias en nuestra historia reciente.

## La tensión entre el *ser* y el *deber ser* de América Latina

Pese a este panorama y a que —a partir de 1989, tras el derrumbe de la Unión Soviética— pudo ser legítimo desconfiar de los “sueños de la razón” y de las tentaciones de dar respuestas absolutas a un porvenir incierto, no podemos aceptar que ahora, cuando más necesario debería ser imaginar otros futuros posibles

y salidas al *impasse* monotemático imperante en que estamos sumergidos —el pensamiento único, lo políticamente correcto— el discurso utópico se haya excluido de todo debate. Ello resulta aún más importante cuando, debido a la desorientación provocada por la liquidación de un orden que ofrecía consignas, referentes y explicaciones simplificadas sobre todo lo que sucedía, hay quienes se sienten tentados de refugiarse en un pasado idealizado o en formas cerradas y autárquicas del pensamiento. Justamente por estas carencias y este riesgo de involución, el pensamiento utópico debe ser reivindicado, “reconstruido”. *La reconstrucción de la utopía*, así he titulado una de mis obras consagradas al tema.

Y con más razón debe ser recuperado en América Latina, donde la utopía está íntimamente ligada a su historia y su pensamiento. Porque la utopía, que se destierra ahora del imaginario colectivo occidental, ha estado siempre presente en la historia de nuestro continente, donde puede rastrearse sin dificultad la tensión que ha opuesto la *topía* de la realidad (el *ser*) a la utopía (la ontología del *deber ser*). Esta tensión entre ser e idealidad no solo se explica por la naturaleza dual de todo discurso utópico, sino por el carácter particularmente desgarrado de la identidad americana, cuyos signos definitorios, muchas veces antinómicos, se han constituido no solo por lo que América es en realidad, sino por lo que *crea ser* o, más aún, por aquello que *quisiera ser*. Estas tensiones explican la distancia que ha existido entre la teoría y la práctica, entre el discurso programático con fuerte componente desiderativo y el análisis objetivo de sus resultados, esa “confusión de deseos con realidades” que pauta la confrontación entre la desmesura de esperanzas formuladas con entusiasmo y el triste desmentido de los hechos con que vivimos nuestra realidad cotidiana. Sucesivos impulsos utópicos que han marcado, muchas veces dramáticamente, el proceso histórico de un continente donde sueños y esperanzas individuales se prolongan en frustradas realidades colectivas. Muchas de las entusiastas profecías sobre el destino americano o excesivas idealizaciones sobre nuestro ser, están en el origen de buena parte de las contradicciones generadas por el debate sobre la identidad, esas interrogantes aparentemente sin respuesta de: ¿Quiénes somos? ¿Cuál es nuestra verdadera identidad? ¿La que aspiramos ser, proclamada con voluntarismo maximalista, o la de la realidad que nos rodea, hecha de desigualdades insostenibles, pobreza crítica, injusticia, dependencia, inseguridad o explotación? Todo ello ha dado lugar a esa multiplicidad de episodios accidentados, derrotas cotidianas, esfuerzos estériles, proyectos desvirtuados que configuran la gran “enciclopedia de la esperanza americana”.

Con apasionado énfasis, la utopía ha propiciado denuncias de injusticias y desigualdades y ha inspirado el pensamiento antiimperialista o el de la filosofía de la liberación con un sentido de urgencia ideológica más persuasivo que demostrativo y donde el conocimiento del mundo no se ha separado del proyecto de trans-

formarlo. La utopía ha rehuído adoptar un cordial eclecticismo y ha optado, en general, por una actitud militante, esa —con palabras de Morales Pérez— “poderosa carga estética y ética compulsiva de acción” que puede observarse en José Martí (Morales, 112). El poeta cubano aseguraba: “Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra. [...] La prosa, centelleante y cernida, va cargada de idea” (31; 37). Ello explica episodios significativos de la historia, pero también la crónica “silenciada” de la disidencia y del pensamiento heterodoxo, los sueños y los proyectos sobre “lo posible lateral”, todo lo que podríamos llamar “potencial implícito” y que otros consideran causa de que América Latina sea un “cementerio de ideologías”. La constante tensión entre realidad e idealidad, pauta asimismo las experiencias de la llamada “utopía vivida”, las experiencias utópicas prácticas que jalonan esa misma historia.

El estudio de los diferentes modelos e intenciones utópicas subyacentes en la historia de América nos permite descubrir con una perspectiva enciclopédica todo lo iniciado y no consumado en el pensamiento, la política y la cultura americana. Este rico panorama permite entender el vigor que ha tenido la función utópica en los diferentes modos de expresión en que se ha traducido: desde la filosofía a las artes, de las plataformas políticas a las experiencias alternativas llevadas a cabo en su territorio. Discurso de contrastes, de oposiciones y antinomias no resueltas, instancia crítica de la realidad vigente capaz de abrir brechas en el orden establecido, la función utópica orientadora de la *praxis* histórica latinoamericana, no puede considerarse clausurada en nombre del limitado horizonte del pregonado “fin de la utopía”, sino —por el contrario— como imagen movilizadora de nuevas propuestas concebidas *desde y para* América Latina, cuya polivalencia semántica debe mantenerse abierta al riesgo de nuevas propuestas alternativas.

Ahora bien, ¿qué entendemos en la actualidad por utopía?, ¿a qué ha quedado reducida la función utópica?, ¿qué podemos proponer desde nuestra perspectiva? En esa dirección van nuestras siguientes reflexiones.

## El discurso de la emancipación americana

En ella se inscribe esa posible “segunda independencia” que debe completar el proceso iniciado por la primera y el rescate de la idea de la “emancipación” instaurada por la Ilustración a la que ha invitado Arturo Andrés Roig (“Necesidad de una segunda Independencia”, en línea). En esta segunda independencia debe concluir la tarea de emancipar el pensamiento, “emancipación mental” de la que dependen los viejos ideales de la democracia participativa hoy amenazados por las formas más groseras de la racionalidad capitalista. Se trata pues de rescatar la

independencia perdida, lo mejor del pensamiento liberal depurado del economismo capitalista. En esta dirección, Roig recuerda cómo Francisco de Miranda, a fines del siglo XVIII, ya hablaba de la necesidad de lograr una “emancipación mental” que completara la independencia política; de cómo Bolívar se lamentaba de que “nuestras manos están libres y todavía nuestros corazones padecen las dolencias de la servidumbre” y Juan Bautista Alberdi señalaba “rompimos las cadenas mediante las armas, pero que faltaba todavía quebrar otras, lo que será obra del pensamiento” (citados en Roig, en línea).

Por nuestra parte quisiéramos recordar a Simón Rodríguez y su búsqueda de la “originalidad” americana cuando se pregunta en 1828:

Dónde irémos a buscar modelos? . . .

—La América Española es *orijinal* = ORIJINALES han de ser sus Instituciones i su Gobierno = i ORIJINALES los medios de fundar uno i otro.

*o Inventamos o Erramos.*

*(Inventamos o erramos, 138)*

El maestro de Bolívar vio en el proceso de la Independencia una posibilidad de renacimiento para América al afirmar que el lugar de la Utopía de Tomás Moro era el Nuevo Mundo: “no es sueño ni delirio, sino filosofía...; ni el lugar donde esto se haga será imaginario, como el que se figuró el Canciller Tomás Moro; su Utopía será, en realidad, la América (*Inventamos o erramos*, 64).

Utopía *en* América que significa utopía *de* América. Como se ha subrayado, el proyecto de utopía de Simón Rodríguez no es —como lo afirma Dardo Cúneo— el de una utopía “inmigrante”, es decir, realizada a partir de un modelo europeo importado, sino concebida y pensada *desde y para* América: “El hombre americano poblará el paisaje con su propia experiencia” (Cúneo, xxxii). Se trata de una utopía “a su propia cuenta, una utopía que sea su propia obra, que incorporen a la región al progreso universal sin hacerse cargo de viejas infamias de allá y de aquí” (xxxii-xxxiii). En resumen, se propone “inventar” una utopía criolla que haga sus propios caminos y diseñe sus propia metas o, más sencillamente, de crear un mundo criollo en espacio y tiempo de utopía.

Sin embargo, al mismo tiempo, Simón Rodríguez señala con clarividencia que la utopía no puede ser solo política o social, sino que debe estar basada en la educación entendida como aprendizaje de un “modo de vida”. Más que instruir hay que aprender a vivir en una sociedad que se estrena en la libertad y que pretende la igualdad y la fraternidad. Para ello insiste en forma machacona a lo largo de su vida y en los más diversos escenarios, desde Venezuela a Chile, pasando por Boli-

via, Perú, Ecuador y Colombia, sobre la importancia de una enseñanza estatal y republicana, cuya finalidad debe ser preparar a los jóvenes a vivir en las nuevas sociedades americanas que nacen con la Independencia. Se trata de prepararlos “para vivir en República” y no correr el riesgo de “hacer Repúblicas sin Ciudadanos”, ya que: “En la América del Sur las Repúblicas están *Establecidas* pero no *Fundadas*” (*Sociedades americanas*, 37; 6). En resumen, si queremos República vamos a hacer los republicanos primero. Con ello, el autor de *Inventamos o erramos* plantea el problema fundamental de la utopía y su pretensión de crear *ex nihilo* democracias republicanas en sociedades que se habían constituido a lo largo de tres siglos de “autoritarismo vertical de derecho divino”, sin ninguna experiencia de autogobiernos (VV.AA., 25). No se trata de enseñar a deletrear, sino de “enseñar a vivir, a trabajar, a practicar la sociabilidad” (Uslar Pietri, 337). Enseñar la sociabilidad, enseñar a cambiar, aunque sepa que —como dice textualmente— “cambian el gobierno pero no cambian las costumbres. Ese es el error de las revoluciones. Cambian las leyes pero no tocan la escuela. Tiempo perdido”, resume en forma tajante (73).

Esta reflexión de Simón Rodríguez es fundamental para entender parte de la crisis actual de la utopía en América Latina donde tanto maximalismo voluntarista ha acompañado su historia reciente, pero al mismo tiempo reconoce su raíz antropológica y anuncia la imprescindible dimensión cultural con que debe proyectarse. Esta es —en efecto— una lección a tener en cuenta: los cambios culturales son mucho más complejos y difíciles que los políticos proclamados por revoluciones triunfantes. En el entusiasmo inicial de nuevas estructuras políticas inauguradas con ilusión y esperanza, tras cambios radicales impuestos por gobiernos revolucionarios, se ignora en general que las transformaciones culturales son más lentas y complejas. Costumbres, hábitos, prejuicios y tradiciones sobreviven y paralizan en la práctica muchos cambios legislados en forma absolutista, como si en el simple enunciado legal ya estuviera asegurado su resultado.

## La raíz antropológica de la utopía

La utopía, tradicionalmente concebida como propuesta política o social, ha prescindido, en general, de esa necesaria dimensión cultural. Por ello, toda utopía futura tiene que tenerla en cuenta y apoyarse en las expresiones culturales, sin romper toda relación con la realidad. A todo lo más debe “tensarla”, ser expresión de una insatisfacción, que tenga en cuenta los ritmos de los diferentes grupos sociales, sus costumbres y creencias. No puede ignorar las complejas realidades culturales amenazadas por la globalización económico-financiera, porque, en definitiva, solo los cambios culturales podrán dar permanencia y consistencia

a los cambios políticos. Tenerlos en cuenta no supone, bajo ningún concepto, prescindir de la función utópica como factor dinámico del cambio histórico, sino por el contrario darle otra dimensión y profundidad: la del humanismo inmanente que caracteriza al *homo utopicus*. “La utopía —nos dice Rogelio Blanco Martínez en *La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*— es antropocéntrica, es humanista y, a la vez, totalitaria; totalitaria aquí no es un adjetivo que empleamos en sentido político, sino como punto centrípeto, punto de síntesis, de armonía al que aspira una estructura. Es *monista* en el sentido optimista, pues coloca al hombre como centro del mundo, como señor de sus sueños y dueño de su destino” (66).

Es interesante en este sentido, la perspectiva utópica enraizada en una profunda vocación antropológica de Adolfo Colombres. En *La emergencia civilizatoria* (2001), el ensayista argentino plantea como prioridad “la reconquista del espíritu utópico”, un modo de trascender el mito como interpretación trascendente del imaginario americano y apostar por la integración cultural, la autodeterminación estética y la interculturalidad. No olvida Colombres, en esta “emergencia” de intenso acento utópico, el papel que le cabe al postergado desarrollo científico y tecnológico de la región. Esta vocación antropológica reaparece en la proyectada inserción de las sociedades aborígenes americanas en la dinámica utópica a la que apuestan Alberto Flores Galindo en *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes* (1986), reactualizada en Puebla y en Chiapas y en los trabajos de Guillermo Bonfil Batalla y Darcy Ribeiro, autor este último de *Utopia selvagem*, una divertida reescritura utópica de *Macunaíma* y, sobre todo, Esteban Krotz en el conjunto de su obra. Una perspectiva antropológica de dimensión cultural que ya estaba presente en el breve ensayo “La utopía de América” de Pedro Henríquez Ureña. En esa charla dirigida a los estudiantes de la Universidad de La Plata, Henríquez Ureña habló por primera vez en 1922 de “la utopía de América” y lanzó su encendido mensaje a favor de dar “el alfabeto a todos los hombres”, “instrumentos mejores para trabajar el bien de todos” y ese generoso esfuerzo para “acercarse a la justicia social y a la libertad verdadera”, que resumió en la consigna “avancemos, en fin, hacia nuestra utopía”, consigna que se convirtió con los años en preocupación esencial del pensamiento latinoamericano (Henríquez Ureña, 6). La proclama de Henríquez Ureña partía de un convencimiento: lo autóctono en América no era solamente la raza indígena, sino el carácter peculiar que lo español asumía en el Nuevo Mundo desde los comienzos de la era colonial. “Cuatro siglos de vida hispánica han dado a nuestra América rasgos que la distinguen”, precisaba para enumerarlos a continuación: “La unidad de su historia, la unidad de propósito en la vida política y en la intelectual” que hacían del continente “una entidad, una magna patria, una agrupación de pueblos destinados

a unirse cada día más y más” (5). Henríquez Ureña condensa ideales históricos de Bolívar, Rodó y, especialmente, de José Vasconcelos —unidad política, magna patria, “raza cósmica”— para proyectarlos como programa utópico. “La [...] utopía [...] debe ser nuestra flecha de anhelo”, sostuvo nuevamente en un ensayo de 1925, “Patria de la justicia”, donde se hacía la pregunta fundamental: “Si en América no han de fructificar las utopías, ¿dónde encontrarán asilo?” (10).

Las bases de un auténtico y novedoso enfoque de la historia de América Latina estaban lanzadas. La utopía pasaba a ser parte constitutiva de la filosofía americana, componente desiderativo de un *deber ser* al que se aspira —bases de unidad y de justicia sobre las que debía edificarse el futuro— y elemento fundamental para diferenciarse de Europa de la que América no podía ser un mero epígono. Un *deber ser* americano que, por la intensidad del pensamiento que lo impulsa, es parte del propio *ser*, esa identidad hispanoamericana que al buscarse no hace más que irse definiendo. Henríquez Ureña era consciente de que la tarea sería ímproba y el esfuerzo no podría limitarse a unos pocos pensadores, sino que debía ser colectivo y prolongado a través de varias generaciones. Lo esencial era empezar a “trabajar con fe y con esperanza todos los días” (11). Su mensaje no caería en el vacío.

## Entre la utopía y el desencanto

Lejos del fundamentalismo y del voluntarismo de las décadas anteriores, las perspectivas de la utopía se proyectan ahora en un espacio de más lenta elaboración, donde se demanda una mayor “paciencia histórica” que la urgencia vigente hasta fines de los años sesenta. En este sentido, es posible compartir con Claudio Magris que la crisis actual no deja de ser positiva, ya que el final del mito de la Revolución y el Gran Proyecto tendría que dar “más fuerza concreta a los ideales de justicia” despojados de las perversiones de su idolatría mítica y totalizante. Para lograrlo, el ensayista italiano recomienda, paciencia y tesón, en un justo equilibrio entre “utopía y desencanto”. Liberados de los mitos y de la idolatría de vocación absolutista, sabiendo que el mundo no puede ser redimido de una vez para siempre y que “cada generación tiene que empujar, como Sísifo, su propia piedra para evitar que ésta se le eche encima aplastándole”, utopía significa —para Magris— “no rendirse a las cosas como son y luchar por las cosas tal como debieran ser” (11), aunque se lo matice con el necesario “desencanto”. La utopía y el desencanto no se contraponen, sino que se sostienen y corrigen recíprocamente para actualizar sus modelos. El desencanto, al corregir la utopía, refuerza su elemento fundamental: la esperanza y —es bueno recordar con Kant— que esta no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de “la existencia vivida y padecida sin velos, que crea una irreprimible necesidad de rescate” (15).



Aquí está la clave: tomar conciencia de que la redención, prometida y perdida tiene que buscarse con paciencia y modestia, sabiendo que no poseemos ninguna receta definitiva, pero también sin escarnecer la íntima esencia que la función utópica ha desempeñado en la historia de la humanidad y en la de América Latina en particular. Con esta modesta paciencia —lo que los venezolanos Moisés Naím y Ramón Piñango llaman el trabajo de “carpintería” (citado en Ramírez Ribes, “Patrones y valores culturales”, en línea)— hay que superar la impaciencia revolucionaria que ignora la preparación y los pasos progresivos que toda acción requiere, tanto si se presenta como la voluntad de un caudillo que “engendra realidades” políticas de prosperidad con solo enunciarlas, transformando la improvisación en virtud, como cuando el “voluntarismo institucionalizador” (Soriano, 47) imagina que los objetivos de un decreto o una ley ya han dado sus resultados apenas se lo ha sancionado.

Bueno es recordar que esta “modestia” la han practicado muchos pensadores latinoamericanos. Frente al mesianismo sobre el destino de América como el de Francisco García Calderón en *La creación de un continente* (1912) o las “iniciativas” de Francisco Bilbao y su propuesta de unificar el alma, el pensamiento, el corazón y la voluntad porque “la América debe al mundo una palabra [...]: esa palabra serán los brazos abiertos de la América a la tierra y la revelación de una era nueva” (Bilbao, 6)<sup>3</sup>. José Carlos Mariátegui ya denunciaba en 1928 esa “vieja e incurable exaltación verbal de nuestra América [que] no necesita alimentarse de una artificiosa y retórica exageración de su presente” (6). El autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) considera que la excesiva fe de América en su provenir engendra una serie de exageraciones categóricas que deben ser acotadas, acotación que basaba en el sentido responsable y comprometido de inserción en la historicidad del ensayista que se siente éticamente “reformador” y “transformador de la sociedad”. De ahí que la reflexión utópica continental deba insistir en el planteo de fines sociales deseables al mismo tiempo que enuncia medios de cómo alcanzarlo, auténtico género “bisagra” entre la historia y la reflexión, punto de inflexión entre teoría y praxis (Cerutti, 23). Una perspectiva de relatividad que también había intuido Martí cuando precisaba que América tiene su historia y no podía “inventarse” en permanencia: no es un vacío que debe llenarse una y otra vez —advertía— al recordar que América son sus indios, pero también sus conquistadores, libertadores y civilizadores: un todo, un auténtico crisol de culturas. Se trata, por lo tanto, de “Imitar si no se puede hacer otra cosa, pero aun al imitar, inventar un tanto, *adaptar*” (Caso, 18), de “imitar adap-

<sup>3</sup> Pese a su manifiesto voluntarismo, Bilbao no deja de comprobar que frente a los Estados Unidos, América Latina se presenta como “los estados desunidos”.

tando”, porque existe el riesgo de que en el afán por ser diferente de lo que se es, se esté negando justamente todo aquello que ya se es.

En esta reflexión, América Latina vuelve a ser centro de convivencia de visiones modernistas e indigenistas, de un futuro que se aborda con esperanza y un pasado presente en sus barriadas y campos. La utopía sigue siendo una realidad y una necesidad que ya no tiene como eje la construcción de sistemas, sino la creación de una responsabilidad individual unida a la interacción colectiva. Estamos lejos, pues, de los sistemas totalizantes, las visiones programáticas integrales y de ese voluntarismo iluminado de la utopía clásica y más cerca de “un futuro en construcción” —al decir de Paul Valéry— “construcción que se hace día a día en el presente, en el aquí y en el ahora” y que, por tanto, está más inserto en la idea de probabilidad que en la de certidumbre. Ya no hay un futuro que pueda ser determinado, hay “una pluralidad de futuros posibles que van a depender de la sabiduría con la cual se perciban las tendencias contemporáneas y sus posibles impactos” (Ramírez Ribes, *La utopía contra la historia*, 271).

Lejos de las pretensiones totalizadoras de la utopía clásica, la utopía trabaja ahora ese espacio de cultura democrática hecha de las formas de conducta generadas en las dimensiones moleculares de la sociedad (microorganizaciones, espacios locales, relaciones familiares y humanas) que permiten conciliar participación con heterogeneidad, lo que Manfred Max-Neef llama la “democracia de la cotidianidad” (13) y que presenta como un conjunto conformado por instituciones representativas o integradoras, por una parte; instituciones generadoras de discursos dominantes o contra hegemónicos, por la otra. Estas propuestas se inscriben en una suerte de “filosofía popular de la democracia” —al decir de Arturo Andrés Roig— donde más allá del binomio democracia y libertad, se imaginan formas de democracia y dignidad basadas en una praxis que las compatibilice con la justicia y la igualdad. No resignarse ante las mayorías aplastantes es proteger el derecho a la opinión divergente, es permitir que el disenso sea tan esencial como el consenso; es darle una moralidad a la protesta, es aceptar la función creativa, revulsiva que puede cumplir una democracia tensada por la utopía.

Son estas las vertientes de la utopía que pueden proyectarse más allá de la nostalgia y el desencanto. Utopías que desarrollen —con palabras de José María Mendiluce— una “capacidad de rebeldía ciudadana sensata” y que vayan más allá de las propuestas ecológicas o sociales de los movimientos contestatarios tradicionales para influir de un modo más determinante en la política. Se trata de crear instrumentos de participación política y no necesariamente de crear “otro partido”; de profundizar una “radicalidad democrática” que no sea meramente testimonial o marginal; modos de multiplicar una necesaria dialéctica democrática entre lo local y lo global que satisfaga lo que se percibe difusamente en la

crisis de confianza del sistema democrático y los partidos políticos tradicionales y que se ha dado en llamar “el hambre de otra política”<sup>4</sup>. Esta “hambre de otra política” que debe subyacer en toda utopía necesita de una política más “informal” que “formal” —según el distinguo de David Mathews en *Política para la gente*— es decir incluyendo la labor ciudadana en procura del bienestar común, donde el ciudadano no se sienta víctima o consumidor de soluciones políticas impuestas o disponibles, sino creador del espacio común de soluciones consentidas y no simplemente reivindicadas. Es esta una etapa importante en el largo (y paciente) viaje hacia la tolerancia, la moderación, la desdramatización y la convergencia, del sosiego y la coexistencia —en el que el consenso normativo entre generaciones juega también su papel— que parece haber iniciado buena parte de América Latina, aunque los “demonios” del gompismo y las soluciones populistas y las implosiones de violencia la sigan acosando y pese a que los más profundos del autoritarismo, la intransigencia, las diferencias y la injusticia no hayan sido conjuradas.

Lo que es evidente es que, pese a la pérdida de certidumbres y a esta condición menos radical de la función utópica contemporánea, los “buscadores de la utopía” prosiguen su empecinada tarea en América Latina. Las creaciones de lo “maravilloso utópico” volverán a ser —como lo han sido en otros momentos de la historia del pensamiento del Nuevo Mundo— utopías creativas y fantasiosas, verdaderas expresiones de un pensamiento crítico recuperado, creaciones literarias concebidas en y para una mayor libertad. Yo estoy convencido de ello.

## Obras citadas

- BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial: en busca de la seguridad perdida*. Ediciones Paidós Ibérica, 2008.
- BILBAO, Francisco. *Iniciativa de la América. Idea de un congreso federal de las repúblicas*. Cuadernos de Cultura Latinoamericana 3. México, UNAM / Unión de Universidades de América, 1978.
- BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio. *La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*. Madrid, Akal, 1999.
- BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*. Tomo I. Ed. de Francisco Serra. Trad. de Felipe González Vicén. Pról. de Francisco Serra. Madrid, Trotta, 2004.

<sup>4</sup> “Hay hambre de política, de otra política, de encontrar nuevas propuestas, que se expresa en una variopinta gama social y generacional de personas diversas, que se sienten progresistas y no se encuentran —ni en sus discursos, ni en sus contenidos, ni en los rostros que encarnan las ofertas, en formas de listas cerradas— las respuestas que demandan en las actuales formaciones de la izquierda socialdemócrata y comunista” (Mendiluce, 123).

- CASO, Antonio. "Alas y plomo". En su libro: *México y sus problemas*. Cuadernos de Cultura Latinoamericana 34. México, UNAM / Unión de Universidad de América Latina, 1979, pp. 17-19.
- CASTORIADIS, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 1. Barcelona, Tusquets, 1975.
- CERUTTI GULDBERG, Horacio. "Hipótesis para una teoría del ensayo (primera aproximación)". En su libro (coord.): *El ensayo en Nuestra América. Para una reconceptualización*. Actas del Coloquio Internacional sobre el ensayo en América Latina. México, UNAM, 1993, pp. 13-26.
- COLOMBRES, Adolfo. *La emergencia civilizatoria*. La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2001.
- CÚNEO, Dardo. "Aproximación a Simón Rodríguez". Prólogo a Simón Rodríguez: *Inventamos o erramos*. Biblioteca Básica de Autores Venezolanos. 1.ª reimpresión. Caracas, Monte Ávila, 2008, pp. IX-XLI.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La utopía de América*. Ed. de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Decimotercera edición. Barcelona, Anagrama, 2000.
- MAGRIS, Claudio. *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. 2.ª ed. Trad. de J. A. González Sainz. Barcelona, Anagrama, 2001.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *¿Existe un pensamiento hispanoamericano?* Cuadernos de Cultura Latinoamericana 34. México, UNAM / Unión de Universidad de América Latina, 1979.
- MARTÍ, José. *Nuestra América*. 3.ª ed. con correcciones y adiciones de nuevos textos. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005.
- MATHEWS, David. *Política para la gente*. 2.ª ed. Serie: Biblioteca Jurídica Diké. Medellín, Kettering Foundation, 1997.
- MAX-NEEF, Manfred et al. *Sociedad civil y cultura democrática. Mensajes y paradojas*. Montevideo, CEPANUR-Nordan Comunidad, 1990.
- MENDILUCE, José María. *La nueva política. Por una globalización democrática*. Barcelona, Planeta, 2002.
- MORALES PÉREZ, Salvador. "El ensayo revolucionario: José Martí". En su libro: *José Martí: vida, tiempo, ideas*. México, Sociedad Cultural Miguel Hidalgo A.C., Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Centro de Estudios Martianos, Cuba, 2003, pp. 109-123.
- RODRÍGUEZ, Simón. *Inventamos o erramos*. Biblioteca Básica de Autores Venezolanos. 1.ª reimpresión. Caracas, Monte Ávila, 2008.

- RODRÍGUEZ, Simón. *Sociedades americanas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- RAMÍREZ RIBES, María. “Patrones y valores culturales, mentalidad y hábitos en la sociedad venezolana”. En su libro (comp.): *Venezuela, repeticiones y rupturas. La reconquista de la convivencia democrática*. Informe del Capítulo Venezolano del Club de Roma, Caracas, 2003. Disponible en línea: [http://apps.ucab.edu.ve/clubderomaVenezuela/rep\\_rup.htm](http://apps.ucab.edu.ve/clubderomaVenezuela/rep_rup.htm) Última consulta: 12-09-2016.
- RAMÍREZ RIBES, María. *La utopía contra la historia*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2005.
- ROIG, Arturo Andrés. “Necesidad de una segunda Independencia”. Santiago de Chile, *Polis. Revista Latinoamericana* (Universidad de Los Lagos, Santiago de Chile) Vol. 1, 4 (2003). Disponible en línea: <http://polis.revues.org/7137> Última consulta: 12-09-2016.
- SORIANO, Graciela. “Esquemas de interpretación para la política de Hispanoamérica”. *Revista de Estudios Políticos* (CEPC, Madrid) 25 (enero-febrero de 1982), pp. 25-52.
- VV.AA. *Semana del autor: Arturo Uslar Pietri*. Madrid, ICI, 1988.
- USLAR PIETRI, Arturo. *La isla de Robinson*. Barcelona, Seix Barral, 1983.

Desde su aparición en el mapa mundial, América siempre ha estado asociada al concepto de *utopía*, ya que los europeos la veían como tierra prometida. Sin embargo, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, junto con *utopía*, en esta tierra edénica surgen los gérmenes de otros conceptos como *distopía* o *antiutopía*, que hasta hoy en día están presentes en el pensamiento y la cultura hispanoamericanos, al igual que en la literatura y en las artes.

El libro se recomienda tanto a los especialistas en el tema como a los interesados no expertos. No pretende resumir ni menos repetir las ideas hasta ahora escritas sobre el tema, tampoco quiere cerrar definitivamente debates. Al contrario, invita a todos los lectores a entablar diálogos con los artículos reunidos, incluso con los textos citados y mencionados en ellos, sobre ideas que vinculan el pensamiento con la literatura y las diferentes ramas de la cultura con las artes, atravesando y superando fronteras del espacio y del tiempo. Asimismo, mediante una diversidad de géneros, discursos y acercamientos intenta demostrar lo actual que es el pensamiento acerca de la utopía en un mundo en que cada día se cuestionan y se buscan valores.

El presente volumen es fruto del X Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos *América, tierra de utopías*, organizado por el Departamento de Lengua y Literatura Españolas y el Centro de Investigaciones sobre América Latina de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest, celebrado los días 17 y 18 de octubre de 2016.



ISBN 978-963-284-932-4



9 789632 849324