

cuadernos de

CILHA

Revista de História e Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Revista de História e Geografia
da Universidade Federal do Rio de Janeiro

2010

Vol. 42, No. 1



Editorial Board
Editorial Board
Editorial Board

ISSN 0035-0075

a. 11, n. 12
2010

ISSN 1515-6125

Cuadernos del CILHA

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, Argentina

Datos de Revista - Journal's information

Cuadernos del CILHA

a. 11 n. 12 2010 Mendoza (Argentina) ISSN 1515-6125



la editorial

2010 by Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo.

Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor. Las opiniones expresadas en los artículos firmados son exclusiva responsabilidad de sus autores.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, displayed or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying or by any information storage or retrieval system, without the prior written permission from the Editor.

Universidad Nacional de Cuyo

Centro Universitario, Parque General San Martín, Mendoza, Argentina

Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, CILHA

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras;

Centro Universitario, Parque General San Martín, Mendoza, Argentina

Correspondencia

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.

Centro Universitario, Parque General San Martín, (5500) Mendoza, Argentina

e-mail: cmaiz@logos.uncu.edu.ar

Suscripciones y Canje

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario, Parque General San Martín, (5500) Mendoza, Argentina

Fono/Fax: (261) 413500, interno 2256, Mendoza, Argentina

e-mail: editorial@logos.uncu.edu.ar

web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diseño Gráfico y diagramación: Clara Luz Muñiz

Armado e impresión: Darío Soria, Juan Flores,
Hector Monsalvo y Jorge Morán

Cuadernos del CILHA se encuentra indexada en:



Núcleo Básico



Revista

Cuadernos del CILHA

a. 1, n. 1 (1999) Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. CILHA; Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana.

ISSN 1515-6125

Anual

I. Literatura. II. Literatura Hispanoamericana. III. Crítica Literaria.

Cuadernos del CILHA

Cuadernos del CILHA - a. 11 n. 12 - 2010

Mendoza (Argentina)

ISSN 1515-6125

Presentación

Los *Cuadernos del CILHA* son una publicación que aparece desde 1999 y que fue creada con el propósito de dar a conocer las investigaciones del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana (CILHA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. La publicación desde su primer número ha recogido trabajos de numerosos investigadores de diversos países. El carácter interdisciplinario de los estudios literarios que ha caracterizado a la publicación ha permitido la producción de volúmenes en los que han entrado en diálogo distintas disciplinas que tienen como objeto el estudio de América Latina. Si bien el núcleo está constituido por la literatura, desde nuestra concepción nos parece insuficiente ceñirse tan solo al texto como una entidad cerrada y autónoma.

La periodicidad de la revista es de un volumen por año.

La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo internacional. El proceso de arbitraje contempla la evaluación de dos jueces, que pertenecen a distintas instituciones y universidades. Se estima un plazo de unos tres meses para que los especialistas informen los juicios. Dependiendo de las opiniones de los árbitros, la revista informará al autor la factibilidad de la publicación de su trabajo.

La abreviatura de su título es CILHA, que debe ser usada en bibliografías, notas al pie de página, leyendas y referencias bibliográficas.

Presentation

Los *Cuadernos del CILHA* are a journal that appear since 1999 and was created in order to share the research of Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana (CILHA) of Facultad de Filosofía y Letras of Universidad Nacional de Cuyo. From the beginning, the publication has gathered studies from various researchers heralding from a variety of countries. The interdisciplinary nature of the literary studies that have characterized the publication has nurtured a dialogue between different disciplines that all hold Latin America as their focus of study. While literature constitutes the nucleus of study, it our belief that any investigate approach that holds the text as a closed and autonomous entity will prove insufficient.

The journal is published annually.

Both the scientific quality and the originality of the research articles are judged by way of an anonymous process. Manuscripts are reviewed by two external anonymous readers. Because of readers' affiliation to other academic institutions and research centers, authors should allow at least three months for a decision. Upon favorably deciding on the acceptance of the manuscript for publication, the Editorial Board will inform the author(s) about readers' decision.

Its abbreviated title is CILHA, and it should be used in bibliographies, footnotes, references and bibliographies strips.

Staff Editorial

Director: Claudio Maíz (Universidad Nacional de Cuyo - CONICET - Argentina)

Co-directora: Miriam Di Gerónimo (Universidad Nacional de Cuyo - Argentina)

Asistente de dirección: Ramiro Esteban Zó (Universidad Nacional de Cuyo - CONICET - Argentina)

Consejo Asesor:

Manuel Alberca (Universidad de Málaga - España)

Lancelot Cowie (University of West Indies - Trinidad y Tobago)

Axel Gasquet (Université Blaise Pascal - Francia)

Mario Goloboff (Universidad Nacional de La Plata - Argentina)

Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca - España)

Graciela Maturo (Universidad del Salvador - CONICET - Argentina)

Meri Torras (Universidad Autónoma de Barcelona - España)

Gilberto Triviños (Universidad de Concepción - Chile)

Emil Volek (Arizona State University - United States of America)

José Carlos Rovira (Universidad de Alicante - España)

Wilfrido H. Corral (Sacramento State University - United States of America)

Susana Zanetti (Universidad Nacional de Buenos Aires - Universidad Nacional de La Plata - Argentina)

Jorge Fornet (Casa de las Américas - La Habana, Cuba)

Comité Científico Editorial:

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata - Argentina)

Douglas Bohórquez Rincón (Universidad de los Andes - Venezuela)

José Luis de la Fuente (Universidad Católica Silva Henríquez - Chile)

Claudia Gilman (CONICET - Argentina)

Javier Pinedo (Universidad de Talca - Chile)

Alicia Inés Sarmiento (Universidad Nacional de Cuyo - Argentina)

Antonio Roberto Esteves (Universidad Estadual Paulista - UNESP - Brasil)

María del Carmen Tacconi de Gómez (Universidad Nacional del Tucumán - CONICET - Argentina)

Margot Carrillo Pimentel (Universidad de los Andes - Venezuela)

María Antonia Zandanel (Universidad Nacional de Cuyo - Argentina)

Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México - CIALC - México)

Hebe Molina (Universidad Nacional de Cuyo - CONICET - Argentina)

Carmen Centeno (Universidad de Puerto Rico - Puerto Rico)

Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires - Argentina)

María Rita Plancarte Martínez (Universidad de Sonora - México)

Beatriz Curia (Universidad de Buenos Aires - CONICET - Argentina)

Zaida Capote Cruz (Instituto de Literatura y Lingüística - La Habana - Cuba)

Secretaria de Redacción: Marcela Naciff (Arizona State University - United States of America - Universidad Nacional de Cuyo - Argentina)

Asistentes de Corrección y estilo: Inti Bustos (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Karina Molina (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Asistente de edición SCIELO: María Luz Gómez (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Sección Reseñas: Diego Niemetz (Universidad Nacional de Cuyo - CONICET - Argentina)

Sección Documentos: Emiliano Matías Campoy (Universidad Nacional de Cuyo - CONICET - Argentina)

Revisión y traducción de abstracts: Mayra Acevedo (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina); Inés Hoffmann (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Diseño Gráfico y Diagramación: Clara Luz Muñiz (Universidad Nacional de Cuyo - Argentina)

Índice

Cuadernos del CILHA
a. 11 n. 12 – 2010 Mendoza (Argentina)
ISSN 1515-6125

EDITORIAL	7-8
MISCELÁNEAS. MISCELLANIES	9-86
Vargas Llosa y la historia de las ideas: avatares de un esquema Vargas Llosa and the history of ideas: avatars of an outline Wilfrido H. Corral	10-25
Del feminismo liberal al deconstructivismo de género: la narrativa de Angélica Gorodischer en los '80 y los '90 From liberal feminism to deconstructing gender: Gorodischer's narrative in '80 and '90's Rosana López Rodríguez	26-39
Escribir en el Caribe. Notas a la luz de "Escribir en Barranquilla" de Ramón Illán Bacca. Writing in the Caribbean. Notes of the "Writing in Barranquilla" by Ramón Illán Bacca. Danny González Cueto	40-48
La poesía del '40 revisitada hoy: imágenes y pre-visiones del espacio urbano en textos de Rodolfo Wilcok The revisited poetry of the '40 today: images and forecasts of text the urban space of Rodolfo Wilcok Marcela Raggio	49-58
Eco-feminismo en la narrativa surrealista de María Luisa Bombal Eco-feminism in Maria Luisa Bombal's Surrealist Narrative. Zoila Yovanna Clark	59-68
Juan Preciado: viaje, ilusión y esperanza Juan Preciado: Journey, Illusion, and Hope. Sonia Peña	69-77
Guillermo Cabrera Infante y las variantes del poder en el ámbito religioso de La Habana de los cincuentas Guillermo Cabrera Infante and the variables of power in the religious sphere of La Habana of the Fifties. Lidia Verson	78-86
INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES. GUIDELINES FOR WRITERS	87-93
CESIÓN DE DERECHOS. COPYRIGHTS	94

Editorial

Cuadernos del CILHA
a. 11 n. 12 - 2010
Mendoza (Argentina)
ISSN 1515-6125

En este nuevo número de los Cuadernos del CILHA hemos incorporado un conjunto de trabajos que recogen diversas temáticas de la literatura latinoamericana. Después de un dossier que hicieramos hace algún tiempo sobre la literatura del Caribe (“Voces del Caribe”) volvemos ahora otra vez con dos trabajos que se ocupan de Ramón Illán Bacca y de Guillermo Cabrera Infante, pertenecientes a Danny González Cueto y Lidia Verson, respectivamente. Asimismo otros dos trabajos que abordan la temática femenina y se ocupan de dos escritoras destacadas: María Luisa Bombal y Angélica Gorodischer, trabajados elaborados por Rosana López Rodríguez y Zoila Yovanna Clark, en ese orden. Finalmente, dos trabajos que atienden la obra de escritores muy consagrados: Mario Vargas Llosa y Juan Rulfo. No obstante ello, la revisita de estos autores constituye un desafío permanente. Wilfredo H. Corral se encarga de Vargas Llosa y Sonia Peña de Juan Rulfo.

Claudio Maíz
Director

Editorial

Cuadernos del CILHA
a. 11 n. 12 - 2010
Mendoza (Argentina)
ISSN 1515-6125

In this new number of the *Cuadernos del CILHA* we have incorporated a set of works that gather diverse subject matters of the Latin-American literature. After a dossier that we were doing some time ago on the literature of the Caribbean ("Voices of the Caribbean") now we return again with two works that deal with Ramon Illán Bacca and with Guillermo Cabrera Infante, belonging to Danny Gonzalez Cueto and Lidia Verson, respectively. Likewise there is another two works that approach the feminine subject matter and deal with two out-standing writers: Maria Luisa Bombal and Angélica Gorodischer, works elaborated by Rosana Lopez Rodríguez and Zoila Yovanna Clark, in this order. Finally, two works that attend to the work of very consecrated writers: Mario Vargas Llosa and Juan Rulfo. Nevertheless, the revisit of these authors constitutes a permanent challenge. Wilfredo H. Corral takes charge of Vargas Llosa and Sonia Peña of Juan Rulfo.

Claudio Maíz
Director

Cuadernos del CILHA
a. 11 n. 12 - 2010
Mendoza (Argentina)
ISSN 1515-6125

MISCELÁNEAS
MISCELLANIES

Vargas Llosa y la historia de las ideas: avatares de un esquema

Wilfrido H. Corral

Sacramento State University
corralwh@csus.edu
Estados Unidos

Resumen: Este artículo define las coordenadas del pensamiento de Vargas Llosa, arguyendo que sus ideas, obviamente inseparables de su narrativa y del mayor contexto occidental, no son el objeto de una atención matizada. La consistencia ideológica del autor yace particularmente en las razones de su presunto "giro conservador", y en general en la autocrítica e independencia que lo convierten en parte de un puñado de intelectuales públicos latinoamericanos con influencia en Occidente.

Palabras clave: Vargas Llosa; Historia de las ideas; Intelectuales públicos; Pensamiento liberal de Occidente.

Title and subtitle: Vargas Llosa and the history of ideas: avatars of an outline.

Abstract: This article defines the coordinates of Vargas Llosa's thought, arguing that his ideas, obviously inseparable from his narrative and the larger Western context, are not the subject of careful scrutiny. The author's ideological consistency lies particularly in his purported "conservative turn," and generally in the self-criticism and independence that make him in part of a handful of influential public Latin American intellectuals in the West.

Keywords: Vargas Llosa; History of ideas; Public intellectuals; Liberal Western thought.

Aunque siempre está detrás de la de los libros, o en ellos, la batalla de las ideas sigue manteniendo su protagonismo en el siglo veintiuno. Particularmente después del *affaire Dreyfus*, los novelistas casi nunca están ausentes de esas luchas. Ninguno ha estado en el meollo de la versión hispanoamericana de esa condición como Mario Vargas Llosa, con sus ensayos, novelas, periodismo, y textos afines. En este siglo, el ubicuo autor es también el reconocido director de una orquestación internacional (no oficial) a favor de la libertad en la literatura y las ideas sociales que la nutren. Como con todo buen director, su primacía surge sólo cuando es necesario, con una especie de yo antagónico. El esquema que sigue descifra el contexto individual e internacionalista del pensamiento de ese hombre-orquesta. Si se ha postulado de varias maneras que su obra es una serie de preguntas, también es verdad que ha dado muchas respuestas. Así, se ha convertido en un autor necesario, y por ende también vale saber por qué otros creen lo opuesto. Este artículo no es ni podrá ser, entonces, una hagiografía, lo último que querría Vargas Llosa. A pesar de que el éxito de una novela como *La Fiesta del Chivo* (2000) lo ubicó por más de un año seguido en listas de superventas, es muy revelador que casi inmediatamente publicó los ensayos de *El lenguaje de la pasión* (2001), como para nutrir a su narrativa de las ideas que siempre la contextualizan.

Esta tendencia continúa con *El Paraíso en la otra esquina* (2003) y *La tentación de lo imposible: Víctor Hugo y Los miserables* (2004), y el año pasado con *Travesuras de la niña mala* (2006) y *Diccionario del amante de América Latina* (2006). Como asevera un reseñador de *Touchstones: Essays on Literature, Art and Politics* (2007), selección en inglés de la prosa no ficticia que ha ido publicando en *El País* y otros periódicos, Vargas Llosa tiene la energía de un Víctor Hugo, y esos ensayos, artículos y notas: "Ilustran cómo su crítica literaria y de arte está acorde con sus convicciones políticas, y revela la constancia de éstas durante los últimos veinte años. Es refrescantemente franco: impaciente con las ideas recibidas y la corrección política, siempre cuidadoso para mantener lo que [aquí] llama su 'independencia moral'" (Griffin, 2007: 22). Es decir, su dinamismo imposibilita atraparle como esclavo permanente de un maestro o una idea fija. Sin embargo, es un lugar común crítico examinar la importancia de Sartre y Camus en el desarrollo del ideario del autor, aunque él mismo haya esclarecido a principios de los ochenta su progresión intelectual hacia otra ideología, partiendo del contexto de la batalla de las ideas de esos pensadores. Temporalizar así sus "influencias" ideológicas es abreviar las atribuciones y ascendientes de un intelectual dinámico, limitarse al contexto del "último grito" (los años cincuenta, digamos) de ideas que, después de todo, pretendían un alcance mayor.

Luego vendría su ruptura con el pensamiento que tutela al gobierno de Cuba hasta hoy. Pero su reacción al pensar isleño cedió antes otras preocupaciones aliadas, como la visión del indigenismo de Arguedas, sobre quien ha venido escribiendo desde 1955, cuando publicó una nota en *El Comercio* limeño titulada simplemente "José María Arguedas". Para finales de los setenta, establecida su canonicidad, su relación con las ideas se complicó y matizó positivamente, expandiéndose más y más a la sociopolítica transatlántica. Alrededor de los ochenta, debido a su todavía mal interpretado giro "conservador", se comenzó a hablar de su dependencia en las ideas del filósofo Karl Popper, especialmente en torno a la noción de una "sociedad abierta". Otra vez, Vargas Llosa se encargó de poner ese peso del pasado en perspectiva y nunca adhirió, por ejemplo, al radicalismo de los seguidores estadounidenses del pensamiento socioeconómico de Friedrich A. von Hayek¹. Hacia finales del siglo veinte, y hasta la muerte del letón, el peruano parecía fundar su inclinación ideológica en Isaiah Berlin, y en épocas recientes vuelve constante y matizadamente a Jean-François Revel. Vargas Llosa se identifica implícitamente con Revel por dar batallas que otros no se atreverían a dar, y cuando en un sesudo y reciente ensayo sobre su modelo dice "escribía con elegancia, razonaba con solidez y conservaba una curiosidad alerta por lo que ocurría en el resto del mundo" (69), o habla de sus oficios (74) o características humanas (76), es como si estuviera hablando de sí mismo.

¹ Como asevera Werz, "Vargas Llosa manifiesta admiración por los contenidos filosóficos de los escritos de Hayek, pero admite que en América Latina no podría funcionar un modelo de economía liberal pura" (227). Para un contexto latinoamericanista más amplio. Véase Steven Topik, "Karl Polanyi and the Creation of the 'Market Society'", en Centeno y López Alves (81-104). Toda traducción es mía excepto donde indique lo contrario.

Pero la influencia es un arma analítica torpe, porque como ocurre con prosistas proteicos como Vargas Llosa, sólo permite escuchar a lo lejos conversaciones sublimadas entre ellos. Por otro lado, la sucinta progresión esbozada arriba puede dejar la impresión de que en las lecturas del peruano las que más influyen son las ideas extranacionales y adecuadas a un pensamiento único, cuando en verdad no fueron éstas las que le condujeron a postularse a la presidencia de su país, como explica a través de *El pez en el agua* (1993). Nada más simple o lejos de la verdad, como también demuestra el resto de su poco estudiada obra ensayística. Vargas Llosa es el barómetro necesario al que hemos recurrido por cinco décadas, no por presentarnos ideas foráneas, sino debido a su sofisticado latinoamericanismo, exento de esencialismos patriotericos. Por esta razón varias ideas del venezolano Carlos Rangel informan el inicial contexto latinoamericanista que definiría el pensamiento del peruano desde los setenta. Investigar o examinar esa actitud o la ética de su autor al respecto, no ha formado parte de los congresos o volúmenes dedicados a él, y no se puede exculpar esa ausencia con el argumento de que es una condición fluida, porque como pretendo esquematizar a continuación, su proceder ha sido consecuente en todo momento.

En el 2008 una de las acusaciones más fáciles contra Vargas Llosa es que su "ideología" es lo más elocuente de su prosa, a pesar de o tal vez debido a que le haya dicho a Aguilar Camín y muchos otros que aquélla nos mató en el siglo veinte. Ante autores cuyas paradojas vitales podemos ver, pero cuyas contradicciones internas como seres humanos sólo podemos pretender entender, cabe preguntarse por qué (aparte del fanfarronear de articulistas habilitados en universidades estadounidenses) no se ha armado una campaña similar, o escrito estudios, contra el canon ensayístico o novelístico de la "ideología" opuesta a Vargas Llosa. F. Scott Fitzgerald decía que la prueba de una inteligencia de primer nivel era la capacidad de sostener dos ideas opuestas a la vez, y seguir manteniendo la habilidad de funcionar. Cabe preguntarse también por qué el don para lo obvio en la crítica cultural es aplicado de una manera que descontextualiza solamente ciertas batallas ideológicas. El fluir de la inconsciencia crítica o falta de "ética discursiva", son altamente responsables del relativismo interpretativo e institucional que promulgan los partidarios de la "alta teoría" enfrentados al peruano, así no lo hayan leído, velando lo que verdaderamente es retórica desprestigiada, lugares comunes, etiquetas lapidarias y textos cobardes. Desde ese contexto Vargas Llosa nunca podrá ser acusado de extremista, como en su momento señaló Mario Benedetti, porque ningún prosista hispanoamericano actual entra en la batalla de las ideas de la manera visceral en que lo ha hecho él.

En el espacio del cual dispongo quiero argüir que la percepción comparatista dedicada a probar lo que podríamos llamar su querrela contra la "dependencia" mental de nuestros pensadores, deja de lado la vasta y simbiótica influencia en nuestro autor de pensadores latinoamericanos. Los tiros, veremos brevemente, van y vienen desde otros lados. En un homenaje de 1969 a Alfonso Reyes, Vargas Llosa dice que el regiomontano "desbarató con su oceánica curiosidad la división artificialmente creada entre 'americanismo' y 'europeismo', mostró que ambas fuentes constituían en anverso y el reverso cultural de América" (162). Propongo a continuación un esquema similar para desenredar la tira de

Moebius que es la relación de Vargas Llosa con las ideas. Pero otra vez, vale recordar que todavía no tenemos el libro o artículo que desenrede sus ideas, ni el crítico que intente llevarlo a cabo. Por ende, es preciso aseverar que para el autor de *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), tal vez el más polémico y reconfigurado de sus ensayos, las ideas se mueven a través de espacios geográficos y sociales, con los artefactos, estructuras e instituciones que las sitúan en el contexto en que las encontramos.

En ese tejido, es arduo echarles la culpa de todo a los yanquis, o creer que el Subcomandante Marcos y Rigoberto Menchú son pensadores americanos netos, como ha manifestado Roberto Fernández Retamar, pensador como ellos de una idea única, sin notar la diferencia entre filosofía como sistema y la opinión como consigna. Dicho de otra manera, que Vargas Llosa escriba desde Madrid o Londres no quiere decir que sus ideas, recibidas u originales, han sido adaptadas y transformadas permanentemente por un solo movimiento cultural del novelista. Durante la época que le ha tocado vivir, el autor de *El hablador* ha visto algo indudable: que el mundo de las ideas, aun antes de la globalización, se adaptaba, reubicaba y transformaba al cruzarse o chocar con un ambiente nuevo. Kwame Anthony Appiah pregunta acertadamente hasta qué extremo se puede llevar la idea de “un ciudadano del mundo”, como si uno en verdad debe abjurar todo lazo y parcialidad en nombre de la humanidad, esa abstracción tan vasta (xv-xvi). No veo ninguna razón para descartar esa interpretación, aunque tampoco veo gran recompensa en crearla.

Esos cruces no significan necesariamente el surgimiento de un híbrido, porque no importa qué se diga acerca del “neoliberal” de Vargas Llosa —que dicho sea de paso rara vez se contextualiza con su conversión de joven burgués peruano a progresista internacionalista dedicado al experimento cubano de los sesenta— la realidad es que es difícil encontrar textos no ficticios suyos que no sean latinoamericanos en cuerpo y alma, y enigmáticos por distanciarse del realismo mágico que todavía los puede afectar. Para él, la circulación y transferencia de ideas conlleva usos de tradiciones y formas estéticas que nunca han tenido fronteras, lo que en términos convencionales se llamaba “universalismo” y hoy interdisciplinaridad. Si tuviera que apostar dónde se encuentra Vargas Llosa hoy respecto al aluvión de ideas, diría que está en el meollo de la dinámica cultural que examina cómo aquéllas se apropian, encuentran y reciben para crear redes e intermediarios transnacionales. Como asevera *The New York Times* en una nota que complementa la reseña (por Harrison) de la versión inglesa de *Travesuras de la niña mala*, se puede medir la presencia de un autor por los escritores que se ponen en fila para reseñar sus libros. Así, entre 1982 y 1990 sus libros fueron reseñados en aquel periódico por William Kennedy, Robert Stone, Julian Barnes, Robert Coover, Ursula K. Le Guin y Anthony Burgess. Pasemos entonces a la representación más reciente de sus ideas presentes, tal como las recoge en *Diccionario del amante de América Latina* (2006), para contextualizarlas con los desarrollos anteriores que le sirven de plantilla.

“Amante” se asocia fácilmente con nuestro continente, aparte de que autores como Vargas Llosa siempre parecen tener peleas de enamorados con el mundo. Voltaire, en el

suyo, decía que los diccionarios se hacen de diccionarios, y el Dr. Jonson creía que eran como relojes, porque no funcionan, pero es mejor tener uno. Ambas condiciones se dan en el peruano, porque su prosa no ficticia es simbiótica y el barómetro necesario al que hemos recurrido durante casi cincuenta años. Aunque parezca pleonasma, la divulgación actual de su prosa no ficticia no deja de sorprendernos, y no sólo porque éste es el segundo libro de ensayos que publica primero en francés (como *Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine* [2005], el anterior fue *Un demi-siècle avec Borges*, de 2004). En rápida sucesión, su ensayística también se publica en inglés, como si Occidente quisiera ponerse al día con la energía de uno de los escritores que más ayuda a pregonar esa cultura. En virtud de su visión inquieta y lenguaje cinético, coadyuvado por similar valentía, Vargas Llosa es incapaz de ser tedioso, aunque superar esa combinación no quiere decir que cada escrito incluido en *Diccionario del amante de América Latina* tendrá la misma vigencia. Después de todo, cada diccionario personal se convierte en testimonio, y Vargas Llosa lo percibe así en su prólogo. En esa dinámica yace su enamoramiento permanente, y de ella surge ese libro que, por ahora, provee un resumen íntegro de sus ideas.

Sus apartes sobre varios escritores (sabemos que conoce a casi todos los que valen, y más), casi siempre tienen la temible agudeza crítica de sus libros sobre Flaubert, Arguedas y el que ha resucitado hace poco sobre García Márquez; pero es así sólo si se ve las notas contenidas como fichas de diccionario, no en el contexto de los libros mayores que ya ha producido sobre esos tres autores (ahora faltaría el Hugo de *La tentación de lo imposible*). Los recuerdos personales, generosos en anécdotas y escenas reconocibles de la "vida alfabética", cubren la gama de lo fascinante a lo menos profundo, de lo maravillosamente entretenido a la superabundancia de información, como vemos en las notas, apuntes, fragmentos y menciones acerca de Balzac, Bioy Casares, Eco, Foucault, Monterroso y varios otros. ¿Qué hacen aquellos "extranjeros" en un volumen cuyo autor quiere valorar lo latinoamericano? La respuesta no es complicada. Como dice en el texto sobre sus años parisinos (ficcionalizados retrospectivamente en *Travesuras de la niña mala*), allí "los artistas y escritores de América Latina se conocían, trataban y reconocían como miembros de una misma comunidad histórica y cultural, en tanto que, allá, vivíamos amurallados dentro de nuestros países, atentos a lo que ocurría en París, Londres o Nueva York, sin tener la menor idea de lo que ocurría en los países vecinos, y, a veces, ni en el nuestro" (285).

Tal vez por ese viaje contrario al provincianismo al que usualmente obliga el alejarse del contexto nacional de uno, los apartados para autores nómades y políticos nacionalistas que le obsesionan son mayores, como ocurre con los dedicados a Borges, Cortázar, Donoso, Edwards, Mariátegui, Moro, Sartre y Vallejo, sin faltar Castro, Che Guevara y Fujimori (compárese el genial contexto mayor, y personal que le da a éste en la ficha "Cholo"), que tienen algo del "corte y pegue" que caracteriza a este tipo de compilación. Y como para proveer un mayor contexto o evitar la sensación del reciclaje, otras fichas se ocupan de "Compromiso", "Patria" y "Utopía", presentada esta última como palabra

clave². Cada ítem contiene notas al pie (algunas demasiado pleonásticas para un latinoamericano culto), y es claro que son del compilador, no del autor. Como demuestra adicionalmente *Diccionario del amante de América Latina*, casi cada negocio, por no decir ideas, tiene sus celebridades, escándalos, cambios de paradigmas y chismografía, que si no explican conceptos, por lo menos dan pistas para conversar y, en el mejor de los casos, pensar.

Los iniciados saben que el mundo de los libros no tiene una reputación correcta y formal, y como lo cortés nunca ha quitado lo valiente en Vargas Llosa, tampoco decepciona en las páginas consagradas a esos temas, los más. Son de particular interés al respecto las dedicadas a Balcells y Barral, y otra muy conocida a su maestro Raúl Porras Barrenechea. Pero a quien más le dedica páginas respetuosas es a la maestría de Octavio Paz, añadiendo unos cinco párrafos iniciales al ensayo que dio su título a *El lenguaje de la pasión*. En las fichas más "literarias", entre ellas las dedicadas a "Cuentos", "Indigenismo", "Literatura" y "Novela", el ensayista no ha renunciado a su propia interpretación de los deberes del novelista: la autocrítica. Por ende, esas fichas son complementadas por las que giran en torno a conceptos de raigambre popular como el "Humor", la "Huachafería", "Radioteatros", "Sectas" y el "Telurismo", sin dejar a un lado conceptos expuestos sobre los locales de varias de sus novelas en "Lima", "Selva", "Sertao" y, ¿por qué no?, "Europa".

Tampoco deja de hablar de un par de sus obras o los objetos en que se inspiraron (*Los cachorros* y *La casa verde*), como de los personajes reales de quienes se imbuyeron, como "El Consejero" y "Flora Tristan". Pero ojo, porque de esas relaciones no se debe desprender un comodín de los críticos agobiados por el poder de su ficción: que una de sus principales fuentes de inspiración es sin duda "su propia experiencia", u otra candidez crítica apabullante que postula que en resumidas cuentas su política "es una crítica independiente"³. Desde su tan citado discurso al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 1967 hasta hoy ha mostrado que cuando hay una idea de por medio, se está tratando un asunto filosófico, y no se puede ver sus reacciones como "ataques" sino como la continuación de una discusión intelectual acerca de algo real. Vargas Llosa se ha dado cuenta de que toda revolución necesita contrarios, que frecuentemente se convierten en enemigos, y qué mejor antítesis que la burguesía, blanco conveniente, pero, contradictoriamente, también una fuente de apoyo y estímulo. Por razones similares, ha sido ecuaníme respecto a sus ideas acerca de la ficción. Por ejemplo, a través de *La tentación de lo imposible* se pregunta si el mundo en verdad ha avanzado con las

² Respecto al compromiso artístico, es claro que el Isaiah Berlin tardío es una fuente a la que no dejará de regresar. Su primera discusión del letón se encuentra en un largo ensayo de 1980, recogido en el primer volumen de *Contra viento y marea*. Véase el ensayo muy posterior de Berlin, al cual volveré, sobre el legado ruso para el compromiso artístico.

³ Véase Wilfrido H. Corral, "Por qué Vargas Llosa sigue buscando la verdad de sus intérpretes", *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)* (Quito: Paradiso Editores, 2006): 179-190. Este capítulo incluye una aguda lectura que hace el novelista mexicano Enrique Serna de las charlas de Vargas Llosa recogidas en *Literatura y política*.

fantasías revolucionarias de la izquierda, y reconoce que esas promesas han resultado tan falsas como cualquiera fábula. Retoma esa idea en "Literatura y política..." al afirmar que "la vida política llegó a ser, con Trujillo, literatura, sólo literatura, es decir, pura ficción" (66).

Pero como sabemos, esa afirmación es más un regreso a una pasión de décadas, a un demonio prodigioso que propulsa su exploración del mundo interno del artista. Si Vargas Llosa tiene el "problema" de siempre volver a su defensa de la "cultura de la libertad", la izquierda ilustrada tiene el problema de no poder abandonar su obsesión por la idea de la "dependencia", si los ensayos recogidos en *Crítica y teoría en el pensamiento social latinoamericano* (2006) son prueba fehaciente. Esa fijación puede ser positiva para cierto tipo de pensador, pero la pregunta inevitable es para quién escribe. De la misma manera, esa interrogante no se puede contrarrestar con el facilismo de que los aliados ideológicos de Vargas Llosa escriben libros sobre idiotas para idiotas, y la respuesta no yace necesaria o exclusivamente en los públicos de ambos polos. El hecho es que, por un lado, la historia intelectual debe contextualizar, pero por otro, debe explicar por qué una teoría general propuesta por un escritor como Vargas Llosa es aplicable a diferentes circunstancias en el futuro, si es que es una teoría.

Ante las razones señaladas las fichas que he ido eligiendo de su libro de ensayos más reciente podrían dejar la impresión de que este diccionario se concentra en vivencias, personas y gustos demasiado cercanos al ensayista que tanto conocemos, pero no es así. En este tomo el centro es América Latina y su diversidad, sin simulaciones políticamente correctas, y hallamos fichas acerca de los Andes, Brasil (y Euclides Da Cunha), Chile (y Neruda, en una nota personalísima, más homenaje que la diatriba que sus detractores esperarían), La Habana (y Lezama y su *Paradiso*), Paraguay (y Roa Bastos), sin que falten las crisis de pintores, artistas y dictadores. Afortunadamente, no hay en el *Diccionario del amante de América Latina* ningún psicoanálisis barato de la cultura o del latinoamericano, aunque bien sabemos que la introspección le viene fácil al autor, y nunca hemos sospechado que haya sido ambivalente respecto a hacer públicas sus indagaciones personales.

Consecuentemente, hace poco (octubre 2007) le contestó a una entrevistadora del *New York Times* que se oponía al psicoanálisis porque "está demasiado cerca a la ficción, y no necesito más ficción en mi vida". Cuando habla de política (véase las notas dedicadas a "Camus", "Cuba", "Literatura", solamente como comienzo) Vargas Llosa no se engaña con retórica pesimista sobre el ser latinoamericano, porque definirse como tal no quiere decir rechazar nuestro carácter occidental, ni recurrir a esencialismos basados en ataques a un neoliberalismo que, a decir verdad, ya no existe como registro único de ningún estado latinoamericano actual. A la vez, y como Berlin (196-197), Vargas Llosa sabe que la doctrina que el artista es socialmente responsable es antigua, y como su héroe pensador también sabe que:

El arte no es periodismo y no es instrucción moral. Pero el hecho que es arte no lo absuelve a él, o mejor dicho al artista, de responsabilidad. Tampoco es la actividad artística un juego de vestimenta que uno se puede poner o quitar porque sí: es la expresión de una naturaleza individual, o no es nada (213).

El peruano matiza esa noción al argumentar en "Literatura y política...", una charla anterior, que ambas están distantes por varios motivos (62), pero es inevitable que confluyan. Por eso asevera que "Crear que la literatura no tiene nada que ver con la política y que si se acerca a ella, de alguna manera se degrada, es creer que la literatura es un juego, una distracción, un entretenimiento" (50). No en vano ya había dicho: "En aquello que se llama 'literatura *light*' o liviana y que se ha convertido en la tendencia predominante de la literatura contemporánea, la política no tiene cabida" (44).

Se puede rastrear fácilmente, en ensayos y novelas anteriores y particularmente en su prosa de este nuevo siglo, que el autor de *La tentación de lo imposible* no es un escritor ideológico *per se*, en gran parte porque no escribe de la política en sí, sino del comportamiento político de seres humanos variopintos. Según él, la opinión nunca le da forma al carácter de una persona (véase el arco del fanatismo representado desde *La guerra del fin del mundo* hasta *La Fiesta del Chivo*), ni el prejuicio de ella cubre sus imperfecciones. Por eso, dentro de un esquema de sus ideas, cabe verlo como novelista de vidas personales, según el modelo de su héroe Hugo, porque se preocupa de ideas y sucesos políticos sólo en la medida en que aquéllas distorsionan, estimulan o frustran esas vidas. Pero esa visión no quiere decir que se presente como redentor de seres humanos por medio de ideas que tal vez son demasiado grandes para aquellos individuos, o que su comunicación sea simplemente simbólica, y nada más que un bien cultural. De libro a libro, los que leen a Vargas Llosa asiduamente llegan a admirar su preclara discriminación del juicio humano. Por esa necesidad su imaginación por lo general no se distancia mucho de la actualidad, así quiera encontrar fundamentos en ideas occidentales del siglo diecinueve, por ejemplo. Aparte de la obvia impronta cultural europea, el hecho de que al principio de su carrera como haya leído a los novelistas estadounidenses de la "Generación perdida" (Dos Passos, Faulkner, Fitzgerald y Hemingway), como asevera en entrevista tras entrevista, sirve para hacer hincapié en el amplio parentesco geopolítico de Occidente que siempre ha practicado.

En un homenaje a Alfonso Reyes de 1969 Vargas Llosa habla de cómo el regiomontano desbarató la división artificial entre "americanismo" y "européismo", añadiendo que "fue un enamorado de Occidente" que se apoderó de esa tradición, juzgándola con rigor e irremediable buen gusto. El discípulo de entonces es el maestro de hoy, y *Diccionario del amante de América Latina* muestra que las buenas influencias permiten que se les añada, no que se las revoque. Como dice en "El viaje de Odiseo", epílogo a su *Odiseo y Penélope* (2007), "Hay una constante en la cultura occidental: la fascinación por los seres humanos que rompen los límites, que, en vez de acatar las servidumbres de lo posible, se empeñan contra toda lógica en buscar lo imposible". El repertorio de *Diccionario del amante de América Latina* muestra que esa constante también se aplica a las ideas. En la ficha titulada "América Latina" (1988), que podría ser concebida como expresión inicial de su

malentendido "neoliberalismo", Vargas Llosa dice "Ser libres siendo pobres es gozar de una libertad precaria y sólo a medias. La libertad cabal y plena sólo florecerá en nuestra región con la prosperidad, que permite a los hombres plasmar sus sueños y concebir nuevas fantasías" ¿Diccionario económico? No. Su frase es más bien otra expresión de otro de sus deberes como intelectual y novelista: desmentir algunas verdades oficiales.

Su generoso prólogo manifiesta que el impulso para su libro fue proveído por algunos colaboradores (Albert Bensoussan, su habitual traductor al francés es uno), pero no cabe duda de que el libro se debe a su ADN, y no sólo porque la distancia entre "amante" y "amoroso" pasa por la acepción de templado, particularmente cuando se trata de fijar su latinoamericanismo por encima de cualquier atavismo nacional. Como ocurre con su prosa ficticia, la consistencia es otro hilo suyo que siempre ha borrado fronteras nacionales y límites estéticos. Como dice todavía otra reciente reseña de *Touchstones*, colección de algunos de los artículos más representativos de su columna periodística quincenal, Vargas Llosa es "el narrador en quien se puede confiar", porque como lector es un liberador. Así, ideas, textos y semblanzas se mezclan en fragmentos (se indica el año de composición entre paréntesis) cuyo hilo es una visión *de América*, no una especie de "En esto creo" petulante o poco convincente por ser escrito a la medida calculada de la ideología que el autor cree que se espera de él. Si es verdad que en extensos ensayos y estudios, e incluso en sus columnas periodísticas, noticias y algunas compilaciones anteriores Vargas Llosa ha examinado cabalmente algunos de las cuestiones que trata aquí, o que se espera de un diccionario (digamos, "Civilizaciones, choque de"), el hecho es que el suyo es sui generis. Por ejemplo, la entrada llamada "Juego" es en verdad un análisis de Cortázar, y el dedicado a "Kola Real" un análisis del genio empresarial.

El orden alfabético escogido no provee una idea precisa de las condiciones de producción ni del desarrollo ideológico del autor de un autor con una obra tan heterogénea, cronología que tanto desespera a sus críticos. Se puede suponer que aquella organización se debe a Besoussan, quien armó la versión francesa en que se basa ésta. Flaco favor se le haría a Vargas Llosa al tratar de precisar esos detalles, porque el orden de los factores no altera el producto. Por ejemplo, bien sabemos su opinión acerca del "intelectual barato" latinoamericano en *El pez en el agua*, pero nótese lo que dice en este diccionario en un texto de 1966, en que distingue entre creador e intelectual: "Si ambas —vocación y opción política— coinciden, perfecto, pero si divergen se plantea la tensión, se produce el desgarramiento. No debemos, empero, rehuir ese desgarramiento; debemos, por el contrario, asumirlo plenamente, y de ese desgarramiento hacer literatura, hacer creación". Como también sabemos, los intelectuales o mediadores baratos de ideas nunca han admitido sus contradicciones, mientras que el peruano ha sido honesto con las suyas, y tolerante con las diferencias. Evita así la perniciosa tendencia de más de un intelectual progresista, en cuyo diccionario no caben la libertad y la tolerancia que no sean "latinoamericanas". Vargas Llosa termina demostrando que hay más personas y cosas que nos unen que las que supuestamente nos separan, y por eso no está de más amar (en un sentido más intelectual que sentimental) las palabras y las cosas que siempre nos han identificado como seres humanos.

Poniendo en perspectiva el estado actual de su pensamiento, del cual su diccionario es sólo la muestra más reciente, es evidente que Vargas Llosa sabe a ciencia cierta que la tormenta de las ideas de las últimas cuatro décadas es contraria a cualquier consideración del fin de la historia de ellas, a la vez que las ve en relación a las edades del ser humano y sus mitologías⁴. También es axiomático que las ideas siguen fluyendo, que no hay que lamentarse de una falta de ellas, y que su vaivén seguirá marcando a las ciencias humanas. Pensadores como el peruano reaccionarán paralelamente, respetando la profesionalidad de los campos intelectuales, porque para ellos lo conceptual no podía estancarse en lo políticamente efímero. Como consecuencia, la progresión iniciada con *Entre Sartre y Camus* (1981), que servirá de base al primer tomo de *Contra viento y marea, 1962-1982* (1983), no salió de la nada, aun cuando se considere *Historia secreta de una novela* (1971, basada en charlas de 1968) su primera incursión sistemática en la prosa no ficticia, después de su tesis limeña. Por esos inicios no siempre calculados respecto a sus fines, autores fundacionales como él, a pesar de donar o salvaguardar sus documentos en fundaciones o universidades, siempre están expuestos a esfuerzos de recuperación o rescate, y está por verse en qué quedará, por ejemplo, la reciente edición de sus obras completas⁵.

Sería fácil atribuir sus amplios intereses al carácter proteico de su escritura y su autenticidad verbal como crítico, así como es obvio que falta el libro que dilucide esas condiciones o coteje sus opiniones en un sinnúmero de entrevistas y crónicas. Sin embargo hay un hilo indiscutible en cualquier progresión que se le impute: su preocupación por la crisis del arte y de los artistas, entendidos estos en el más dilatado de sus sentidos, y como los verdaderos rebeldes permanentes de la sociedad. En esa consideración yace otra paradoja: él ha sido el menos conservador de los "boomistas", y cada vez que lo critican sus antagonistas, es como que no oyeran lo que verdaderamente está diciendo, y como si hubieran sido programados para no notar lo que está pasando en el mundo de las ideas ajenas a las suyas. En una exhaustiva y necesaria revisión del antimodernismo literario latinoamericano, que acertadamente inscribe dentro de la dialéctica entre "lo universal y lo local, el cosmopolitismo y el nacionalismo, lo foráneo y lo propio, etc." (76), Claudio Maíz (2007) despega con igual convicción y acierto desde las "metafísicas de la ubicación" (68-72). Como afirma Appiah en su estudio de la ética en un mundo de extraños, podemos fallar en compartir un léxico de evaluación, podemos darle

⁴ En resumidas cuentas la suya sería una especie de filosofía del juicio al mismo tiempo que una filosofía de la libertad. La relación se desarrolla plenamente en "Alain" (Emile Auguste Chartier), *Les Idées et les Âges* (París: Gallimard, 1927), respecto al sueño, las ilusiones, los cuentos, los juegos, los signos, los amores, los oficios, el culto y las naturalezas.

⁵ Así, tenemos: *Textos del joven Vargas Llosa*, ed. Omar Prego (Montevideo: Cuadernos de Marcha/Intendencia Municipal de Montevideo, 1994), Miguel Angel Rodríguez Rea, *Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa, 1954-1959* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996), estudio descriptivo concentrado en los artículos, entrevistas y reseñas bibliográficas que publicó en esos años, incluido el ya mencionado "José María Arguedas" (37-39). También está por verse la reacción a su tesis universitaria de 1958, publicada como *Bases para una interpretación de Rubén Darío*, ed. Américo Mudarra Montoya (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001).

diferentes interpretaciones al mismo vocabulario, y diferente importancia a los mismos valores.

Según el idealismo del filósofo ghanés, "Parece más factible que emerja cada uno de estos problemas si la discusión involucra a personas de diferentes sociedades" (66). Pero el pensamiento actual, según Hopenhayn, "Se consagra sobre todo a estudiar cómo estudiar, a protegerse de otros más metódicos que él. En nombre de una 'sana' cautela ha renunciado a la aventura de pensar. Se ha vuelto detective, árbitro y estrategia del conocimiento. No escribe para provocar, sino para ser refutado" (28). Diferente de esa degeneración del pensamiento, Vargas Llosa quiere dar el lado A y el lado B de las palabras y las cosas. Tampoco quiere ser percibido como "Ministro de Ideas" de ningún país o continente, consciente de que cualquier pensador contestatario se abre a la acusación de ser mesiánico. Precisamente porque hoy estamos en sociedades de microondas, en que empujamos un botón y todo está listo, el peruano ha buscado otras articulaciones para los mecanismos de abstracción del momento. No obstante, su postura no quiere decir que quiera "guiar" con sencillez. Más bien, quiere anclarse en la racionalidad para no perderse en la profundidad.

Es por esa preocupación que Vargas Llosa generalmente ha hecho caso omiso de términos (llegan a ser "ideas" sólo para sus entusiastas más ciegos) como "globalización", "modernidad", "multiculturalismo", "poscolonialismo" y sus avatares, aunque nunca ha abandonado los efectos de los cambios que introducen la ciencia y la tecnología en la configuración de las sociedades. Es decir, se inquieta más por el arte, por el peso de las malas ideas, y no por la seriedad de los conceptos implícitos en el pensamiento social occidental. Appiah reclama que "Una conexión —que se desatiende en las negociaciones sobre el patrimonio cultural— es la conexión no *a través* de la identidad sino *a pesar de* la diferencia. Podemos responder al arte que no es nuestro; de hecho, podemos responder completamente a 'nuestro' arte sólo si superamos pensar en él como nuestro y comenzamos a responder a él como arte" (135, su énfasis). No obstante, debido a que Appiah vincula el cosmopolitismo al cruce de fronteras, a la diversidad, localismo, nacionalismo y tolerancia a nivel global, también se podría creer que estamos ante un "significante libremente flotante". Sobre todo, a Vargas Llosa le molesta la frivolidad de sus mercaderes, especialmente la de los que tienen puestos tendidos en la academia universitaria estadounidense. Se ocupa generalmente de esas fuentes institucionales de sabiduría pasajera, y las despacha, en *Desafíos a la libertad* (1994), que también se arma con textos publicados en la columna quincenal "Piedra de toque"⁶. Esa postura no quiere decir que no haya "correcciones" estadounidenses respecto a la "gran teoría" de

⁶ Imposible escudriñar y confirmar aquí que la recepción de su prosa no ficticia siempre es muy positiva en Europa y los Estados Unidos, no por ser "pro-Occidente", sino por estar a la altura de ideas y pensadores literarios mayores. Así, las comparaciones con Amis, Coetzee, Kundera, Rushdie, Updike, Henry James y sus pocos pares son frecuentes, y nada exageradas. No menos ocurre con su ficción: en su reseña de *Travesuras de la niña mala*, Harrison lo llama "maestro" y lo compara a Flaubert, desarrollando la idea de que la novela es "espléndida, mantiene en vilo e irresistible", y que es tan completa y convincente que no le permite al lector desviarse de ella (9).

Occidente aplicada a América Latina, como demuestran varios ensayos sobre las ciencias sociales recogidos en *The Other Mirror* (2001) por Centeno y López-Alves.

No hay espacio aquí para examinar la extensa crítica de Vargas Llosa al nacionalismo y sus tenuous diferencias con las dictaduras populistas, como ha venido haciendo con los problemas del País Vasco y Hugo Chávez, pero no cabrá duda de que al analizarlos opta por la razón y no por el sentimiento. ¿Qué es lo que crea diferentes lecturas de escritores como Vargas Llosa? que todos ellos enturbian las aguas políticas, y no hay que decir “contra viento y marea”. Ese pensar a contracorriente concuerda con la visión de Lovejoy, fundador del examen de la historia de las ideas, para quien: “el estudio de la historia de las ideas [...] se dedica especialmente a las manifestaciones de ideas-unitarias específicas en el pensamiento colectivo de grupos mayores de personas, no meramente en las doctrinas u opiniones de un número reducido de pensadores profundos o escritores eminentes” (19). Reitero que me concentro en la prosa no ficticia del peruano, porque se descontextualiza su estética con pronunciamientos como “La ortodoxia marxista de los intelectuales latinoamericanos es desafiada más y más por escritores [sic] como Hernando de Soto, Mario Vargas Llosa y Carlos Rangel, quienes han empezado a encontrar un auditorio signficante para ideas económicas liberales basadas en el mercantilismo” (Fukuyama, 42).

La salvedad que se debe señalar es que comentarios como el anterior, que tal vez sea emblemáticos de la recepción de Vargas Llosa en el mundo anglosajón de las ideas (aunque entonces Fukuyama estuviera de acuerdo con el peruano), es que presentan una noción monolítica del pensamiento hispanoamericano. Aunque Werz no colisiona las ideas de Paz, Rangel y Vargas Llosa respecto a la crítica del estatismo (227-232), hace una distinción necesaria. Al decir que ambos opinan que los factores decisivos del subdesarrollo se encuentran en los países del Tercer Mundo y en sus intelectuales, añade que “A diferencia de Rangel, sin embargo, no parte del supuesto de una incompatibilidad entre capitalismo y socialismo” (225). El problema obvio y conocido con la ideología es que no importa quién la ofrezca, nunca nos llega como un paquete coherente. En un ensayo de 1978 “Yo, un negro”, ahora recogido en el tercer volumen de *Contra viento y marea*, Vargas Llosa critica la insistencia de la “ideología” (por la cual entiende una usurpación retórica de la izquierda) en partir de nociones cuyo significado o contenido aquella cree evidentes y universales. Como asevera Appiah en un breve artículo anterior a su libro, el cosmopolitismo y el patriotismo, diferentes del nacionalismo, son sentimientos más que ideologías⁷.

Vocablos como “negro”, según el autor, no tienen un significado racista único, lo cual tampoco permite usarlo con licencia plena. Esta progresión le parecerá obvia a cualquier pensador racional, pero no en un ambiente políticamente correcto, “idea” que se apega al tipo de eufemismo y reticencia que Vargas Llosa nunca ha practicado. Por eso mismo, de

⁷ Véase “Cosmopolitan Patriots”, en Martha C. Nussbaum et al., *For Love of Country. Debating the Limits of Patriotism*, ed. Joshua Cohen (Boston: Beacon Press, 1996): 21-29.

maneras que son casi imposibles de cotejar para resumir, Vargas Llosa arguye que la ideología, entendida a su manera y de ahora en adelante sin comillas, ignora convenientemente la infinidad de variantes que producen el lenguaje y el habla públicos. Una fuente de apoyo es que "(según Isaiah Berlin hay doscientas definiciones distintas de la idea de 'libertad')" (22). En la conferencia "La cultura de la libertad", de 1985 e incluida en el segundo volumen de *Contra viento y marea*, presenta una preciosa apología de cómo la noción y práctica de la libertad se han afirmado en Occidente. Esto, sigue el autor, explicaría cómo creció, se robusteció e incluso se impuso la noción occidental de libertad, a pesar de que se haya intentado dotarla de contenidos equívocos. En su conferencia entonces le recuerda a su público que "(Isaiah Berlin ha detectado por lo menos 40 nociones diferentes de la idea de libertad)" (435).

No se esclarece la disímil atribución a Berlin, ni es primordial especificar si la disminución tiene que ver directamente con algún cambio en las ideas de Berlin, o si es un simple error de imprenta. Lo que sí cabe fijar es la atención que le ha prestado Vargas Llosa a aquel historiador de las ideas para elaborar el "sentido común" de las suyas. Por eso lo que más cabe observar respecto a su relación con Berlin y otros "pensadores verdaderos" (como se ha llamado a los que conforman un grupo ideológico bastante significativo para el novelista) es el empleo que hace de ellos como señas de identidad. En su lectura de ensayistas "liberales" (en el sentido latinoamericano o europeo) Vargas Llosa va atando cabos ideológicos constantemente, tal como lo harán los que lean el *Diccionario del amante de América Latina*. Algunos diferirán del autor al recordar que el fin de los regímenes totalitarios no lleva necesariamente a la democracia y a la economía de mercado. Otros sostendrán que la salida del socialismo que tanto apoyan los verdaderos pensadores no conducirá a un liberalismo real, porque la prensa y las tendencias pre-revolucionarias no predicen un verdadero interés en la reforma. Para Vargas Llosa, quien mantiene más interés en los pensadores liberales, la obra de ellos no es tanto una matriz, un modelo o punto de partida. Es más bien un marco, un andamiaje, un trasfondo viable para sus resoluciones actuales. Es decir, hay además una simpatía y contemporaneidad histórica que entra en juego:

En estos días, verificamos lo que siempre sostuvieron un Karl Popper o un Hayek o un Raymond Aron, en contra de un Maquiavelo, un Vico, un Marx, un Spengler o un Toynbee: que la historia nunca está 'escrita' antes de hacerse, que no es la representación de un libreto elaborado por Dios, por la naturaleza, por el desarrollo de la razón o por la lucha de clases y las relaciones de producción, sino que es, mas bien, una continua y diversa creación, que puede optar por las más inesperadas trayectorias, evoluciones, involuciones y contradicciones, derrotando siempre en su fantástica complejidad y multiplicidad a quienes la predicen y la explican ("El país...", 2)

Así como podría argüirse que si Vargas Llosa siempre vuelve a su noción de la mentira⁸, los demonios o a la alegoría de la solitaria para explicar su ficción o la vocación de un

⁸ Partiendo del topo clásico que los poetas son mentirosos, lo que en verdad explora con ingenio es el cambio en sensibilidad y práctica de la *imitatio naturae* a teorías de la ilusión que ha afectado a las

escritor, también se puede pensar en que siempre va a volver a los pensadores citados para explicar sus ideas. Esa actitud lo expone a las tres maneras de caracterizar la eficacia de las ideas en su adecuación con la realidad, que Maíz resume así: "las que estarían 'fuera de lugar' (Schwarz), las que se ubicarían en un 'entrelugar' (Silviano Santiago), y las que nosotros llamaríamos 'migrantes'" (85). Según este esquema, Vargas Llosa sería, pues bien, el pensador latinoamericano más ubicuo.

Sabemos hasta la saciedad que la noción del demonio (que como la de Dios, sería omnipresente) se volvió una colérica causa célebre cuando defendió sus probables implicaciones políticas en contra del malogrado y canónico Angel Rama, quien inició el diálogo con su reseña de *García Márquez: historia de un deicidio* (1971). Luego, junto con Julio Cortázar, Vargas Llosa arremetió en contra del entonces joven novelista colombiano Oscar Collazos, más conocido hoy por su antiguo compromiso político que por sus novelas (Collazos et al.: 78-93). La postura de Vargas Llosa en este aspecto es bastante similar a la de su ensayo "La novela de una novela", que es el seductor relato de su decisión de 1958 de hacerse novelista. Lo que sería su "idea-unitaria" (o la historia de pruebas y errores que es la historia de las ideas, según Lovejoy, 23) continúa en ese ensayo sobre la logística de construir *La casa verde*, donde corrige las exégesis de sus críticos: "Fue por esta época que descubrí que las novelas se escribían principalmente con obsesiones y no con convicciones, que la contribución de lo irracional era, por lo menos, tan importante como la de lo racional en la hechura de una ficción" (1971: 57-58). Cabría preguntarse si lo citado se puede traducir como "cuántos hechos suman una ficción". No obstante, lo que ya entonces puntualiza su coherencia o empeño respecto a la "hechura" apolítica de su quehacer es el dato de que la versión en inglés del ensayo sobre *La casa verde*, recogido con otros en *A Writer's Reality* (1991), reproduce (ahora) la versión original, con sólo un leve aunque importante cambio sobre la "verdad real". Por razones afines, el carácter proteico de su pensamiento debe incluir su labor como crítico de la novela, que con resabios teóricos sensatos se extiende hoy hasta la segunda edición de *La verdad de las mentiras* (1990, 2002), porque siempre amenaza con escribir sobre otro prosista, y cumple.

En su prosa no ficticia Vargas Llosa nunca ha querido explorar los límites de la tolerancia pública sino tratar de reflejarla, dejando así descontentos a conservadores y liberales. Precisamente, en la entrevista mencionada del *New York Times* afirma "Estoy a favor de la libertad económica, pero no soy un conservador". Nadie le cree, sobre todo los que mandan en la emisión de enunciados universitarios. Y he ahí una contradicción: en las universidades, ostensiblemente los lugares más comprometidos al libre intercambio de ideas, las voces más altas son precisamente las de los que no dejan hablar a otros. Para él, como para los filósofos pragmatistas estadounidenses, la idea es una ley de acción, y en su significado el término no ha perdido la raíz griega de "ver". Si podemos constatar que algunos prosistas que son sus pocos pares han llegado a "posar" en cuerpo y alma,

formas modernas de la ficción. Para la historia de esa transmutación véase Hans Blumenberg, "Concetto di realtà e possibilità del romanzo", trad. Francesco Peri, *Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura* XIX. 55 (gennaio/giugno 2007): 111-134.

acusación lanzada frecuentemente y no siempre con precisión contra Carlos Fuentes, Vargas Llosa parece irritar con su lógica irrefutable, pero nunca se lo podrá acusar de no ser sincero. Para el novelista y ensayista que es, el plan es hacer crujir varias capas de la sociedad que normalmente no se conectan. Pero no está siempre seguro de cómo tejer esas diferencias en el discurso ensayístico y novelístico, y es por eso que seguirá buscando su musa ideológica, para beneficio nuestro. La autenticidad de su prosa, la convicción de que las ideas y sus vicisitudes nos afectan a todos así no lo admitamos, muestran una precisa visión documentalista que nunca es absorbida por la ideología. En este sentido, la historia de las ideas de Occidente sólo tiene un adalid comparable en Orwell en el siglo veinte, y Vargas Llosa todavía tiene y tendrá mucho que decir sobre el siglo actual, razón por la cual no se puede proveer más que un esquema de sus ideas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Camín, Héctor. "Nos mató la ideología". Una entrevista con Mario Vargas Llosa". *Nexos* 23. 271 (julio de 2000): 42-55.
- Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: W. W. Norton, 2006.
- Berlin, Isaiah. "Artistic Commitment: A Russian Legacy". *The Sense of Reality: Studies in Ideas and Their History*. Ed. Henry Hardy. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996: 194-231.
- Collazos, Oscar et al. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. 3ra. edición. México D.F.: Siglo veintiuno, 1975.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press/Macmillan, 1992.
- Griffin, Clive. "Read for Freedom". *Times Literary Supplement* 5446 (August 17 2007): 22.
- Harrison, Kathryn. "Dangerous Obsession". *The New York Times Book Review*. October 14, 2007: 1, 9.
- Hopenhayn, Martín. *Así de frágil es la cosa*. Bogotá: Norma, 1999.
- Centeno, Miguel Angel y Fernando López-Alves, eds. *The Other Mirror: Grand Theory through the Lens of Latin America*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Lovejoy, Arthur O. *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. 1936. Cambridge: Harvard University Press, 1964.
- Maíz, Claudio. "La 'realidad' como fundamento y la eficacia de las ideas: el caso del antimodernismo literario". *Cuadernos Americanos*, Nueva Epoca. 2. 120 (Abril-Junio 2007): 55-86.
- Vargas Llosa, Mario. "Homenaje a Alfonso Reyes". Alicia Reyes et al. *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1969: 162.
- Vargas Llosa, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea, II (1972-1983)*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea, III (1964-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. "El país que vendrá". *Discurso de clausura del certamen "La revolución de la libertad"*. Lima: "La revolución de la libertad", 1990.
- Vargas Llosa, Mario. "Literatura y política: dos visiones del mundo". *Literatura y política* 2da. ed. Madrid: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Fondo de Cultura Económica, 2003: 39-66.
- Vargas Llosa, Mario. *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Vargas Llosa, Mario. "Las batallas de Jean-François Revel". *Letras Libres* IX. 107 (Noviembre 2007): 67-76.

Werz, Nikolaus. *Pensamiento sociopolítico moderno en América Latina*. Trad. Gustavo Ortiz. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1995.

Del feminismo liberal al deconstructivismo de género: la narrativa de Angélica Gorodischer en los '80 y los '90

Rosana López Rodríguez

U.B.A., C.E.I.C.S.
ryrlop@yahoo.com.ar
Argentina

Resumen: Angélica Gorodischer ha sido vinculada a Virginia Woolf: el *espíritu andrógino* aparece como el ideal político de ambas escritoras. Esa androginia, hija del feminismo liberal de la igualdad, entiende que mujeres y varones son capaces de los mismos valores y los mismos desarrollos, en tanto se den las mismas condiciones para ambos géneros. No obstante, como Gorodischer ha llegado al feminismo liberal bastante tiempo después que su par inglesa y, además, en otro lugar del mundo, no la ha "heredado" directamente. Aun cuando a partir del examen del estilo y de las características de su discurso, la antiesencialista Gorodischer se exprese en sus obras con una escritura "distinta", femenina, al estilo Cixous o Irigaray, del contenido de su obra se desprende una política de liberalismo deconstructivo en términos de género. Vale decir, su obra es más bien una respuesta al feminismo cultural de la diferencia, por eso apuesta a la deconstrucción del género por la vía de la *androginia* como forma de oposición crítica a esa corriente que cae en la trampa del patriarcado al esencializar el género (biológica o culturalmente). La escritora argentina es entonces, más que una versión local de Woolf, una expresión de las limitaciones y las contradicciones de las últimas versiones del feminismo burgués, en medio de un país sitiado por el subdesarrollo. Este artículo explora en la obra de Gorodischer esas limitaciones y contradicciones en el marco de la coyuntura política de los '80 y los '90 en Argentina.

Palabras clave: Género; Feminismo liberal; Deconstructivismo; Androginia.

Title and subtitle: From liberal feminism to deconstructing gender: Gorodischer's narrative in '80 and '90's.

Abstract: Angélica Gorodischer has been related to Virginia Woolf: both think that *androgynous* is the most important political idea for feminism. *Androgynous* means that, under same social conditions, men and women are able to develop the same values and possibilities. Nevertheless, Gorodischer doesn't inherit Woolf directly because she was born almost fifty years later very far from England. Although Gorodischer's writing style adopts a "different voice", a feminine style, like Cixous or Irigaray's proposals, her works are, in its meanings and interpretations, related to deconstructive liberalism. So, her writings are a response to cultural feminism of difference, she bets to gender deconstruction by *androgynous*. She opposes critically to that trend that believes in patriarchy's reason by cultural or biological essentialism. Instead of a local copy of Virginia Woolf, Gorodischer expresses limitations and contradictions of contemporary bourgeois feminism because of subdevelopment. This article means to explore limitations and contradictions related to political situation during '80 and '90 in Argentina.

Key words: Gender; Liberal Feminism; Deconstructivis; Androgynous.

1. Introducción: literatura y feminismo

Cuando se habla de la "literatura femenina" o "literatura de (o por) mujeres", se pretende indicar, según el feminismo de la diferencia, que hay una serie de rasgos característicos y distintivos presentes en la escritura producida por las mujeres. Escribir como feminista vendría a coincidir con escribir como "mujer", ya sea esto un resultado de la biología o de la cultura. Hélène Cixous señala que el pensamiento machista que gobierna el mundo es binario. El *logos*, el pensamiento lógico, ordenador del mundo es masculino, de allí que la forma de denominarlo, a partir de Derrida, sea *falogocentrismo*. Según Cixous, la prisión del lenguaje machista puede ser superada con la escritura femenina, que es más abierta y no se rige por los patrones estructurales de la lengua, pues haría caso omiso de la coherencia, la cohesión, la puntuación, el uso de conectores, etc. Con todo, no hay que confundir el sexo del autor con el de sus obras, pues la autora cree que la naturaleza de todo ser humano es bisexual. Esa bisexualidad es múltiple y por ese motivo, Cixous rechaza cualquier definición de *modo de escribir feminista*. La teoría supuestamente *antiesencialista* y *antibiologista* de Cixous es, antes que cualquier otra cosa, contradictoria. Por añadidura, nunca analiza las condiciones materiales que permiten o impiden a la mujer desarrollar la escritura: no le interesa la política, antes bien, le interesa la poesía, ya que cada mujer puede llevarla adelante en tanto mujer (aunque también podrían hacerlo los hombres, si tenemos en cuenta que la palabra poética es la expresión del deseo en el lenguaje).

Por su parte, Luce Irigaray tiene una perspectiva del lenguaje femenino y de la femineidad similar a la de Cixous. El placer del hombre es monolítico, unificado, falocéntrico, y sólo puede expresarse desde el lenguaje logocéntrico. En cambio, la mujer, dado que su "sexo no es uno" (sus órganos sexuales están compuestos por varios elementos distintos) puede experimentar un placer (*jouissance*) múltiple, no unificado, interminable. De esta posibilidad biológica femenina, Irigaray deduce un "habla mujer" de la que sólo pueden enunciarse algunas de sus propiedades: la simultaneidad, la fluidez (la mujer dejaría fluir su habla como los fluidos de su cuerpo). Si el hombre privilegia entre todos los sentidos el de la vista, la mujer privilegia el del tacto. De allí que Irigaray afirme que cuando la mujer habla, balbucea, *retoca* continuamente las frases. Su teoría cae, al igual que la de Cixous, en un esencialismo cultural derivado de la biología y desestima cualquier análisis de las condiciones materiales de la opresión.

El deconstructivismo ha venido a dar una vuelta de tuerca al esencialismo del feminismo cultural de la diferencia⁹: la mujer puede expresarse como tal si opta por la identificación

⁹Herederio del feminismo radical de los '60 y los '70, cuyas representantes más conocidas son Shulamith Firestone, autora de *La dialéctica del sexo*, y Kate Millet. *Política sexual* es su obra más conocida.

personal con un conjunto de valores. Julia Kristeva, una de las representantes más conspicuas del deconstructivismo en el lenguaje, ha pretendido superar las limitaciones de los feminismos anclados en el biologismo o el culturalismo. Para ello, realiza un análisis del lenguaje antes que una teoría feminista, aunque de su semiótica se concluye una postura de género. Según su posición, las mujeres deberían abandonar la reivindicación de sí para optar por un conjunto de conductas andróginas, una serie de valores elegidos. En la línea de Woolf, el feminismo andrógino liberal presupone la conservación de valores femeninos y la adopción de algunos de los masculinos, tarea que puede ser desarrollada por cualquiera de los géneros. Frente a las posturas que hemos observado, Kristeva propone una teoría radicalmente antiesencialista; no le interesan los grupos, le interesan los individuos y sobre la base de eso, siguiendo a Derrida, deconstruye las *identidades* (o esencias) en múltiples elementos que constituyen al individuo.

En este sentido, Gorodischer, al igual que Kristeva, "no elabora ninguna teoría de la femineidad. Sí que tiene, en cambio, una teoría de la marginalidad, la subversión, la disidencia. En la medida en que el machismo considera a las mujeres seres marginales, se puede estudiar su lucha como cualquier otra lucha que se oponga a la estructura del poder establecido"¹⁰.

Y sin embargo, aunque la obra de Gorodischer entre los '80 y los '90 se revela afín al deconstructivismo, exhibe una reivindicación de las formas del lenguaje consideradas propias de la mujer por el feminismo de la diferencia.

Kalpa Imperial (1983), *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985), *La noche del inocente* (1996) y *Doquier* (2002) realizan en la literatura argentina un programa del liberalismo deconstructivista para la cuestión de género, programa en el cual el peso del significado y el contenido de la obra supera toda caracterización del estilo en el discurso.

2. El contenido: el poder no tiene género y la mujer tampoco

Kalpa imperial fue publicado en dos partes: la primera, *Kalpa imperial. Libro I: La casa del poder*, salió en 1983; la segunda, *Kalpa imperial. Libro II: El imperio más vasto*, en 1984. El texto enhebra en la voz de un narrador las historias de ascenso y descenso de un imperio imaginario. El poder, en esta colección de historias, no se ejerce en función de determinados intereses concretos. Sencillamente, es poder y se desea. Y se detenta y se ejerce. Es una abstracción injustificada, como no sea por el placer más o menos perverso de oprimir, someter u organizar (en el mejor de los casos) a otros. No es ni siquiera una situación deseable desde el punto de vista de lo que verdaderamente interesa en la vida¹¹, la tranquilidad, la sabiduría¹². En definitiva, es arbitrario¹³. El mejor poder es

¹⁰Moi, Toril: *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1995: 171.

¹¹Al príncipe se le ocurrió que dos hombres tan extraordinarios como Renka y Loo no tendrían que estar fregando letrinas sino haciendo tareas importantes vestidos de terciopelo y seda. Pero ellos le dijeron que estaba equivocado, que en primer lugar las tareas consideradas despreciables por los poderosos favorecen las disquisiciones filosóficas, y que en segundo lugar mantener limpias las

defectuoso, pero es lo mejor que hay: así como la democracia burguesa (de la socialdemocracia alfonsinista) es el mejor sistema de poder ante la crueldad y la perversión injustificada del Proceso.

“Retrato de la Emperatriz” cuenta la historia de la mujer que gobernó sabiamente, habiendo tenido un pasado pobre y una infancia muy triste. El poder sabio es aquel que puede ejercerse sin recurrir a lo establecido, a lo hegemónico, aquel que puede ver el otro lado. Una mujer pobre reúne en sí dos condiciones que le permiten ver la realidad desde otro lugar. Sin embargo, que esas condiciones estén dadas, no impiden, según la lógica de Gorodischer, que la falsa conciencia de sí convierta a la mujer en un varón, como el caso de la emperatriz traidora de “El fin de la dinastía”. Del mismo modo, un varón puede elegir apartarse de esas condiciones de dominación que le han sido dadas y construir de sí una *mujer*.

En la última historia de la serie, “La vieja ruta del incienso”, una mujer que puede ejercer el poder igual que cualquier hombre, mejor que cualquier hombre, pero como dice uno de los personajes, no mejor que una mujer que sea ambiciosa o que gobierne mal. El poder no tiene sexo.

La noche del inocente (1996) es la historia de Pisou, un sirviente del convento de Sant Gaur que desde hace veinte años lava ollas, barre, friega letrinas, reza y pasa hambre obedientemente porque ayunar es la forma de limpiar el alma. Por eso, espera con impaciencia el momento de la ordenación ya que podrá dejar tanto arduo trabajo. Los que ya eran frailes, pertenecían a familias de artesanos, iletrados, pero artesanos. El Superior era noble. Pisou comienza a abrir los ojos cuando va a limpiar una imagen de la Virgen que se encuentra en una cripta. Allí, Ella lo abraza con un abrazo de mujer, con un abrazo protector, de madre. Cierta noche, el Superior ordena preparar la comida de los hermanos con narcóticos para evitar infidelidades, ya que habría mujeres en el convento. Debido a la sobredosis ingerida, Pisou muere en medio de un sueño celestial en el cual la Virgen lo lleva de su mano.

Pisou representa al pueblo, que va descubriendo paulatinamente en qué consiste el engaño gracias a la alianza que establece con las mujeres (la Virgen). Los oprimidos por la pobreza que no están en condiciones intelectuales de asumir la defensa de sus intereses y las oprimidas por género que siempre serán oprimidas (a través de los tiempos y más allá de su pertenencia de clase) se unen para alcanzar alguna de las formas de redención: en este caso, Pisou es asesinado, pero muere con la lucidez de la sabiduría. Aquí los subalternos establecen una alianza en la cual la mujer tiene, frente al

letrinas de la servidumbre es mucho más importante de lo que parece, ya que los sirvientes se dan cuenta de que alguien se preocupa por ellos y su bienestar, cosa que los pone de excelente humor y así atienden con diligencia a sus señores que a su vez se sienten satisfechos y se inclinan a la benevolencia y a la justicia [...]”, *El fin de una dinastía*: 60.

^{12a}[...] el poder [...] es lo que pierde a los hombres.”, *El fin de una dinastía*: 56.

¹³La segunda historia, “Las dos manos”, es ilustrativa al respecto.

patriarcado, la misma posición que los pobres frente al poder. Si en *Kalpa imperial*, el poder no tiene género; en *La noche del inocente*, la mujer no tiene género.

En las otras novelas, la conclusión del análisis del contenido es la misma. *Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara* (1985) es una novela de aventuras. El personaje central es una espía que lleva adelante un trabajo por encargo en México. Ella acepta porque quiere comprarse una alfombra de Bokhara o algún florero de alabastro, lujos que, de lo contrario, no habría podido darse. También porque la ha tentado el deseo de reeditar experiencias del pasado, de volver a pasar por riesgos juveniles. La investigación culmina exitosamente y la protagonista regresa a Buenos Aires. Mientras tanto, sus cuatro hijas la enfrentan y le recriminan todo lo que ha hecho y lo que no ha hecho por ellas. Poco después, cuando la mujer debe atender el parto de su hija Inés, se exhibe ostensiblemente el buen pasar familiar: el médico la atiende en el domicilio, se consigue una enfermera para que asista a la parturienta y a las recién nacidas y hasta alquilan una incubadora. Los hombres, aunque profesionales, no entienden nada de la situación, ni el obstetra, ni el pediatra, ni el de la incubadora, ni el taxista que lleva a la futura abuela en loca carrera hacia la casa de su hija Inés a punto de parir. *Happy end*: un millonario que ha conocido durante la aventura, le propone matrimonio; finalmente, ella acepta. Ya desde el inicio el texto transgrede una serie de características de las novelas de espionaje: la protagonista es una mujer y no precisamente, una mujer joven.

En *Doquier* (2002) la acción transcurre en una ciudad de fines del siglo XVIII, más precisamente el último año del milenio¹⁴. El personaje principal de la novela es a su vez el narrador. Sin embargo, si queremos explicar brevemente el contenido del texto nos encontramos con la complicación (que la autora resuelve magistralmente en el texto) siguiente: nunca se sabe si ese personaje es una mujer o un varón. Tomaremos la forma del masculino solamente por convención (de teoría literaria y de ideología patriarcal). El narrador ha hecho creer a todo el mundo que no puede desplazarse libremente, que prácticamente no puede caminar, para tener un amante sin despertar sospechas. Aunque hace tiempo que su amante ha muerto, el narrador continúa con el engaño porque no quiere ser molestado¹⁵. La novela culmina con una decisión crucial para él/ella que ha contado su historia: después de años de engañar y engañarse, decide salir enfrentar la ciudad y la gente, salir a la vida.

Paralelamente, se cuenta en la novela la historia de una mujer que se enamora de otra, creyéndola un hombre. Hay también otra que anda por el mundo vestida de varón en busca de aventuras, en tanto su hermano, tímido, la espera encerrado en un convento. Todo un cuestionamiento a los roles tanto biológicos como culturales del género. Una

¹⁴En el año de la muerte del papa Pío VI, 1799, que estaba preso luego de que Napoleón Bonaparte invadiera el estado pontificio.

¹⁵"[...] sentía que en ninguna parte y de ningún otro modo tendría mayor ni mejor protección contra la desdicha como en esa mi casa y en esa mi posición de quietud y engaño" (137).

construcción que depende de los deseos del individuo, cuya responsabilidad consiste en oponerse a cualquier imposición genérica¹⁶.

Según Mónica Zapata, *Doquier* "se presenta como una suerte de 'travesía' transgenérica y transhistórica"¹⁷. Y ésta no es la única obra en la que Gorodischer pone en formas ficcionales su concepción del género como una construcción, no como algo dado, tal como podemos observar en el *Orlando* de Virginia Woolf¹⁸. Hemos visto como tampoco en *Floreros de alabastro...* la protagonista lleva adelante, en forma exclusiva, tareas socialmente adjudicadas a las mujeres, como la maternidad, pues *elige* actividades culturalmente masculinas: el reino de la aventura, del mundo público también le pertenecen. Walter Bruno Berg señala que esta novela pone sobre la mesa el problema de la constitución del sujeto femenino, a través de la presentación del conflicto que va de Buenos Aires a México: como travesía, como viaje y como proceso, el "conflicto entre 'naturaleza' y 'emancipación'"¹⁹. Según Berg el desenlace de *Floreros...* es, en cuanto al tratamiento que hace de la cuestión de género, biologista. No obstante, aun cuando parece que *Floreros...* está más cerca del feminismo cultural de la diferencia que del deconstructivismo (así como *Doquier* se propone como más deconstructivista), visto el texto en su conjunto y en relación con el sistema de textos ficcionales y teóricos de la autora, la idea de que el sexo no determina la vida social del individuo y que, por lo tanto, sexo no es destino (de género), es la idea rectora en ambas novelas. Después de todo, ambas protagonistas *eligen* una serie de valores²⁰.

¹⁶También se descubre que el gato del narrador es una gata y está preñada. Otra microhistoria refuerza la concepción de género que sustenta la novela: "Parece que Felipe Duque de Alejandría tenía una hija llamada Eugenia. Mientras su padre se sentía cómodo en el paganismo, ella se había convertido al cristianismo. En una de esas quisieron casarla y para no perder la virginidad como suele suceder en el matrimonio, se disfrazó de muchacho e ingresó a un convento en el cual fue un 'monje' ejemplar hasta que una feligresa lo acusó de haberla violado. Lo llevaron ante el juez y el juez, que era su propio padre, lo condenó a muerte. Entonces ella se sacó el hábito, demostró que era una mujer, levantó su precioso rostro hacia Felipe quien reconoció a su hija y ahí mismo se convirtió él también al cristianismo. A la acusadora la quemaron en la hoguera" (188).

¹⁷Tomado de Michèle Soriano, "Hybrides: genres et rapport de genre".

¹⁸En *Las Repúblicas*, un volumen de cinco cuentos publicado en el año 1991, dos de ellos exponen la misma teoría: "Al Champaquí" y "Las máquinas infernales". En ambas historias, el mismo personaje que no tiene nombre, es hombre y ha sido mujer, trabaja en una agencia llamada CIDOS: "Ni me acuerdo ya qué fui al nacer, qué fui a los veinte años cuando entré a CIDOS como aprendiz..." (40).

¹⁹Berg, Walter Bruno: "La otredad del sexo: escritura femenina en Gorodischer y Lispector", en *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires: Feminaria, 1995.

^{20a}Esa mujer que no existe, esa mujer inventada, padece un lenguaje que no le es propio en absoluto; habla con palabras que no le pertenecen, con entonaciones ajenas. No habla para sí ni para las otras mujeres: habla para gustar y para ser aceptada... desde hace un tiempo las mujeres hablamos entre nosotras. Hemos dejado de acatar y de respetar; incluso hemos dejado de adorar. Estamos empezando a dejar de ser eco, espejo y objeto, y a transitar hacia el sujeto... no es que haya que incorporar un lenguaje específico de una inexistente 'naturaleza femenina' sino a la realidad impuesta de una marginalidad sin sentido, para que alguna vez el lenguaje sea uno y completo. Lo ideal y lo necesario sería no la combinación o la mezcla, sino la interacción de ambos lenguajes, el masculino de poder, de acción personalizada, y el femenino mítico, de exilio y marginalidad, y usar esas palabras así, hasta que la distinción se perdiera. El primer paso que ya hemos dado las mujeres

En *Doquier* la "mujer" no tiene género, en *Flores...*, tampoco: hace todo lo que le viene en gana, tanto lo que por los roles patriarcales hacen las mujeres, como lo que hacen los varones.

3. Las formas literarias y el estilo: las marcas del género

A diferencia del contenido que hemos analizado, la obra de Gorodischer presenta, a nivel estilístico, una propuesta de género para el uso de la lengua y la escritura; la expresión de los narradores es la de la fluidez de lo femenino, lo no falogocéntrico, tal como hemos visto para el feminismo de la diferencia. De allí que sea común encontrar en sus textos frases carentes de coherencia²¹, enumeraciones de objetos que señalan el fluir del lenguaje poético²², onomatopeyas y uso del discurso indirecto libre²³, el fluir del pensamiento de la protagonista de *Flores...* no presenta predilección por el uso de conectores lógicos²⁴. Es por eso que algunos críticos, como Magdalena García Pinto, han considerado su obra como más cercana a la teoría feminista de Cixous. Sería una manera

es, al asumirnos en la escritura, reivindicarnos en una expresión que va a la insurrección y la transgresión. Aquí hay que tener cuidado de no caer en el sexismo (ha pasado muchas veces y seguirá pasando) con lo cual tenemos la misma situación contra la que nos debatimos, sólo que con el signo contrario, y ¿quién quiere eso? Ese lenguaje integrado, masculino y femenino, debe conservar la afectividad al lado de la lógica y la acción, terminar con la dicotomía cuerpo-espíritu [...]" Declaraciones de la autora tomadas de "La narrativa de Angélica Gorodischer" de Ángela Dellepiane en *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*: 38-9. Dellepiane lo cita del siguiente texto: "Las mujeres y las palabras", *Hispanamérica* XIII 39, 1984: 45-8.

²¹El Papa Pío VI puede estar encarcelado y quién sabe, seguir así de por vida, y Nápoles puede ya no ser Nápoles sino la República Partenopea y República Romana el Estado Pontificio, pero todo eso, batallas, mesías de pacotilla que necesitan armas y ejércitos para sus milagros, estados que surgen como hongos *Martinus reptil* después de la lluvia, todo eso no viene de los cielos ni del destino ni del cambio de siglo sino de las mentes y las voluntades de los ambiciosos y de los visionarios que en ocasiones más felices que desgraciadas para quienes somos personas corrientes pero no para ellos, suelen ser, pienso en Danton, en Babeuf, mismo y solo personaje" (*Doquier*: 103-4).

²²Cambió la moda, y los severos trajes de los comerciantes y los tristes vestidos de cuello alto de sus mujeres dieron paso a blusones violeta y verde, a delantales manchados de pintura, a holapandas, capas, túnicas, chalecos, torsos desnudos, chalinas, sandalias, botas [...]" (*Doquier*: 94) La acumulación por varias líneas más.

²³A veces ras-rrráss crrriss-crrriss flux-flusss, se pregunta si el mundo seguirá existiendo, si el Convento no será ya lo que era en otro tiempo el mundo, si no habrá ido creciendo desde que él entró por el gran arco abierto hacia el norte veinte años atrás, veinte años, ¡veinte años!, hasta adueñarse de todo el espacio que alguna vez existió, sin dejar un lugarcito para otra estrella, lágrima de ángeles; otro cometa, suspiro de querubines; otro volcán, voz del Maligno; otra pobre casa del hambre y la enfermedad en la que hay que matar la última cabra para poder comer hoy y mañana, y ya después quién sabe." (*La noche del inocente*: 15-6)

²⁴Ojalá mis nietos, Lucas ojitos castaños y la nena, o el nene de Inés fuera ojitos claros como los de la familia de Julio y como los de Fred que no tenía nada que ver pero yo no lo iba a olvidar y no fueran genios. Ojalá sí. [...] y cuando Flavia y Atala tuvieran los suyos y yo pudiera encontrar qué en ellos, algo que olvidé que había olvidado, cuando Atala entrara con sus dos o tres que eran iguales a ella." (*Flores de alabastro...*: 163)

de escribirse a sí misma, como mujer, tal como propone Cixous y como Gorodischer pone en práctica, al menos en la novela analizada por García Pinto, *Jugo de mango*. Y sin embargo, cuando vamos más allá del estilo de la escritura, la obra de Gorodischer no está alineada políticamente con el feminismo cultural de la diferencia.

En este sentido que nosotros observamos, Adrián Ferrero²⁵ sostiene que "el carácter hiperbólico de la prosa de Gorodischer [es] un gesto provocador frente al silencio histórico de la mujer, según lo postula la conocida 'teoría del grupo acallado'" La narrativa de Gorodischer es proliferante, neobarroca, en particular *Kalpa imperial* y *La noche del inocente*. En contra de una lengua neutra, impuesta, convencional, Gorodischer utiliza

sintagmas de largos períodos y cuya superposición de frases nominales, dan cuenta de una intención por alterar la prosa comunicativa [...], lo que el escritor argentino Juan José Saer llama 'la lengua del Estado'. En efecto, Juan José Saer explica que todos los textos estatales, sobre todo los de orden burocrático, se escriben en prosa. La prosa es el tipo de discurso del Estado. Escribir una prosa altamente connotativa y opaca, cargada de densidades poéticas, de alguna forma plantea una posición enunciativa antiestatal y desde luego una alta capacidad subversiva de los códigos sociales, en particular los estéticos, pero lanzando una mirada provocadora sobre la sociedad en general bajo la forma codificadora de un mensaje estético o una función estética.

Así, según la interpretación de Ferrero, esta obra subvierte el orden lógico, patriarcal, estatal, discursivo, por su forma. El crítico, que extrae conclusiones político-ideológicas a partir de las formas, considera positivamente esa posición de lucha a partir del discurso del grupo acallado u oprimido. Según esa teoría, todos aquellos que sufran algún tipo de opresión, cualquiera sea ella, tienen un factor en común: las condiciones de acceso al capital simbólico son desparejas. Ese factor común lleva a Gorodischer a establecer en sus obras una alianza entre diversos grupos oprimidos: los pobres (Pisou) y las mujeres (la prostituta, la Virgen); la pareja de homosexuales (Fred y Rolito) y la protagonista; la adivina Elodia y el/la protagonista de *Doquier*, ambos engañados y abandonados por el mismo hombre, ambos/as asesinos/as; las hijas y la madre que se reconcilian por la vía de la maternidad. En la narrativa de Gorodischer la marginalidad se pone en entredicho a partir de la transgresión discursiva.

Esta línea de interpretación, la de la teoría del grupo acallado, nos lleva directamente al deconstructivismo: Kristeva tampoco tiene una teoría sobre la femineidad, sino "una teoría sobre la marginalidad, la subversión, la disidencia. En la medida en que el machismo considera a las mujeres seres marginales, se puede estudiar su lucha como cualquier otra lucha que se oponga a la estructura del poder establecido"²⁶.

²⁵Ferrero, Adrián; "Economía de la prosa y neobarroco: una lectura desde el género de la proliferación significativa en la obra de Angélica Gorodischer", en <http://www.univ-tours.fr/ciremia/inter0607/Ferrero.pdf>

²⁶Moi, Toril; *op.cit.*: 171-2.

Al igual que Kristeva²⁷, las marcas de lo femenino en la escritura de Gorodischer no están emparentadas con el feminismo esencialista; ambas son radicalmente antiesencialistas y consideran que la femineidad es pura construcción social y puede ser transformada a voluntad por los individuos. Esta interpretación es solidaria con la interpretación del contenido de la obra de la rosarina: mujeres y varones pueden aceptar el rol que el orden social les adjudica o, por un acto de voluntad y como expresión del deseo de subversión, adoptar un lugar contestatario.

En "Señoras" (1992), un ensayo de Gorodischer cuyo tema es la relación existente entre las mujeres y la escritura, la autora expone esta línea teórica. Veamos.

4. Entre feminismo de la diferencia y el liberalismo deconstructivo

No seremos novedosos si decimos que la línea que sigue Gorodischer, en lo que a la cuestión de género se refiere, es la propuesta por Virginia Woolf. En este sentido, Mónica Zapata compara este ensayo con "Un cuarto propio"²⁸: ambas escritoras, dado que desconfían de todo valor impuesto por el patriarcado, se oponen a cualquier forma, valor, teoría o programa que implique nuevas fórmulas autoritarias y consideran que no se debe hacer literatura pensando en el propio sexo ni con una perspectiva de género, sino que lo ideal es escribir como un "espíritu andrógino"²⁹. Según Zapata, ambas rechazan de este modo el esencialismo de género y proponen el ejercicio de la escritura como una alternativa al poder patriarcal. Si las mujeres somos las oprimidas por códigos, normas, reglas y esencias, nadie menos que una mujer para caer en ninguna otra forma de autoritarismo³⁰. Como forma de oposición crítica a la corriente del feminismo de la diferencia, que cae en la trampa del patriarcado al esencializar el género (biológica o culturalmente) a los efectos de valorizar a las mujeres, Gorodischer apuesta a la

²⁷La teórica búlgara considera *disidentes* a los artistas de vanguardia, a las mujeres, a los psicoanalistas, a los místicos y a la clase obrera. Todos son potencialmente subversivos con respecto al orden social. Véase también en Kristeva, Julia; *Historias de amor*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

²⁸Zapata, Mónica; "Angélica Gorodischer: una señora con cuarto propio".

²⁹Woolf, Virginia; *Un cuarto propio*: 133-4. Y sigue: "Es fatal ser pura y exclusivamente un hombre o una mujer; se debe ser un hombre con algo de mujer, o una mujer con algo de hombre. Es fatal para una mujer agregar el más mínimo acento a una queja; defender, aun con justicia una causa; hablar conscientemente como mujer, de lo que sea. Y 'fatal' no es una figura retórica; porque cualquier cosa escrita con esa predisposición consciente está condenada a morir, deja de ser fertilizado." (fecundo). Y Gorodischer en "Señoras": "Hay una literatura escrita por mujeres [...]. Esa literatura puede o no ser literatura femenina. Dicho de otro modo: no todas las mujeres escriben literatura femenina. De otro modo aún: no siempre son lo mismo los textos escritos por mujeres que los textos femeninos. Todo depende, no del sexo, no del género, sino de la mirada de quien escribe. Hay una literatura femenina escrita por mujeres o por varones" (45).

³⁰"[...] he de advertir que a las feministas no nos gustan los manuales. No nos gusta nada que pretenda abarcar todo el saber y el ser acatado. No confiamos en lo que se presenta como único, una unidad inapelable ni en la ilusión de completad, como menos aún en la complementariedad de los opuestos." Gorodischer, Angélica y otras: *Locas por la cocina*. Buenos Aires: Ameghino Editora, 1998.

deconstrucción del género por la vía de la androginia. Las dos, más allá de las distancias de época y tiempo tienen una

visión análoga de la creación literaria que se adelanta a las teorizaciones metafeministas y postmodernas de la crítica queer postulando y llevando a la práctica la ausencia de binarismos naturales, el rechazo de un principio de autoridad fundado en el género³¹.

A pesar de los elogios de Zapata, "Señoras" es un ensayo contradictorio (y confuso): Gorodischer no quiere definir a la mujer, pero lo hace. Veamos:

Es literatura femenina [...] todo aquel texto que se niega explícita o implícitamente a dejar pasar el discurso social que dictamina QUÉ es una mujer (todas las mujeres), QUIÉN es una mujer (todas las mujeres), CÓMO es una mujer (todas las mujeres); que no sólo se niega a dejarlo pasar sino que lo rechaza [...] (47).

Apenas dos páginas más adelante se despacha con una caracterización que ella misma debiera despreciar: las mujeres tenemos en común la marginalidad y también que no podremos nunca abandonar ese lugar, eso es lo que nos hermana, pues "somos seres para otros seres, seamos reinas o vagabundas, vírgenes o rameras; que somos habladas desde los otros seres y que carecemos de poder." (49, las cursivas son nuestras). La autora manifiesta no creer en las determinaciones ideológicas, ni las de género, ni las de sexo (y por supuesto, como hemos visto, las de clase son inexistentes) a la hora de una producción verdaderamente artística, pero no puede negar la realidad. Dice que en la escritura "Todo depende, no del sexo, no del género, sino de la mirada de quien escribe" (47). Apenas una página más atrás:

[...] en cierto sentido la literatura no tiene sexo, claro que no. [...] Pero en cierto otro sentido sí, la literatura tiene sexo. Yo diría que lo que tiene es género. Tratar de negar el género de un texto, tratar de despojarlo de su género, es como tratar de despojarlo de su ideología.

No se entra a la literatura por la puerta del género ni por la puerta de la ideología, tan cercanas una de la otra: se entra a la literatura por la puerta de la literatura, porque de otro modo lo que sale es un panfleto y no un poema, un drama, un cuento o una novela. Pero es que hay una inscripción, un sello, un tejido conjuntivo, un andamiaje que sostiene todo lo escrito, una ideología subyacente, un género ubicuo (48).

¿En qué quedamos? ¿Género sí o género no? ¿Ideología sí o no? ¿Escritura consciente de la opresión o inconsciente? ¿En qué consiste la "mirada"? ¿Qué quiere decir con "entrar por la puerta de", si es que de alguna manera se diferencia de "andamiaje, sello, tejido conjuntivo"?

Por otra parte, Gorodischer deshistoriza la opresión de género y por lo tanto, no es feminista (aunque proponga que para oponerse al patriarcado haya que dudar de todo y

³¹Zapata: 6.

ponerse a escribir). Niega la posibilidad y el deseo de poder para las mujeres: las mujeres no fuimos, no somos y no seremos peligrosas para ningún poder porque detentar su ejercicio no nos interesa, salvo cuestionarlo. Cuestionarlo por vías que, a nadie escapa, nos mantendrán indefectiblemente en el lugar de opresión que gracias a estas políticas habremos sabido conseguir. Cuestionarlo sin lucha, sin organización, haciendo uso de las "tretas del débil", poniendo en práctica estrategias de resistencia foucaultianas o, si se quiere, "kristevianas"³², como la locura, la religión, el arte, la santidad, la enfermedad, la caridad, la rendición e incluso la muerte" (48).

Más allá de que podamos preguntarnos hacia dónde se sale o qué clase de salida es la de la muerte o la enfermedad o rendirse (sin haber emprendido lucha alguna), la escritura aparece para las mujeres (y para cualquier otro grupo oprimido por otras razones, étnicas, religiosas, económicas, etc.) como una de las formas de poder³³. Bien que un poder no tradicional: es una forma creativa, pacífica, solidaria. Inocua, diremos nosotros.

Gorodischer, en la línea del deconstructivismo de Kristeva, heredero del liberalismo andrógino de Virginia Woolf, niega el feminismo, pero contradictoriamente apuesta a lo "femenino", entendido como lo común a la situación de todos los grupos que se hallen en "similares" condiciones: los pobres, las etnias, minorías y religiones, etc. Esta posición teórica, valorada por autores como Ferrero, presenta un serio problema de índole filosófica: al considerar la *marginalidad* de los sujetos como elemento de unificación en un grupo, no puede observar que los intereses de cada fracción son distintos y, lo que es más importante, no puede establecer una jerarquía entre las determinaciones, ya que aparecen homologadas. Como sucede con la deconstrucción en general, considera que todas las determinaciones sociales tienen la misma jerarquía y que la de género puede superarse por un acto de voluntad. La *femineidad* puede superarse por la vía de la voluntad creativa (el ejercicio del poder del discurso) que funciona como un acto de subversión ante la imposición (patriarcal, si se trata de las mujeres) de la marginalidad. Aunque, contradictoriamente, sostiene que la mujer *siempre* fue (y seguirá siendo) el sujeto oprimido: con ello obtura cualquier posibilidad de transformación.

5. Conclusiones

Pero que una obra ponga sobre el tapete la cuestión de género (sean las posiciones feministas o no, por supuesto) presupone siempre una teoría acerca del poder. Es en este sentido que la narrativa de Gorodischer puede ser pensada como una lectura de los mecanismos del poder en nuestra sociedad y particularmente, en el contexto de determinada coyuntura política. Por eso, si bien dos de los textos que hemos examinado, *Kalpa imperial* y *La noche del inocente*, constituyen una reflexión explícita con relación a

³²Véase Foucault, Michel: *Microfísica del poder*.

³³"[...] ojalá todas las mujeres escribiéramos. [...] Sería una buena forma de llegar a compartir el poder" (49).

este tema, las otras dos novelas, *Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara* y *Doquier*, exploran el mismo problema por la vía del género.

Los cuatro textos van escandiendo el recorrido político-ideológico de la autora entre principios de los '80 y comienzos del nuevo siglo. Sus obras expresan una pertenencia de clase implicada en la coyuntura histórica. En 1983, *Kalpa Imperial* es la reflexión sobre los límites necesarios del poder que lo hacen tolerable, aunque sin anular su naturaleza malvada; ese texto se erige en la constitución de la democracia burguesa en su etapa progresiva (el alfonsinismo) y expone la tranquilidad de una clase que con el nuevo régimen ha logrado un orden más afín a sus intereses. Poco después, la novela siguiente ya muestra la libertad de acción que ese nuevo orden le permite a una mujer de la condición social de la protagonista. Sólo una burguesa puede darse los lujos que ella se da. Es el momento del romance con las ilusiones prometidas: ahora son realidades todas esas posibilidades de elección para esas mujeres. Pero en los '90, *La noche del inocente* vuelve a poner en cuestión el problema del ejercicio del poder: la novela critica los excesos propios de su degeneración (el menemismo). La novela no sólo muestra la corrupción y el despilfarro de la década de la "pizza con champagne" (en el convento hay lujo, vajilla de plata, telas exóticas, comidas sensuales con sus aromas y texturas), sino que también señala los engaños a los que se sometía al pueblo³⁴, la hipocresía reinante en la "clase política", la crisis moral de los políticos (celibato para algunos, mujeres para ellos), las muertes para ocultar el engaño³⁵. La corrupción y la decadencia no es inherente al sistema (la democracia burguesa), sino un problema propio del gobierno, de la dirigencia política de turno. La única opción, bien que frustrada, como no podría ser de otro modo, teniendo en cuenta las salidas que plantea la autora, es la alianza entre los oprimidos.

El final de la década la encuentra en medio de un desencanto propio del agotamiento de las expectativas centradas en la democracia. La crisis asoma por todos lados y el/la protagonista es presa de un individualismo acérrimo hasta que, cansado/a del encierro y sabiendo que la vida se está construyendo a la luz del día, en la calle, sale de su escondrijo en noviembre de 2001. Por más que lo intente, no puede ser ciega a todo lo que sucede. Sale y mira; dice lo siguiente: "allá ante mis ojos la vida, toda la vida de una ciudad, del mundo, eso, se agitaba por doquier"³⁶. No sabemos qué hace, si es que en verdad hace algo, pero al menos ha sentido cierto malestar, cierta incomodidad que la pone en movimiento.

En la narrativa de Angélica Gorodischer se puede establecer un paralelo entre la democracia y la lucha feminista: si la democracia burguesa supone el fin de la historia (lo único que queda es evitar los desbordes del poder), los logros del feminismo burgués del

³⁴El hermano Rennert que está investigando el origen y la historia de la orden, inventa una versión *ad hoc*.

³⁵El hermano Cósimo, ayudante copista de Rennert, que había hurgado en los papeles, es asesinado; así como también el protagonista.

³⁶*Doquier, op.cit.*: 220.

siglo XX en su interior, presuponen también su agotamiento. El feminismo liberal expresa sus contradicciones y sus limitaciones cuando queda atrapado en el idealismo (el esencialismo o el voluntarismo discursivo y horizontalista del deconstructivismo). Preocupadas por tirar el bebé (el feminismo) con el agua sucia (el socialismo) algunas teóricas burguesas buscaron una perspectiva distinta para escapar de la revolución y adaptarse al triunfo de la contrarrevolución: el feminismo al estilo Irigaray o Cixous. Pero la línea que prima en la obra de la escritora argentina es la de Kristeva: sólo se trata de "elegir" la identidad que se quiera y cambiarla cuando mejor parezca. Buena parte del feminismo en los '80 y los '90 concluyó que el fin de la historia era, no sólo el fin del socialismo sino también del feminismo. No es casual que nuestra autora no se reivindicque feminista.

Sin embargo, la elección de valores y situaciones que correspondan o no a las construcciones de género, no puede ser nunca una decisión individual. El género y sus tareas son construcciones sociales, eso significa que sólo se puede elegir entre las opciones asignadas socialmente. La capacidad de elección está dada por la situación de clase y por la época. Así, las mujeres (o varones) que pertenezcan a la clase dominante de cualquier época, tendrán mayores posibilidades de escapar al *destino* de género. Las mujeres de la burguesía pueden elegir en muchos aspectos la vida que desean vivir. Según la experiencia de la época, cuando la estabilidad en una sociedad es muy alta y la lucha de clases se encuentra en refluxo o retroceso, los roles de género son más fijos y cualquier cuestionamiento a esos estereotipos deviene escándalo. Por eso, en Europa el feminismo se mueve entre la provocación académica y la autonegación. Mientras tanto, en períodos de crisis sociales o en los cuales la lucha de clases es más álgida, los roles de género se distienden y se ponen en cuestión. Por eso, Gorodischer, a diferencia de sus pares europeas completamente entregadas al placer de la libertad burguesa que les permite su condición material, no puede evitar asomarse a la vida en plena transformación que sucede a las puertas de su casa, en Argentina en el 2001. Aunque por su condición de clase se pretenda no sometida a una serie de reglas y normas, es difícil (al menos temáticamente) para ella sostenerse en la placidez de la reivindicación femenina *per se*; tan difícil como negar, con la homologación de las determinaciones, la determinación social fundamental: la explotación. Una burguesa del sur no puede ser plenamente deconstructivista: hay demasiada miseria y demasiadas crisis a su alrededor.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.. *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*. (Miriam Balboa Echeverría y Ester Gimbernat González, comp.). Buenos Aires: Feminaria, 1995.

Collette, Marianella. *Conversación al Sur. Entrevistas con escritoras argentinas*. Buenos Aires: Simurg, 2003.

Ferrero, Adrián. "Economía de la prosa y neobarroco: una lectura desde el género de la proliferación signifiante en la obra de Angélica Gorodischer", en <http://www.univ-tours.fr/ciremia/inter0607/Ferrero.pdf> (31 de marzo de 2008).

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1992.

Gorodischer, Angélica. *Doquier*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

- Gorodischer, Angélica. *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- Gorodischer, Angélica. *Kalpa imperial*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Gorodischer, Angélica. *La noche del inocente*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Gorodischer, Angélica. "Señoras", en Le Guin, Úrsula y Gorodischer, Angélica; *Escritoras y escritura*. Buenos Aires: Feminaria, 1992.
- Gorodischer, Angélica. *Las Repúblicas*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 1991.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- Kristeva, Julia. *La revolution da langage poetique*. París : Editions du Seuil, 1974.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". En: *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1985.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: AZ Editora, 1993.
- Zapata, Mónica. "Angélica Gorodischer: una señora con cuarto propio", en www.univ-tours.fr/ciremia/pdf-genre/Zapata.pdf (31 de marzo de 2008).

Escribir en el Caribe.

Notas a la luz de "Escribir en Barranquilla" de Ramón Illán Bacca.

Danny González Cueto

Universidad del Atlántico
dannygonzalez@mail.uniatlantico.edu.co
Colombia

Resumen: En esta ponencia el autor destaca la recepción de la obra "Escribir en Barranquilla", a través de las críticas de varios ensayistas, periodistas y especialistas en literatura. Esas notas críticas sobre este libro, -que compila la historia de la vida literaria en la ciudad y el Caribe colombiano-, controvierten desde puntos de vista disímiles, los contenidos anecdóticos, "históricos" y literarios de esta obra. Las apreciaciones generan diferentes preguntas, tales como: ¿Qué se cuestiona: la "historia" o la "anécdota"? ¿La vida cultural de Barranquilla fue "bohemia" ó "intelectualidad"? Esto se demuestra con el panorama de tres generaciones de intelectuales que Ramón Illán Bacca rastrea en su texto, tejidas por la conversación acompasada de la mecedora y el aroma del tinto de la puesta de sol de las tertulias literarias, que aún sobreviven en el Caribe colombiano.

Palabras claves: Caribe; Crítica literaria; Vida cultural; Tertulia literaria.

Title and subtitle: Writing in the Caribbean. Notes of the "Writing in Barranquilla" by Ramón Illán Bacca.

Abstract: In this article, the writer highlights the reception that the book "Writing in Barranquilla" has gotten in the circles of writers, literary specialists and journalists. The diverse critics on the text that sums up the literary milieu of the city and the Colombian Caribbean over the last half a century sparked questions on topics such as: ¿What's the issue: the history of Barranquilla or the anecdotic record of its writers?, ¿Was the cultural life of Barranquilla just a mere part of its bohemian elite or that of its intelligentsia? All of these topics come to life when Ramón Illán Bacca exposes three generations of the city's intellectuals, spinning under the chat rhythmically punctuated by the armchair and the coffee's sweet aroma drank at sunset in the literary gatherings that still make a presence in the contemporary Caribbean life.

Key Words: Caribbean; Literary critic; Cultural life; Literary gatherings.

A Alberto Campo Torné, por presentarme a Ramón Illán Bacca.

I

***Escribir en Barranquilla* llega a su segunda edición**

En abril de 2005 se realizó el lanzamiento de la segunda edición de un libro que en los últimos años se ha convertido en un texto de obligada consulta para la investigación

sobre la historia cultural de Barranquilla y el Caribe colombiano: *Escribir en Barranquilla*, del escritor Ramón Illán Bacca³⁷. En el ambiente quedó la exhortación con la cual el escritor invitó a las nuevas generaciones a seguir investigando y a continuar proyectos de tal envergadura, como aquellos que ha emprendido con éxito, pero con un mar de vicisitudes.

Pero, ¿qué mensaje envió Bacca a las nuevas generaciones? Una región con riquezas culturales, pero sin memoria. Eso es el Caribe. Una educación que vaya ligada a conservar, divulgar y preservar la memoria cultural, podría incentivar el trabajo de los investigadores que estudian el espacio caribeño, cuyas publicaciones quedan en la inopia. Académicos como Jesús Ferro Bayona, consideran una hazaña la existencia de las publicaciones culturales en esta región³⁸:

Publicar una revista cultural en Colombia, en un contexto mediático de agendas noticiosas que les da un segundo plano a las artes y la estética es, de por sí, una proeza. Y mantenerla durante un cuarto de siglo exige, por lo menos, un tributo a la constancia (2005: 3).

II

¿Bohemia o intelectualidad en el Caribe?

Una publicación de esta naturaleza, es decir, centrada en los aspectos culturales de esa zona marginal que sigue siendo el Caribe, hace que columnistas, académicos, escritores, etc., celebren con júbilo la llegada de nuevos ejemplares en el incipiente mercado regional. *Escribir en Barranquilla* es uno de esos casos. Pero, queda demostrado, que incluso los objetivos de las investigaciones más apreciadas han contemplado poco la historia cultural de la ciudad más moderna de Colombia en la primera mitad del siglo XX, por ende, la más nueva. Eso fue lo que llevó a Bacca (1998) a seguir la pista de aquellos que se habían dedicado a su oficio, a investigar cómo había sido la situación tiempo atrás,

³⁷ Escritor nacido en Santa Marta en 1938. Estudió en el Seminario de esta ciudad y es Bachiller del Liceo Celedón. Es Abogado de la Universidad Libre y fue Abogado de Baldíos en el Instituto Colombiano de la Reforma Agraria (INCORA). Desempeñó los cargos de Juez Municipal en Fonseca, El Piñón y Remolino y de Secretario Privado del Gobernador del Departamento del Magdalena. En el ejercicio profesional independiente ha sido abogado litigante. En la actualidad es profesor de la Universidad del Norte. Ha recibido los siguientes galardones literarios: Primer Premio III Concurso de Cuento del Instituto de Cultura del Magdalena (1979); Primer Premio Concurso de Cuento Regional Diario del Caribe (1981); Primer Premio Tercer Concurso Nacional de Novela Cámara de Comercio de Medellín (1995); Premio Simón Bolívar de Periodismo Cultural (2004). Ha publicado en diferentes géneros, como las novelas *Disfrázate como quieras* (2002); *Maracas en la ópera* (1996); *Deborah Kruel* (1990); los cuentos *El espía inglés* (2001); *Señora Tentación* (1994); *Tres para una mesa* (1991); *Marihuana para Göering* (1981); y *Crónicas casi históricas* (1990), además de la obra que nos ocupa, *Escribir en Barranquilla* (1^o edición: 1998/ 2^o edición: 2005).

³⁸ Ferro Bayona se refiere, entre otras, a Huellas, la revista de la Universidad del Norte, que pese a las dificultades ha sido publicada desde 1980, en forma intermitente.

y constatar que entre los historiadores más activos —como Eduardo Posada Carbó—, la vida cultural es presentada simplemente como una especie de bohemia, en un elevado comadreo al calor de unas copas:

Los colegios y las escuelas eran pocos y escasamente atendidos. [...] A pesar de esta apatía hacia la educación Porfirio Barba Jacob —quien fue a dar a Barranquilla a comienzos del nuevo siglo huyéndole a la muerte de su madre— se encontró aquí con “una bohemia resplandeciente” y culta, un grupo de poetas e intelectuales [...] (1987: 33-34).

Poco interés en los temas culturales, literarios, y muchos trabajos de historia económica y política. En 1994, Bacca contesta a este planteamiento histórico, y estudia a fondo el modernismo en la ciudad, cultivado a principios de siglo XX, y propone la existencia de un mundillo cultural en Barranquilla ó ‘La arenosa’³⁹ (1998: 1). Cuatro años después, Posada Carbó tomará en cuenta, muy a pesar de su planteamiento inicial, que el impacto de la migración extranjera, se podía medir por la notable presencia de ciertos personajes que como en el caso del escritor y comerciante de origen judío Abraham Zacarías López – Penha, “[...] reconocían haber encontrado en la costa una atmósfera intelectual más abierta que en el interior andino” (1998: 363).

Así las cosas, Bacca saca a la luz la primera edición de un proyecto destinado a convertirse en instrumento impulsor del reconocimiento de una ciudad y una región dialogantes culturalmente y abiertas al intercambio, cuyos aportes significativos se han desconocido, siendo que el pensamiento intelectual de una periferia desde el Caribe colombiano se ha planteado con intenciones de contribución, y no de independencia (Mojica, 2002: 164-172). El proyecto conocido como *El modernismo en Barranquilla y otros apuntes*, derivado de aquella primera investigación al comenzar la década de los años noventa, fue publicado como *Escribir en Barranquilla*, en 1998. Su autor aclara en el proemio que

[...] No es éste ni un libro de historia de la literatura, ni de crítica literaria, como tampoco un texto didáctico. No se hallará, pues, aquí un estudio completo ni de la poesía, ni de la novela, ni del teatro, ni del ensayo entre nosotros, sino, descartado todo lo anterior, lo que resta (Bacca, 1998: vii).

III

***Escribir en Barranquilla* visto por diferentes plumas: ¿Anécdota o historia?**

Sobre el libro *Escribir en Barranquilla* aparecerán distintas reseñas críticas en revistas académicas del Caribe y del interior de Colombia. Los autores lo califican como

³⁹ Barranquilla la conocen por diversos nombres, uno de los más utilizados es “La arenosa”, debido a que durante mucho tiempo la ciudad no tuvo calles asfaltadas, por lo cual los vientos alisios levantaban la arena que le dio fama.

[...] historiador de la literatura regional [...] A esto se agrega la mirada de Bacca, especialmente valiosa por su contacto permanente con el medio literario [...] Ahora bien, eso de decirle "historiador" a Bacca podría no gustarle, de eso soy consciente; un historiador tiene metodologías, métodos de trabajo y ensaya hipótesis, pero nada de eso encontrará el lector de "Escribir en Barranquilla" (González Henríquez, 1998: 11).

Otros encuentran que, diferente a lo que piensa Bacca, en su libro

[...] urde el juego de la contradicción gozosa, pues a cada instante encontramos auténticas pistas para la historia de una narrativa que tiene un significado que rebasa lo anecdótico o lo coloquial y demuestra cómo en la Costa [Caribe] no sólo han nacido y se han formado prominentes figuras intelectuales, sino que, también, han ocurrido acontecimientos de los cuales todos los habitantes de este curioso país de países deberíamos vivir siempre orgullosos, si no fallara tanto y de manera tan absurda la precaria memoria nacional (Ramírez, 1998: s.f.).

Novelista, cuentista, ensayista, profesor, conversador, crítico, siempre temeroso del mote de historiador, Bacca ha sacado a la luz una obra que tiene el rigor científico que en otras sólo es anecdótico, y que en su momento tuvieron pocos documentos al alcance para el conocimiento de la historia literaria de esta ciudad caribeña, como por ejemplo *Historia de mi vida*, de Julio H. Palacio (1942); *Lecturas locales. Crónicas de mi vieja Barranquilla*, de Miguel Goenaga (1953); las *Memorias* del sacerdote Pedro María Revollo, de origen italiano y radicado en Barranquilla, (1956), y las *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*, de Alfonso Fuenmayor, (1978). Por eso, en su obra

[...] sistematiza su preocupación por la vida literaria de la ciudad y es otra muestra de su trabajo ensayístico que bordea el terreno entre el periodismo y la literatura. [...] Aunque el trabajo de este libro tiene como fondo una juiciosa búsqueda documental y abundantes referencias bibliográficas enlazan y sustentan las afirmaciones, es necesario precisar particularidades que contradicen la manera tradicional de contar la historia literaria (Posada Giraldo, 1998: 85-88).

Aunque desde hace poco tiempo se teoriza sobre la historia de Barranquilla, algunos autores creen que Bacca es uno de los pioneros que ha contribuido al desarrollo de su historia cultural, aunque el mismo ni siquiera lo asuma "[...] decía, casi haciendo reproche, que la historia de la ciudad se había abordado desde aspectos económicos, sociales y políticos, pero que no se había escrito una línea sobre nuestra vida cultural" (Flores Prieto, 1998: 61).

El estudio de la historia de Barranquilla, ciudad que nació con la modernidad, plantea problemas metodológicos, pues su devenir no se amolda a los procesos de otras metrópolis de América Latina. En palabras de algunos de los miembros del Grupo de Barranquilla (segunda generación de intelectuales, después del círculo de la revista Voces —Vinyes, Fuenmayor—), la ciudad no propició una dinámica a favor de ese pasado, como ha señalado Álvaro Cepeda Samudio, para quien esta era una

[...] ciudad sin leyendas ni blasones, y parece que hasta ahora no le han hecho mucha falta. Temas de menos para los malos poetas, y campo estéril para los historiadores. No fue teatro de caballerescas aventuras ni su viento cálido fatigó la infancia de ningún prócer (Cepeda Samudio, 1997: 22).

Quizá los lectores críticos que, en una época diferente a la de Cepeda Samudio —quien no tuvo oportunidad de conocer a Bacca—, tuvieron en sus manos *Escribir en Barranquilla*, erraron el camino. Buscaban un listado de personajes y hechos históricos, de aquellos que hacen sentir orgullosos a los patriotas, pero se toparon en cambio con una historia distinta, por lo cual sólo resaltaron las omisiones de esta naturaleza, ejemplo de ello es el cuestionamiento del historiador Juan Guillermo Restrepo a la obra:

[...] sería una tarea absurda intentar siquiera un cuestionamiento sobre vacíos u omisiones en el libro. Prefiero preguntarme, más bien, ¿por qué no se considera relevante, en el arte de escribir, la producción historiográfica, la antropológica, pedagógica y otras visiones de la vida social? (Restrepo, 1998: 70-71).

Por supuesto que esta historia pudiera estar incompleta, pero no debe llegarse con preconcepciones y prejuicios a una obra. A pesar de esto, en los años siguientes, en respetables revistas del Caribe y de Medellín dos autores reivindicarán la contribución de *Escribir en Barranquilla*. En la mirada del crítico literario Ariel Castillo, el libro es

[...] varios libros (o esbozos de libros) a la vez. Cada artículo aborda un tema particular desde una perspectiva diferente de manera tal que el resultado es una compilación de textos de distinta especie —estudios panorámicos y monográficos, testimonios autobiográficos y semblanzas periodísticas, crónica, reportaje y memorial de agravios— dispuestos en una secuencia lineal un tanto forzada, errática. [...] El punto de partida de esta historia no es, pues, el texto ni la construcción y significación de los mensajes, sino el rico anecdotario (Castillo Mier, 1999: 116-117).

Mientras Juan Gustavo Cobo Borda ve en el libro la celebración de un autor que

[...] Ha investigado con rigor pero en sus páginas no se nota jamás el delirio interpretativo del catedrático universitario. En tono menor, como charla de café, nunca abrume ni enjuicia rígido. Pero sí logra combinar la instantánea fotográfica, teñida ya de nostalgia (el pianista Bob Prieto, el periodista Germán Vargas, la novelista Márvel Moreno) con el panorama delicioso y no por ello menos exhaustivo (el modernismo, las revistas literarias y el dadaísmo en Barranquilla), sin descuidar por ello sus emociones de lector (Cobo Borda, 2000: 113).

Esta es la realidad del diálogo intercultural con el Caribe que propone Bacca, y que sus críticos, en mayoría, rescatan de la obra. Sobre ésta, se han comido los intereses de diversas miradas, y el autor ha desplegado, desde la historia —sin comillas—, la literatura y la simple anécdota, lo que significa para los barranquilleros y caribeños la vida intelectual: la tertulia. Una imagen que es común a zonas cálidas del mundo latino, donde

los abuelos se sentaban a discutir de política y literatura en las entradas y los patios de las casas, para calmar el sofoco del clima del soleado mediodía caribeño. Motivo de diferencias culturales con el frío interior del país, pues la tertulia se ha concebido como inactividad o la pereza, desconociendo que el reposo significa la oportunidad de recrear el mundo, no sólo con la visión personal, sino con la de los otros.

En ese sentido, Bacca logra rastrear tres generaciones de intelectuales en *Escribir en Barranquilla*, que aparecen desde finales del siglo XIX, a partir de aquellas tertulias que aún en el fragor de la Guerra de los Mil Días, entre federales y centralistas (1899-1902) o en la época de La Violencia, entre conservadores y liberales (1948-1960), después del magnicidio del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, ocurrido en el 9 de abril de 1948, permanecieron inalterables en la costa Caribe, entre tantas diferencias de toda índole.

IV

Tres generaciones de intelectuales en Barranquilla: De José Félix Fuenmayor a Julio Roca Baena

Bacca ofrece interesantes datos sobre la vida cultural de Barranquilla y de sus personajes literarios. A la llegada a la ciudad del prohombre francés Fernando de Lesseps, en 1879, señala, el anfitrión fue el notable comerciante, judío sefardita, David Zacarías López-Penha. A su lado, fueron importantes los nombres de Torcuato Ortega, Ernesto Palacio, José Ramón Vergara, Antenor Moreno, Julio H. Palacio, Eduardo Ortega, Julio N. Galofre, Fernando E. Baena, Augusto N. Samper, Gregorio Castañeda Aragón, por mencionar algunos. El hermano de David, Abraham Zacarías López-Penha significó un estímulo para los creadores que les rodeaban por “[...] su carácter de comerciante (cacharrero, librero, boticario y empresario de cine) con su afición a las letras” (Bacca, 2005: 11). Exponente de la novela ocultista en Colombia, López-Penha no dejaría huellas profundas, pero demuestra cómo con su erudición inquietó y encendió las llamas literarias.

Por poco tiempo vivió en la ciudad el escritor cubano Emilio Bobadilla, que utilizaba el pseudónimo de “Fray Candil”, en Barranquilla, en 1898. Su aparición dio cierto brillo “[...] en las tertulias del Camellón Abello [hoy Paseo Bolívar]” (Bacca, 2005: 27). Más tarde, pasará por la ciudad en 1906, aunque por corto tiempo, el literato antioqueño Miguel Ángel Osorio, conocido como Porfirio Barba Jacob. Era amigo de “[...] Leopoldo De la Rosa, su hermano Enrique, Lino Torregrosa, Hermes Cepeda, Miguel Rasch Isla y Tiberio Hormechea”. (Bacca, 2005: 34-35). De aquí seguirá al extranjero, y se sospecha que fue en esta ciudad donde tomó su nombre literario. Con su presencia “[...] va a alborotar el avisero literario” (Illán Bacca, 2005: 33).

En 1914 arriba a Barranquilla, el catalán Ramón Vinyes, que corresponde con la primera generación de intelectuales. Su vida y obra, ha sido rescatada por Illán Bacca, al lado, por supuesto, de Álvaro Medina (1975), Germán Vargas (1977), Ángel Rama (1982), Jacques

Gilard (1991) y Jordi Lladó (2004), y tal contribución se puede medir por la revista “[...] *Voces*, una de las revistas culturales más importantes en la América de habla española en el segundo decenio de este siglo [...] [Vinyes era] uno de los personajes más decisivos de nuestra historia cultural” (Bacca, 2005: 48). A su lado tenía el apoyo de José Félix Fuenmayor, “[...] la otra presencia cultural poderosa de esos años [...] [ambos] van a llenar con su rectoría cultural estos decenios que serían incomprensibles sin sus nombres” (Bacca, 2005: 49). Pero la revista fue publicada hasta 1920, con una tirada de sesenta números.

Los intelectuales y literatos nombrados darían fuerza a la segunda generación, la del Grupo de Barranquilla. También como el grupo de *Voces*, su configuración se sustentará en una revista, *Crónica*, la cual aparece en 1950, treinta años después de la primera. A su regreso de Cataluña en 1940, Vinyes conocerá a una nueva generación, que participa activamente en las tertulias que florecen en la librería Mundo y en el café Colombia, en el centro de la ciudad. Cuatro de esos jóvenes eran Alfonso Fuenmayor —hijo de José Félix Fuenmayor—, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Germán Vargas. En 1955, Próspero Morales Pradilla le confirió el título de Grupo de Barranquilla, desde su columna “El mirador de Próspero”, en el diario bogotano *El Espectador*.

Después, Fuenmayor, en sus crónicas sobre el grupo, como lo expresa Bacca, “[...] le da credencial de pertenencia a Bob Prieto, [Orlando] Figurita [Rivera], Alfredo Delgado, Néstor Madrid Malo, Bernardo Restrepo Maya y Alejandro Obregón, que junto a los mencionados tenían una pública notoriedad, como dicen los abogados, de pertenecer al grupo” (2005: 153). *Crónica* desapareció a mediados de 1951. Después de más de cincuenta números, menos que *Voces*, más de la mitad se encuentran desaparecidos.⁴⁰ Visitantes como los artistas, el antioqueño Fernando Botero y el catalán Juan Antonio Roda, fueron acogidos por el grupo, al igual que los artistas Enrique Grau y Cecilia Porrás.

Bacca rememora su llegada a la Barranquilla de 1960, con ocasión de la muerte de su amigo, el pianista y ex-director del Teatro Amira de la Rosa (el teatro de la ciudad), Alfonso Gómez Zurek (1997). En un artículo, que apareció por primera vez en la revista barranquillera *Viacuarenta*, con el título de “Nuestra Lost Generation”, publicó en 1998, la historia de una tercera generación a la cual perteneció él, constituida por dos grupos, uno de los cuales

[...] lo constituían Julio Roca, Arturo Esguerra, mejor conocido como “El Mello”, los hermanos José Antonio y Alberto Moreno, Ricardo Borrero, Manolo Vellojín y Luis Ernesto Arocha, que estaba en ese momento en Europa. Del otro círculo hacían parte Álvaro Medina, que escribía

⁴⁰ Illán Bacca asegura en “Escribir en Barranquilla”, con más precisión este dato sobre *Crónica*: “[...] Como de los 54 números sólo se conservan menos de quince, más algunos pequeños recortes, es imposible hacerle un estudio sistemático a la publicación. Sólo quedan, además de los pocos números, los sumarios que sacaba los viernes *El Heraldito*. Ramón Illán Bacca. *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2005: 159 (2ª edición revisada y ampliada).

con el pseudónimo de José Javier Jorge, Delfina Bernal, Alberto Vides, Álvaro Barrios y otros (Bacca, 2005: 271).

Integrado por artistas, escritores, historiadores, cineastas y músicos, esta tercera generación tomó las piezas inconexas de la historia cultural de la ciudad, vio morir a algunos de sus miembros, como Julio Roca, editor del suplemento del *Diario del Caribe, Intermedio*, y aglutinó a su alrededor a dos nuevas generaciones, que hoy siguen su camino, y exploran nuevas visiones.

Por su exposición de estos relatos marginales que contribuyeron a ofrecer un panorama más amplio de la vida cultural de Barranquilla, Bacca ha estimulado a generaciones recientes. En el 2004, recibió el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar al mejor artículo cultural, por el prólogo de *Voces*, que rescató y finalmente publicó la Universidad del Norte en 2003. De este trabajo, Ferro Bayona expresó que “[...] el proyecto de rescate de *Voces* constituye un singular aporte al conocimiento de la historia cultural de la ciudad” (2003: 3A).

En un artículo publicado en 2000, en la *Revista de Estudios Colombianos*, de la Asociación de Colombianistas, el mismo Bacca expresó sobre su obra *Escribir en Barranquilla*, que ésta “[...] recoge crónicas y artículos referentes al quehacer literario en esa ciudad tan dura y hostil para ese oficio. Me demoré trescientas páginas en demostrarlo” (2000: 7).

La visión de Bacca vislumbra un horizonte de aliento para los historiadores culturales del Caribe, que deben tejer en medio de los desafíos globales, las partes fragmentadas de la periferia del Caribe, tan importante e incluso más determinante para el futuro de un país golpeado por oleadas de violencia política.

Bibliografía

- Bacca, Ramón Illán. *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 1998.
- Bacca, Ramón Illán. *Escribir en Barranquilla*. 2º edición revisada. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2005.
- Castillo Mier, Ariel. “Escribir en Barranquilla: Panoramas heterogéneos de un escritor notable”. *Aguaita*, Nº 1, marzo de 1999, Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena: 115-121.
- Cepeda Samudio, Álvaro. “Barranquilla y la historia”. *Huellas*, Nº 51-52-53 (Volumen triple), diciembre, Universidad del Norte, 1997: 22-23.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Escribir en Barranquilla”. *Revista Universidad de Antioquia*, Nº 262, Universidad de Antioquia, Medellín, octubre-diciembre 2000: 113.
- Ferro Bayona, Jesús. “Las huellas del Caribe”. *Huellas*, Nº 71, 72, 73, 74 y 75 (Volumen quintuple), Universidad del Norte, Barranquilla, agosto, 2004: 3.
- Ferro Bayona, Jesús. “Reedición de Voces”. *El Heraldo*, Barranquilla, miércoles 14 de mayo, 2003: 3A-4A.
- Flores Prieto, Pamela. “Escribir en Barranquilla: No todo tiempo pasado fue mejor”. *Víacuarenta*, Nº 2, Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta, Barranquilla, segundo semestre de 1998: 61.
- Fuenmayor, Alfonso. *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*. Bogotá: 1978.
- Gilard, Jacques. “Voces (1917 – 1920), un proyecto para Colombia”. *Huellas*, n. 31, Universidad del Norte, Barranquilla, abril, 1991.

- Goenaga, Miguel. *Lecturas locales. Crónicas de mi vieja Barranquilla*. Barranquilla: 1953.
- González Henríquez, Adolfo. "Escribir en Barranquilla". *Última página*, 1º quincena de marzo, Barranquilla, 1998: 11.
- Lladó, Jordi. "Ramón Vinyes y Voces: Una perspectiva catalana de diálogo entre Europa y América". *Huellas*, Nº 69 y 70 (Volumen doble), Universidad del Norte, 2004: 71-75.
- Medina, Álvaro. "Don Ramón, el maestro catalán de *Cien años de soledad*". *Pluma*, Nº 31, noviembre de 1975.
- Mojica, Sarah de. "El oído del escritor. Imaginación y relato en la obra de Ramón Illán Bacca". En: Sarah de Mojica. *Constelaciones y redes. Literatura y crítica cultural en tiempos de turbulencia*. Bogotá: CEJA, 2002: 164-172.
- Palacio, Julio H. *Historia de mi vida*. Barranquilla: 1942.
- Posada Carbó, Eduardo. *Una invitación a la historia de Barranquilla*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1987: 33-36.
- Posada Carbó, Eduardo. *El Caribe colombiano*. Bogotá: El Áncora Editores, 1998.
- Posada Giraldo, Consuelo. "Escribir en Barranquilla". *Estudios de Literatura Colombiana*. Medellín, n. 3, jul.-dic.: 85-88.
- Rama, Ángel. *La novela latinoamericana, 1920-1980*. Bogotá: Procultura, 1982.
- Ramírez, Ignacio. "Escribir en Barranquilla". En: *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 28 de junio de 1998: s.p.
- Restrepo, Juan Guillermo. "A propósito de Escribir en Barranquilla". *Huellas*, Nº 54, Universidad del Norte, Barranquilla, dic., 1998: 69-71.
- Revollo, Pedro María. *Memorias*. Barranquilla: 1956.
- Vargas, Germán. *Voces: Selección de textos*. Bogotá: Colcultura, 1977.

La poesía del '40 revisitada hoy: imágenes y pre-visiones del espacio urbano en textos de Rodolfo Wilcock

Marcela Raggio

UNCuyo / CONICET

marcelaraggio@yahoo.com.ar

Argentina

Resumen: En la literatura argentina del siglo XX, los poetas de la generación del '40 miraron a su alrededor con una mirada neo-romántica algunos, clásica otros. Así, sus visiones de lo urbano están teñidas de nostalgia por paisajes que se van perdiendo, o por idearios de ciudades que poco tienen que ver con el rápido crecimiento que contemplan en su entorno. Este artículo explora textos de Juan Rodolfo Wilcock, poeta del '40, para advertir hasta qué punto sus itinerarios, concepciones del tiempo y del espacio adquieren hoy nuevas resonancias que superan tanto la añoranza romántica como las reminiscencias clásicas. En cambio, leídos hoy, estos poemas nos hablan de ciudades que hace décadas están creciendo en múltiples sentidos, y de campos que se alejan cada vez más. Los espacios pre-vistos por el autor en un contexto moderno requieren de una lectura reinterpretativa desde la post-modernidad.

Palabras clave: Generación del '40; Wilcock; Espacio urbano; Poesía hispanoamericana.

Title and subtitle: The revisited poetry of the '40 today: images and forecasts of text the urban space of Rodolfo Wilcock.

Abstract: Argentine poets of the 1940's contemplated their context from either a neo-romantic or a classical perspective. Thus, their visions of urban space are marked with a nostalgia for lost landscapes or images of cities that do not grow at such a fast pace as the real ones.

This article explores poems by Juan Rodolfo Wilcock, one of the major poets in this Generation, trying to find out how their itineraries, ideas of time and of space have acquired new meanings, beyond the original romantic nostalgia or classical reminiscence. In our day, these poems speak to us of cities that have been growing uncontrollably for decades, and of a countryside that is further and further away. The spaces this poet envisioned in the modern period should be revisited in a post-modern context that re-signifies them.

Key words: Generation of the 1940s; Wilcock; Urban space; Latin American poetry.

Dentro del panorama de las letras argentinas, la Generación del '40 se destaca por la confluencia de poetas, poesía y poéticas que dieron un giro a la expresión lírica de la época. Lejos tanto de la poesía de tipo artístico tradicional como de la vanguardia martinfierrista, los nuevos poetas se mueven entre la búsqueda de la expresión individual (en una tendencia neorromántica) y la necesidad del poeta universal (en una tendencia neoclásica). La actitud de los poetas del '40 puede resumirse en las palabras de Brughetti: "Buscamos lo nacional, pero nuestro impulso nos lleva a lo universal" (Brughetti, 1952: 269). Y es que los nuevos escritores se debatían entre la expresión de las fibras íntimas

de su ser, pero al mismo tiempo se iba formando una conciencia del aspecto universal de la poesía. Al respecto, también dice Brughetti (1952): "Un gran poema es una rara unidad de grandeza humana e innovación técnica, de inspiración poética y proyección solidaria" (279).

En estas palabras queda en evidencia el impulso neorromántico de cierta poesía del '40, como así también la tendencia metapoética de vertiente neoclásica y el papel social que el poeta asume para sí y para su obra. Una categoría valiosa a la hora de analizar la poesía de Wilcock y otros autores de la Generación del '40 es la de "estructuras de sentimiento" (Williams, 2001: 37), que en el caso de estos escritores se presenta como una añoranza del campo (que, como señala también Raymond Williams (2001), es tan antigua como la tradición occidental), en contraposición a la ciudad moderna. De esta manera, el espacio se imbrica con el tiempo, ya que la recuperación de la forma de vida campestre es imposible, ya que ese modo pertenece al *illud tempus*, no solo para los románticos y neorrománticos, sino para cualquier generación en la que se manifieste esta estructura de sentimiento.

Representante de estas búsquedas y definiciones es Juan Rodolfo Wilcock, en cuya obra temprana ya es posible advertir la conjugación de temas, motivos e indagaciones que conforman una obra poética y una reflexión estética con sello propio en el campo renovado de la poesía argentina. Las publicaciones argentinas de Wilcock correspondientes a la década del '40 incluyen *Libro de poemas y canciones* (1940), *Ensayos de poesía lírica* (1945), *Persecución de las musas menores* (1945), *Paseo sentimental* (1946) y *Los hermosos días* (1946). A través de una lectura de poemas incluidos en estas colecciones, es posible determinar ciertas líneas de la poética de Wilcock, a la vez extremadamente personal e inserta en una tradición que supera lo local y se inserta en la *tradición* entendida al modo de Eliot.

Este artículo analiza la poesía del '40 de Juan Rodolfo Wilcock para determinar sus percepciones de la ciudad, en contraste con el espacio rural. Se analizan las líneas de la expresión poética relacionadas con la ciudad, desde la perspectiva del '40. A continuación, se realiza una lectura actual de los textos, para advertir que este poeta pre-vio las actitudes que aún hoy generan la vida en las ciudades, la nostalgia por el pasado rural, y posibles vías de conexión entre campo y ciudad, sobre todo en los imaginarios literarios.

Si bien el tema de este artículo está conectado con la ciudad, con el espacio urbano, es necesario primero entender la relación del poeta con el campo (o con la tierra, con lo rural) para así dar luego cabal cuenta de su relación y actitud hacia la ciudad. La íntima relación entre campo y ciudad ha sido señalada por Raymond Williams (2001), quien afirma:

En la larga historia de los asentamientos humanos, siempre se reconoció profundamente esta conexión entre el campo del que todos, directa o indirectamente, obtenemos lo necesario para vivir y los logros de la sociedad. Y uno de esos logros fue la ciudad: la capital, el pueblo

grande, una forma distintiva de civilización [...] El contraste entre el campo y la ciudad, como dos estilos fundamentalmente distintos de vida, se remonta a la época clásica (Williams, 2001: 25).

No obstante, Williams también reconoce las asociaciones que se establecen a pesar de las diferencias (Williams, 2001: 26), y gran parte de su libro es una reflexión sobre esas conexiones. Como se dijo antes, en el caso de la añoranza por el espacio rural es inseparable de la nostalgia por el tiempo perdido.

Esta asociación resulta interesante para reconocer la estructura de sentimiento que manifiesta la poesía de Wilcock y sus antecedentes. Ya que, como señala Williams (2001), "la eventual estructura de sentimiento no se basa solo en la idea de un pasado más feliz. Se inspira además en esa otra idea, asociada a la primera, de inocencia: la inocencia rural de los poemas pastorales, neopastorales y reflexivos [...] El contraste retórico entre la vida de la ciudad y la del campo es en realidad tradicional". (Williams, 2001: 75) De lo que se desprenden connotaciones iluminadoras para la poesía y la poética de Wilcock. Su añoranza del campo, en contraste con la ciudad, está enraizada en un imaginario que hereda de la tradición clásica y occidental, que se remonta a la Grecia tardía, aunque el poeta argentino las reestructura en su contexto propio. Así, se verá de qué forma la nostalgia por el campo en los textos de Wilcock surge en realidad del contraste con los modos de vida urbanos que va imponiendo la modernidad, en el proceso político-social-demográfico que vivía la Argentina (sobre todo Buenos Aires, pero también en algunos casos el interior) en la década del '40.

Dentro de la tendencia neorromántica de la poesía cuarentista, un pilar fundamental es la idealización de la tierra, del paisaje natural, relacionado con lo rural. Juan Rodolfo Wilcock es uno de los poetas centrales de esta generación; y si bien después de una etapa neorromántica en el '40 se volcó hacia el neoclasicismo, y luego a la narrativa de corte irónico, en italiano, lengua en la que escribe a partir de su traslado a Italia en los '50, en su poesía del '40 la tierra se presenta como una instancia de permanencia asociada al tiempo dorado de los orígenes. El impulso telúrico "se relaciona con la captación del terruño como ámbito de resguardo de las claves de la identidad nacional o individual, propia de la poética neorromántica del cuarenta." (Zonana, 1998: 62) Es por eso que esta vertiente de la poética wilcockiana manifiesta que en el retorno a la tierra el poeta halla el camino a los orígenes en sentido también temporal e identitario. Tal vez el poema más significativo en este sentido sea "En El Tigre", incluido en *Los hermosos días*.

Mi madre corría en el Tigre junto a los ríos,
ya conmigo grávida en primavera, y apenas
se inclinaba el tiempo en las silenciosas arenas
de un reloj oculto entre los presagios sombríos (1-4).

La gravidez de la madre implica la presencia del poeta, una presencia que es a la vez física y metafísica. La conexión que el poeta siente, a través de su madre, con la tierra

argentina, se transmite en imágenes mediante la referencia directa a El Tigre, un lugar íntimamente asociado al espacio argentino. Pero además de estas notas que remiten a los aspectos analizados antes, lo que deja en claro "En El Tigre" es que desde el momento del origen hay una íntima comunión entre el poeta y la tierra. A través de la madre, que es un nexo entre la naturaleza luminosa y el cantor, ese cantor inspirado por "el dios de la aurora" (v. 12), el poeta percibe la esplendidez de América, que se trasluce como un "paisaje naciente" (vv. 6-7), tan nuevo y original como el del ser que lo percibe desde el vientre materno. Se trata, claro está, del contacto con lo natural, preconizado por los románticos y rescatado por Wilcock y otros de su generación.

También en "A la tierra" hay una conexión entre el poeta y lo telúrico, si bien en este caso la referencia no es explícita hacia el paisaje argentino o americano:

Tierra, señora, en tus brazos terminará algún día
todo lo que hoy es hermoso, todo el ruido
de las ciudades, los felices amantes;
salvo mi voz, mi tristeza (32-35).

Aquí la tierra es una suerte de amante que recibirá en sus brazos el canto oscuro del poeta: cuando hayan desaparecido los amantes felices, las voces alegres, solo prevalecerá esta amante despojada, la tierra, y este cantor triste, el poeta. Es notable que permanece la tierra, lo natural; mientras que las ciudades, como productos de la construcción humana, habrán desaparecido. Si se compara con el análisis de la dicotomía campo-ciudad que hace Williams, Wilcock expresa la idea de la evolución de las ciudades (evolución que culmina en desaparición final), mientras que la tierra como lo auténtico resiste todos los cambios.

En el poema "V" de *Paseo sentimental*, el poeta que desea la inmortalidad del recuerdo junto a Leandro, adapta el tema de la amistad clásica al ámbito local:

Que así como paseamos de la mano,
nos honrara en un cielo literario
todo este idioma renaciente y vario
de un vasto mundo sudamericano (9-12).

Aquí la tierra sudamericana es un paisaje también nuevo, o más precisamente, renovador, donde incluso las voces que cantan en un lenguaje conocido sobre temas de ascendencia clásica pueden ser escuchadas como un "idioma renaciente y vario", que es a la vez novedoso pero que forma parte de la tradición, del "cielo literario." Puede decirse que Wilcock continúa aquí una tradición generada desde los textos de la Conquista y colonización. El espacio americano fue, para los españoles, la posibilidad de renovar, no de cambiar totalmente (como sí lo fue para los ingleses en Estados Unidos). Hispanoamérica se presenta como la adaptación de "las circunstancias nuevas al modelo-arquetipo" (O'Gorman, 1984: 153). Para los cronistas, el modelo-arquetipo era Europa, la Cristiandad Occidental; para Wilcock, es el mundo clásico, que ilumina el "vasto mundo

sudamericano” donde en un idioma de raíz europea hay ecos renacientes, renovadores, originales.

Y a pesar de que la nostalgia por el amigo ido, por la playa que cierra el poema, por el “vasto mundo sudamericano” tenga reminiscencias de lo rural, en realidad aquí sí el deseo del poeta se centra en ámbitos urbanos de recuperación de la memoria:

Quisiera que en altares ciudadanos
se inaugurara un culto a tu memoria,
saber inscripto en la futura historia
tu nombre entre los príncipes lejanos.

Oh si pudiera oír en los instantes
de orgullo nacional tu nombre amigo... (1-6).

La nostalgia por los tiempos idos, por la amistad lejana, por el amigo perdido, como tópico clásico, encuentra aquí su manifestación física en una referencia específicamente urbana: sin embargo, no se trata de la megalópolis moderna, ruidosa y bulliciosa, sino que la ciudad es presentada según cánones clásicos también: un lugar ordenado, donde prevalecen altares (que remiten al pasado, a los antepasados, podría decirse) y monumentos que cantan las glorias nacionales, entre las que se cuenta el ámbito más reducido de la intimidad, de la amistad. La ciudad como espacio real y literario se ha modificado desde el Renacimiento; en el caso de las urbes hispanoamericanas, el siglo XX y el ingreso —tardío, inacabado, doloroso— a la modernidad, produce también modificaciones indeseadas; esto puede explicar no solo la neo-romántica vuelta al pasado rural, sino incluso a la ciudad de corte clásico que podría asimilarse a la “laboriosidad civilizada” que describe Raymond Williams (2001: 190).

Lo cierto es que, como afirma Williams, más allá de las modificaciones que sufran las interpretaciones que se les asignen, “las ideas y las imágenes del campo y la ciudad conservan una gran intensidad... la persistencia indica laguna necesidad efectivamente permanente a la que responden las interpretaciones cambiantes.” (Williams, 2001: 357) Aplicando estas palabras a la obra de Wilcock, es evidente que se produce a lo largo de su carrera poética un cambio en la interpretación, pero las imágenes del campo y la ciudad persisten de un libro a otro, de un período a otro.

Su libro *Sexto* deja atrás la estética neorromántica para volcarse a una expresión de tipo clásico. Hay en los textos de este poemario varias referencias ciudadanas, que como en el caso anterior, y aun más, remiten al mundo equilibrado, ordenado de los antiguos. Si aparece la ciudad, es para concordar, o contrastar, con un estado de ánimo altamente poético, donde la pasión se sosiega en un impulso clásico. En este sentido, resulta significativo el poema “Pastoral”, una de las secciones de “Epitalamio” donde el título mismo hace referencia al espacio rural, por un lado, y a un género poético clásico, por

otro; sin embargo, los versos finales remiten a Buenos Aires, la capital, la gran ciudad, donde los avances modernos no alcanzan a opacar el amor:

Miro hacia Buenos Aires,
costumbre natural de los ausentes.
Un joven corta el pasto del jardín;
se oye un motor, arrullos de palomas,
ruedas, criaturas invisibles, perros,
y el segador; yo te amo
como las lentas nubes de este cielo
tranquilamente superiores (21- 28).

La "costumbre natural de los ausentes" que miran hacia Buenos Aires es también, puede afirmarse, un tópico de la literatura rioplatense, enunciado en el tango "Mi Buenos Aires querido", cuyas líneas iniciales rezan "Mi Buenos Aires querido, / cuando yo te vuelva a ver / no habrá más penas / ni olvido." Las imágenes que devuelve la memoria son típicamente porteñas, urbanas, barriales: el joven que corta el césped vive seguramente en una casa de los nuevos barrios que se van extendiendo en el horizonte pampeano; las imágenes auditivas aúnan los motores con el canto de las aves, las ruedas y los animales domésticos alternan con criaturas invisibles que pueblan el espíritu y el aire de la ciudad; es decir, hay una perfecta armonía entre la vida natural y los rasgos ciudadanos. Es por eso que el poeta, un habitante de la ciudad, puede comparar su sentimiento al de las nubes de "este" cielo, que es el cielo urbano, tan plácido como el del campo. La ruptura entre dos modos de vida diferentes, que efectivamente se estaba produciendo con la industrialización —no concretada— y urbanización del país, no ha alcanzado al poeta, a su canto ni a su sentimiento, que expresan en cambio una profunda comunión espiritual entre tierra, ciudad, amor, hombres y máquinas. El imaginario local de la ciudad porteña se integra solidariamente al del campo.

"A partir de estas significaciones asociadas, de las historias vinculadas a él, el espacio deviene *topos*, gracias a la reiteración de imágenes y valores en un sistema determinado como el de la lírica" (Zonana, 2007: 306). En los poemas del corpus, la interacción, u oposición incluso, entre campo y ciudad, permite determinar los valores simbólicos que el poeta asigna a ambos, siguiendo la tradición pastoral, por un lado: el pasto del jardín, los arrullos de palomas, perros, el segador, las lentas nubes representan la posibilidad de una vida en contacto con la naturaleza, una vida mejor, como implican las lentas nubes "superiores". Por otro lado, el imaginario de la ciudad: el joven que corta el pasto, los motores, ruedas, señalan el cambio, la modernidad, el avance de la ciudad sobre el campo. Sin embargo, como se vio en "A la tierra", paradójicamente pareciera que la ciudad desvanece al campo; pero en el final es éste quien prevalecerá.

Otro ejemplo de coexistencia de imágenes provenientes de ámbitos aparentemente opuestos se da en el poema "Hae Puellae", donde la moderna ciudad está imbricada con un mundo de ascendencia clásica:

Son ellas, sin embargo, las mujeres del mar
que en las calles del centro oigo a veces cantar
detrás de las dos Dársenas y de la Costanera,
cuando el invierno arrastra sus trapos por la acera (9-12).

Las mujeres del mar, las sirenas de los antiguos, son en el imaginario de Wilcock las mujeres cuyas voces se escuchan en la ciudad (¿en los mercados? ¿en las veredas? ¿en la soledad de su espera invernal?), y el poeta que escucha desde la azotea de su casa (3) enumera a lo largo del poema a las célebres mujeres de la tradición occidental (no las individuales, sino las que se hermanaron en grupo como las "santas" (15), las "cretenses" (18), las "reinas" (22) o las "cariátides" (25.) Una vez más, la recuperación del pasado es a la vez una mirada nostálgica y renovadora-original sobre la ciudad moderna.

Sin embargo, es en "Nocturno", la última sección del "Epitalamio" de Wilcock, donde llega a su máxima expresión esta síntesis de tendencias e imaginarios: la ciudad moderna y el mundo clásico; estilísticamente volcado, además, en versos latinos incluidos en el poema. La siguiente cita, de cierta extensión, se incluye por la belleza de su cadencia y por la riqueza de las imágenes consustanciadas que presenta:

Vayámonos entonces, tú y yo,
pública y mutuamente desposados
a enriquecer los ritos saturnales.
Por aquí se entra en la ciudad moviente;
imaginemos, mi alma, que esto fue
hace diez siglos, y que el mundo ha muerto;
discurramos por tan serenas ruinas
que un tiempo han sido Itálica famosa.
Aquí fue el Rex, aquí el Politeama,
inminens regum mors in terra est;
cometamos el acto de las sombras
sobre las hiedras de los escenarios.

Hoy sábado a las once de la noche
tú, mi ternura,
tu mea cura
nuevamente iluminas lo decido
cuando me miras en los vacuos antros
de la íntima, analgésica cinematografía (18-35).

El poema no se aparta de la estructura del epitalamio clásico; por el contrario, en estos versos finales de la última sección está implícita la unión amorosa, el "acto de las sombras". Pero esta no se lleva a cabo en un *locus amoenus*, sino en la "ciudad moviente", donde una vez más el poeta incursiona para inmovilizarla, estilizarla en el recuerdo, como si la ciudad misma fuera una ruina de la Antigüedad clásica, y el Rex y el Politeama (nombres que remiten efectivamente a los "monumentos" de la ciudad

moderna, típicos topónimos del cine urbano) los restos de una civilización ya inexistente. La cinematografía a la vez íntima, personal, propicia al amor, ámbito donde es posible soñar y soñarse; y analgésica, donde el espectador se olvida de su propia realidad para evadirse en las sombras de la proyección: el juego de los opuestos para asignar valores a un espacio típicamente urbano, moderno, despierta en una lectura actual, ya en siglo XXI, de nostalgia por la ciudad que ya no es. Se duplica en la lectura, entonces, el concepto de ruina: la ciudad que reconstruye Wilcock en el poema es una ruina de la Antigüedad; y esa ciudad moderna con sus cines urbanos es, hoy una ruina, o mejor, un espacio modificado, o desaparecido, según los casos: Un aspecto que resulta válido a la hora de visitar la poesía del '40 es el hecho de que en las urbes posmodernas, en realidad esos monumentos que fueron los cines de los barrios y ciudades han desaparecido, para ser reemplazados por los complejos en centros comerciales. De manera que, leído hoy, este poema adquiere una nueva significación: en verdad "aquí fue el Rex, el Politeama", donde hoy quedan ruinas, o templos evangélicos, o casas de videojuegos. Pero volviendo a la lectura intrínseca del texto, de ese mundo clausurado por el paso del tiempo, la última estrofa nos traslada al presente desde la determinación temporal ("Hoy sábado a las once de la noche") y espacial (el cine, una vez más) creando un cronotopo en el que la mirada en la oscuridad de la sala ilumina más que la "íntima, analgésica cinematografía". Es como si en el siglo XX, el cine se hubiera erigido en el sitio cómplice de los amantes, como lo fueron los bosques y apartadas regiones campestres en otros tiempos.

En síntesis, las imágenes ciudadanas que presenta la poesía de Wilcock son la respuesta a dos tendencias divergentes (la romántica y la clásica) que se conjugan en la recuperación del pasado, y de una ciudad que, justamente por pertenecer al ámbito de la memoria, es un monumento inmóvil, perfecto, permanente en su existencia estática.

Conclusión

La poesía de Wilcock trabajada en estas páginas data de la década del cuarenta, cuando la modernidad latinoamericana expandía ciudades (Buenos Aires, concretamente, en el caso de Argentina), y modificaba no solo paisajes, sino ideas sobre el espacio, el tiempo, la vida. Para los poetas cuarentistas, la respuesta a los cambios fue, según el caso, neorromántica o "neoclásica", y aunque éstos sean términos opuestos, la aparente paradoja respondió a una misma actitud: el deseo de rescatar valores perennes en un ámbito cambiante.

El "vasto mundo sudamericano" de Wilcock está poblado de mujeres, de jóvenes, de amantes, de amigos, que habitan una ciudad donde el ruido de los motores todavía tiene ciertos modos musicales, y la ciudad misma es una gran reminiscencia de paisajes urbanos clásicos.

En el contexto geocultural latinoamericano, la ciudad impuso a lo largo del siglo XX modos de vida que conformaron nuevos modos de pensarnos, como sujetos con una identidad que en muchos casos fue, al menos en principio, ajena a nuestros modos de vida. Sin

embargo, ciertos procesos sociales y a la vez geográficos son ineludibles, y lo que ha logrado la literatura —como lo demuestran los textos aquí trabajados— es responder con un imaginario que se propone para la lectura y la reflexión de esa identidad. En el caso de la Generación del Cuarenta, la creación se ve impulsada por un rescate de lo clásico y/o lo romántico, donde la originalidad consiste, justamente, en hallar datos conocidos, asibles, para no perderse en el farrago de una ciudad que crecía, ya a esa altura, desmesuradamente.

Hoy, sesenta años más tarde, leer a los poetas del '40 puede adquirir las mismas connotaciones: en una ciudad "globalizada", ¿"americanizada"? tal vez, es posible que la permanencia en la memoria literaria —ya que no en el entorno real— de algunas imágenes como los viejos cines de la ciudad, los monumentos en plazas que eran sitios de paseo público, los ríos como vías de conexión entre ciudades, sirva para decir, parafraseando a Wilcock: "Imaginemos, alma, que esto fue" no hace diez siglos, sino "hace apenas sesenta años": una ciudad donde se admiraba la expansión, a la vez que se temían sus consecuencias para los hombres y mujeres que la habitan.

La poesía de Wilcock, como así también sus reflexiones explícitas que configuran una poética propia, y la metapoética que es posible leer en su creación literaria, manifiestan tres de los pilares fundamentales a la hora de caracterizar la Generación del '40:

- En primer lugar, el poeta y su obra (Wilcock, pero también sus contemporáneos) no se enfrentan ni desechan la tradición clásica, sino que la asumen como herencia propia, bien que resignificada, ya sea en los tópicos, las imágenes, los efectos rítmicos y la forma del poema. Es a partir de estos parámetros como el autor propone una lírica de carácter universal.
- En segundo término, esa universalidad no se contradice con una cuidada asunción de lo individual, una de cuyas manifestaciones se da en el registro de lo telúrico: la tierra es una de las instancias que le permiten al poeta hallar la voz propia y la identidad renovada del escritor americano.
- Por último, en el contacto con la tierra como rasgo netamente romántico, se resuelve la tensión que impulsa el canto del poeta: la búsqueda cuidadosa del ideal —como elemento que remite a lo clásico— halla su complemento en la expresión de una voz propia, concretamente física —anclada a lo territorial, donde el sujeto lírico convoca por medio de la palabra lo que Brughetti llama *un gran poema*: "una rara unidad de grandeza humana e innovación técnica, de inspiración poética y proyección solidaria."— (Brughetti, 1962: 279)

Obras citadas

- Brughetti, Romualdo. "Una nueva generación literaria argentina". *Cuadernos Americanos*. México: Año XI, vol LXIII, n. 3, mayo-junio 1952: 261-281
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Wilcock, Juan Rodolfo. *Libro de poemas y canciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

Wilcock, Juan Rodolfo. *Los hermosos días*. Buenos Aires: Emecé, 1946.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Prólogo de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Zonana, Víctor Gustavo. *Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de J.R. Wilcock*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

Zonana, Víctor Gustavo. *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. Mendoza: EDIUNC, 2001.

Zonana, Víctor Gustavo. "Cafés, confiterías, bares, fondas de la lírica argentina contemporánea. Aproximación a *Café Breaña* (1994) de Santiago Sylvester". En: Javier de Navascués (ed.). *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

Eco-feminismo en la narrativa surrealista de María Luisa Bombal

Zoila Yovanna Clark

Florida International University

zclark01@fiu.edu

Estados Unidos

Resumen: Este trabajo presenta un análisis de tres cuentos de María Luisa Bombal: "El árbol", "Las islas nuevas" y "La historia de María Griselda" usando el concepto de *écriture féminine* de Hélène Cixous y el de eco-feminismo, según Ress y Warren. Se señala una perspectiva eco-feminista en la escritura surrealista de Bombal por la identificación de los personajes femeninos con la naturaleza, al desarrollar los problemas íntimos que éstas padecen. Se trata de una búsqueda sensorial, a través del inconsciente de un nuevo entendimiento del deseo femenino, que sigue siendo un misterio.

Palabras claves: Eco-feminismo; Surrealismo; Deseo; Inconsciente; Sensorial.

Title and subtitle: Eco-feminism in María Luisa Bombal's Surrealist Narrative.

Abstract: Using Hélène Cixous' concept of *écriture féminine* and Ress' and Warren's interpretation of eco-feminism, this work presents an analysis of three short stories by María Luisa Bombal: "The Tree," "New Islands" and "María Griselda." Bombal's surrealist writing involves a sensorial quest through the unconscious mind in search of a new understanding of female desire, which is still veiled in mystery. Since Bombal identifies female characters with nature when developing intimate female issues, an eco-feminist perspective has particular resonance in a discussion of her work.

Keywords: Eco-feminism; Surrealism; Desire; Unconscious; Sensorial.

"El idioma ha sido dado a [la mujer]
para que lo use de manera surrealista"
Apropiación y subversión de
un postulado de André Breton

El eco-feminismo es una modalidad nueva de feminismo en Latinoamérica que surge en la década de los noventa. Cuando la Teología de la Liberación de los setenta decepciona a las mujeres porque no las libera de su subordinación al varón, son principalmente las mujeres pobres quienes se dan cuenta de que la destrucción del medio ambiente las afecta directamente. Ellas se identifican con la explotación y el control de la naturaleza porque así sucede con su trabajo no asalariado y el control de sus cuerpos y los de su familia. Sin embargo, el eco-feminismo tuvo orígenes más tempranos durante la tercera ola feminista en Estados Unidos y Europa durante los años sesenta, a partir del feminismo cultural y radical. Fue Françoise d'Eaubonne en 1974 quien acuñó el término argumentando que "male control of production and of women's sexuality brought the twin horsemen of environmental destruction and overpopulation" (Ress, 1981: 44-45).

El feminismo cultural de corte filosófico y espiritual valora el hecho de cuidar de los demás seres vivos e inertes porque todos estamos interconectados en diversos planos de nuestra existencia. Cabe resaltar que este tipo de eco-feminismo parte del "belief in the wisdom of our bodies and the priority of knowing through our corporality in relationship. Feeling is a way of knowing" (Ress, 2006: 135). Por lo tanto, estos son rasgos que podemos encontrar en la literatura y formas artísticas que expresan estas ideas. Asimismo, el feminismo radical literario cobra gran importancia en los setenta cuando se inician los movimientos de liberación femenina y se subraya lo nocivo de la dominación patriarcal.

Existen muchas variantes de eco-feminismo, entre ellos el cultural, el radical, el socialista, el liberal, el activista, entre otros, pero Ress lo define de acuerdo al objetivo principal ¹que persigue: "Ecofeminism, which is part of the third wave, brings together concern for the domination of women and other subjugated groups with concern for the exploitation of the Earth" (2006: 77). Esta nueva preocupación geográfica por el medio ambiente conectada a la subordinación de la mujer es en realidad algo que también aparece en el proceso de colonización de Latinoamérica y forma parte de su historia. En consecuencia, muchas de las reflexiones eco-feministas hablan de la colonización de las mujeres ya que culturalmente los países colonizados han sido siempre representados como una mujer. El género es parte del discurso histórico de las naciones, como bien señala Doris Sommer en *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (1991). No es entonces sorprendente que escritoras latinoamericanas puedan haber escrito desde una perspectiva eco-feminista antes de que existiese este tipo de feminismo, tal y como sugiero en mi análisis de tres cuentos de María Luisa Bombal: "El árbol", "Las islas nuevas" y "La historia de María Griselda".

La narrativa lírica e intimista de esta escritora chilena ha sido paradójicamente considerada anti-feminista (por los papeles pasivos de sus protagonistas) y feminista (por la denuncia del papel dependiente de la mujer en la sociedad y la exposición del deseo sexual femenino).¹ En sus textos más estudiados: "La última niebla" (1935), "La amortajada" (1938) y "El árbol" (1939), los personajes femeninos se cuestionan por qué sus vidas giran alrededor de los sujetos masculinos, y sólo en "El árbol", Brígida, la protagonista, logra independizarse en vida, ya que abandona la casa de su marido. Sin embargo, Brígida no es como la Nora de "La casa de muñecas" (1879), de Henrik Ibsen, quien quiere aprender un oficio, asimilarse a la sociedad en que vive y gozar del mismo respeto que el hombre al participar en la creación de leyes igualitarias. Estas leyes le permitirían competir en el mundo moderno, como llega a postular el feminismo liberal a comienzos del siglo XX. Brígida defiende un mundo en armonía con la naturaleza y la

¹ Linda Gould Levine encuentra, por ejemplo, que la narrativa de Bombal refuerza el papel subordinado de la mujer latinoamericana. Ver su artículo "María Luisa Bombal from a Feminist Perspective." *Revista/Review Interamericana* 4 (1974: 148-61). Sin embargo, a finales de esa década se empieza a estudiar más a fondo el discurso marginal de la mujer y a reconocer la redefinición de la mujer a través del canon literario aceptado. Ver estudios de Marjorie Agosin, Lucía Guerra-Cunningham, Phyllis Rodríguez-Peralta, Hernán Vidal, y el de María Inés Lagos-Pope, quien explica los cambios en la evolución de la crítica de la obra de Bombal.

comunicación corporal o sensorial que es negada por la sociedad patriarcal, razón por la cual se marcha cuando derriban al árbol que le hacía la vida más llevadera. La protagonista siente que ni ella ni el árbol tenían cabida en ese hogar, su identificación con la naturaleza, por tanto, es muy clara.

La lectura de los textos de Bombal parece indicar que la autora está disconforme con el papel asignado a la mujer de clase alta en la sociedad y, como disidente, pone en tela de juicio el orden patriarcal, pero sin querer ser parte del sistema ni proponer un orden social alternativo. Esta visión es corroborada por Bombal cuando, ante la pregunta sobre la intención de su trabajo, afirma lo siguiente: "Yo tenía pasión por lo personal, lo interno, el corazón, el arte, la naturaleza. No, yo no perseguía nada" (King y Hart, 2005: 57). Como vanguardista, la escritora experimenta con técnicas surrealistas y busca un nuevo lenguaje para definir un espacio a través del cual desarrollar los problemas íntimos que la aquejan. Sin proponérselo, quizá, ha terminado por conectar su problemática con la de la naturaleza.

En los años treinta y cuarenta, en que se publican los cuentos de Bombal, aún no existían teorías como el feminismo radical de la diferencia o el eco-feminismo. Sin embargo, resulta evidente la afinidad del feminismo de los años setenta de Hélène Cixous con el surrealismo usado por Bombal. En ambos casos se aprecia una búsqueda común a través del inconsciente de un nuevo entendimiento del deseo. Siguiendo esta línea de pensamiento, Abigail Bray afirma que "poetry too plays a central part in Cixous's radical vision and we might compare *écriture féminine*, with its challenge to create a new language of the body, with the Surrealists' espousal of automatic writing as something which was thought capable of releasing the unconscious and unlocking desire [...] also a means for achieving self-awareness" (2004: 39). Desde esta perspectiva, podríamos concebir que los relatos líricos de Bombal son una muestra de escritura femenina y, a su vez, contienen ideas que podrían considerarse eco-feministas, por su énfasis epistemológico y corporal enraizado en el mundo de las sensaciones. Así, la voz narrativa crea un discurso multi-sensorial desde el límite de lo irracional y lo racional para expresar su experiencia particular, demostrando claramente la conexión entre la dominación de las mujeres y la de la naturaleza para subvertirla a través de la escritura.

Como eco-feminista cultural, Bombal destaca, por ejemplo, la supuesta inferioridad de sus personajes femeninos en el mundo civilizado. Para Simone de Beauvoir, esta inferioridad existe porque el hombre se ha identificado con el espíritu creador que actúa sobre su entorno y ha considerado este acto como superior, a diferencia de la mujer, que crea de forma material como la naturaleza. En palabras de Beauvoir:

El hombre busca en la mujer lo Otro en tanto que Naturaleza y como su semejante. Pero ya es sabido qué sentimientos ambivalentes inspira la Naturaleza al hombre. Él la explota, pero ella lo aplasta; él nace de ella y en ella muere; ella es la fuente de su ser y el reino que él somete a su voluntad; es una ganga material en la cual está prisionera el alma, y es la

realidad suprema; es la contingencia y la Idea, la finitud y la totalidad; es lo que se opone al Espíritu y a él mismo. (1999: 143)

Esta oposición hace que los hombres sean los seres activos de la sociedad y desarrollen cualidades que promueven de forma darwinista su superioridad frente a las mujeres, a quienes se las relaciona con características que permiten su subordinación y su participación en el estrechamiento de las relaciones amistosas entre hombres. Así, puede explicarse que cuando Brígida, falta de afecto, se pregunta por qué Luis se ha casado con ella si no la ama, sino que la ignora y la controla como a una niña retrasada, ella se responde diciendo que "tal vez para estrechar la vieja relación de amistad con su padre. Tal vez la vida consistía para los hombres en una serie de costumbres consentidas y continuas. Si alguna llegaba a quebrarse, probablemente se producía el desbarajuste, el fracaso [...] La vida de Luis, por lo tanto, consistía en llenar con una ocupación cada minuto del día" (2001: 49-50). Luis es importante porque mantiene el orden social establecido, es capaz de tener siempre un trabajo asalariado, viajar y participar en el progreso social activamente, mientras que Brígida es considerada "retardada" por no haber aprendido a tocar el piano de forma mecánica como todas sus hermanas. De hecho, ni siquiera es educada como el resto de las mujeres de su época, puesto que es considerada un ser inferior sin capacidad intelectual.² A la vista de los demás, ella se vuelve parte del entorno físico (un collar, una planta) y de lo emocional / instintivo (un pájaro). Como afirma Cixous, dentro de las oposiciones duales jerarquizadas del logocentrismo, la mujer está ligada a la naturaleza y la pasión, pero el hombre a la cultura en sus diferentes manifestaciones:

Where is she?
 Passivity / Activity,
 Heart / Head,
 ...
 Nature / History,
 Nature / Art,
 Nature / Mind,
 Passion / Action (Marks, 1981: 90-91).

No obstante, notemos que Brígida no es realmente una mujer mentalmente discapacitada, pues desarrolla una forma de aprendizaje a través de sus sentidos y de la autorreflexión. El cuento "El árbol" bien podría ser considerado como la meditación filosófica de la protagonista, quien mediante la música y la memoria, trata de explicarse a sí misma por qué dejó a su esposo, Luis. De esta manera podemos ver cómo ella crea su propia historia buceando en sus recuerdos e hilvanando fragmentos que la ayudan a definirse como una mujer independiente, que supo crearse "un cuarto propio," como diría Virginia Woolf, para

² La propia Brígida cree que no puede superarse y dice que sólo necesita ser menos tonta para ser aceptada: "¡Si tratara de ser un poco menos tonta! ¿Pero cómo ganar de un tirón tanto terreno perdido? Para ser inteligente hay que empezar desde chica, ¿No es verdad?" (49). De ahí que quede claro que es su formación, y no sus genes, la que la ha marcado como inferior.

reclamar su derecho a ser un sujeto diferente. La noción de la diferencia dentro del ecofeminismo de Bombal es importante porque si bien es cierto que a Brígida se la describe "como una planta encerrada y sedienta que alarga sus ramas en busca de un clima propicio" (2001: 48), ella se da cuenta de su situación de opresión cuando deja de identificarse con la naturaleza. Una vez que el árbol no está delante de su ventana, Brígida ve en el reflejo de sus espejos su propio encierro: "las jaulas con canarios" (2001: 55) y sale a concretar sus deseos de amor, viajes y locuras. A diferencia de la amortajada, quien según Lucía Guerra-Cunningham simbolizaría las mortajas impuestas por el orden falocrático (Estrategias, 1991: 115), que sólo tiene paz al trascender su individualidad fundiéndose con el cosmos, luego de "haber sufrido la muerte de los vivos" (2001: 163), Brígida desea interactuar con otros seres humanos o no humanos, como el árbol, buscando su felicidad en el presente.

Asimismo, la protagonista de "La última niebla" logra reestructurar su yo y tomar una nueva conciencia de su cuerpo al descubrir su interioridad y espacio psíquico en contacto con el agua. Adriana Méndez Rodenas observa que "the water caresses the protagonist in an amorous embrace, helping her to reach a higher level of awareness [and it] also reverses the phallic penetration of the water" (1996: 118). Cabe destacar que su despertar sexual se realiza en un diálogo corporal con el agua antes del encuentro con su amante imaginario.³ Gracias a su placer sexual, ella se define como un sujeto con deseos que satisfacer y podría decirse que leemos la historia de su cuerpo. Como dice Cixous, "[Women] must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations, and codes" (Marks, 1981: 256). La mujer y la naturaleza, comúnmente sometidas a la ley del padre, simbolizan en estos textos surrealistas el problema de su situación marginal con un lenguaje liberador.

En "Las islas nuevas" (1935), Bombal relata también la historia de una paria que es mujer-naturaleza, mas en este caso su deshumanización llega al grado de convertirla en un monstruo semi-mítico. Según Verity Smith, en este cuento hay una polarización de "prehistory / history with its usual gender connotations" (1991: 144). Yolanda pertenece al primer período, el pre-histórico, y vive en una selva virgen, mientras que los cazadores llegan a las islas nuevas a iniciar la historia de la civilización. De la eterna joven se dice que es como una serpiente que cambia de piel, oímos su canto seductor de sirena y sabemos que tiene un muñón de ala en el hombro derecho, por lo que tiene que dormir sobre el lado izquierdo oprimiendo su corazón. Yolanda simboliza la tierra violada y deformada por la visita de estos hombres que matan aves y peces y arrancan los matojos

³ Hélène Cixous considera que el agua es un elemento de la economía libidinal femenina, un conocimiento que logra la mujer en su relación íntima con lo material, a través de la liberación del deseo femenino reprimido. Abigail Bray "would argue that the feminine libinal economy is not a metaphysics of the presence or immediacy of the materiality of desire, but rather describes a movement in the same direction as materiality. This paradoxical relationship between the sensible or empirical and the transcendental is itself a deconstruction of the body/mind dichotomy" (2004: 53). Interesantemente, las protagonistas de Bombal llegan a expresar sus deseos con todo su cuerpo, por ejemplo, con el cabello como sucede principalmente en "La amortajada" y "Trenzas".

de coral luchando "hasta que sus manos sangran" (78). En 1953, Alejo Carpentier escribiría desde una perspectiva masculina su novela *Los pasos perdidos*, una idealización del regreso al período prehistórico en busca de "lo real maravilloso" en Latinoamérica. Este concepto aparece en el "Prólogo" de *El reino de este mundo* (1949) y con él Carpentier explica con una metáfora de dominio sexual, como Lautréamont, que lo real maravilloso está en la vida:

Hay todavía demasiados "adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas" (Lautréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas [...] Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad (2002: 7-8).

Bombal, en cambio, denuncia con anterioridad en este cuento fantástico lo que Karen J. Warren llama "la lógica de dominación" que opera en contra de la naturaleza y de la mujer, que al ser asociada con la primera se deshumaniza. Para Warren, "whatever is identified with nature and the realm of the physical is inferior to ('below') whatever is identified with the 'human' and the realm of the mental. Thus, women are inferior to men, and men are justified in subordinating women" (Davion, 1994: 11). Por lo tanto, la violación de las mujeres vivas que menciona Carpentier sólo puede ser real maravillosa dentro de tal lógica. Para Bombal, la pampa argentina de este cuento es maravillosa en un sentido surrealista; es decir, por conservar el misterio de sus rincones oscuros que, lo mismo que Yolanda, hacen huir a los extranjeros. Ellos se aferran a la razón y prefieren no saber de explicaciones irracionales, pero lo maravilloso está en la mezcla de realidad e irrealidad indescifrable. El surrealismo no busca encontrar certeza alguna y es esto lo que le sirve a Bombal para invertir la subordinación de la mujer y de la naturaleza a partir de la ambigüedad de los símbolos culturales que las unen.

Marjorie Agosín, quien ha estudiado ampliamente la obra de Bombal, señala que "Yolanda busca el no deseo, la ambigüedad física de lo femenino [...] una mujer que se niega a pertenecer a un hombre" (1988: 331). De allí que no acepte a ningún novio aunque lo ame. Al pertenecer al mundo primigenio de la unidad y la armonía, ella confiesa su deseo imposible en la realidad simbólica: "tener un hijo que pesara dulcemente dentro de mí siempre; ¡Pero siempre! ¡No verlo jamás crecido, despegado de mí!" (2001: 74). Yolanda no puede pertenecer a nadie porque estaría aceptando su dominación dentro del sistema patriarcal de la propiedad privada, tanto de la tierra como de la mujer. Yolanda no es un ser humano en este cuento, ella está atrapada en sueños horribles que producen las islas nuevas y tras ese sueño llegan los cazadores a destruirlas. Su sueño es entonces la realidad del mundo civilizado que se erige con la dominación de la naturaleza.

Bombal retoma, en "Las islas nuevas," el conflicto argentino civilización y barbarie,⁴ pero a favor de la segunda, en tres momentos diferentes. En primer lugar, como hemos dicho, Yolanda, la barbarie, es una mujer inalcanzable como pareja; en segundo lugar, las cuatro islas no llegan a ser conquistadas porque desaparecen misteriosamente al tercer día de la llegada de los cazadores; finalmente, la nominalización que se hace en un libro de geografía no logra explicar la naturaleza. Juan Manuel, el último de los cazadores que queda prendado de Yolanda, no llega a saber si ella lo aceptaría y prefiere regresar a la ciudad de Buenos Aires con un misterio nuevo. Él lleva a su hijo de nueve años una medusa en un pañuelo y el niño al ver que no hay nada le explica racionalmente que la medusa se deshizo en el viaje por ser de agua. Juan Manuel, sorprendido, luego abre al azar el libro de geografía y al recordar a Yolanda, termina por cerrar el libro cuando la razón y la irracionalidad se juntan y teme descubrir su secreto.

Esta predilección vanguardista por el misterio inalcanzable, según Guerra-Cunningham, adscribe "a la femineidad el carácter subversivo de lo anárquico y lo amoral, como es el caso de André Breton, por ejemplo, quien abogaba por 'el sistema femenino del mundo' por sobre y contra 'el sistema masculino'" (El personaje, 1986: 13). Consecuentemente, en el mundo de Bombal algunos personajes masculinos logran cuidar de la naturaleza como los femeninos, por ejemplo Fred, en "La historia de María Griselda" (1946), que aparta delicadamente un sapo de su camino (166) y dice tener vocación por la naturaleza (181). Sin embargo, es evidente que se trata de una cuestión de conciencia ecológica y no de género, pues algunas mujeres que vienen de la ciudad traen consigo sus prejuicios contra la naturaleza. Este cuento que se puede leer como la segunda parte de "La amortajada" (1938) reúne a personajes que enfrentan el misterio de la vida de diferentes maneras frente a un mismo dilema: la belleza inhumana de María Griselda.⁵ Esta protagonista es la antítesis de Yolanda en cuanto a su belleza, pero es también la mujer-tierra inalcanzable que se convierte, como señala Guerra-Cunningham, en "a source of unhappiness in a world dominated by jealousy, ambition, and passion" (María, 1992: 116), como veremos a continuación.

⁴ Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* (1845) presenta el conflicto entre civilización y barbarie y expresa su deseo de modernizar la pampa argentina, justificando la destrucción de la naturaleza y sus pueblos oriundos por la imposición de la civilización europea en nombre del progreso positivista.

⁵ El personaje de María Griselda como el ideal de mujer creado por el patriarcado está generalmente presente en la literatura latinoamericana con características de la Virgen María. Gabriel García Márquez, por ejemplo, hace que Remedios la Bella suba al cielo en *Cien años de soledad*. Bombal exagera aún más la belleza del modelo haciéndola "más bonita que la propia Santísima Virgen" (172) en un discurso trasgresor. Su contraposición es la vagina dentada, que postula la apertura a la sexualidad como un peligro de devoción (Guerra-Cunningham "Estrategias", 1991: 117). Yolanda, entonces, representa el pavor de los personajes masculinos a ser devorados, tanto por la selva como por la naturaleza salvaje como en *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y en *Doña Bárbara* (1929) y *Canaima* (1935) de Rómulo Gallegos. Sin embargo, cabe destacar que tanto María Griselda como Yolanda son personajes que no desean tener esos rasgos y confiesan sufrir por ser objetos deseados.

María Griselda es un personaje que está omnipresente en su ausencia porque es el ideal del "deber ser" de la mujer impuesto por la sociedad. Esto explica por qué todos los personajes masculinos casados o con novia, hasta el río y un sapo, que suele ser un príncipe en los cuentos de hadas, se enamoran de María Griselda. De acuerdo a Rodenas, en este cuento "we see the futility of Alberto's 'manic eros' as well as the amorous emotion which the radiance of María Griselda provokes in all the men at the state. When they stare at her face, these men experience 'the essence of the feminine which man longs to possess but [which] always remains beyond his grasp' " (1996: 116). Alberto es el esposo que, pese a estar casado con ella, sufre y se emborracha porque siente que no puede poseerla al no poder saber todo sobre ella. Su locura de amor se basa en la atracción de lo incognoscible. Si él supiese todo de ella y con eso pudiese sentir que la posee, entonces no podría amarla, como le sucede a Daniel en "La última niebla," quien ignora a su esposa y ésta se tiene que crear un amante imaginario para sentirse viva. En este cuento, Daniel sigue enamorado de su difunta esposa porque la ha idealizado como la mujer perfecta o el "deber ser" de la femineidad, una meta inalcanzable para cualquier mujer.

En consecuencia, en "La historia de María Griselda" observamos cuan perjudicial llega a ser para todos la creación de una femineidad basada en la asociación de la mujer y la naturaleza como un "deber ser" para las mujeres. Por un lado, la naturaleza que representa María Griselda es violentada, como cuando vemos a Alberto con la costumbre de cazar las palomas de María Griselda traspasándoles la ira que siente por su impotencia frente a ella. Esta violencia contra las palomas nos recuerda también el muñón de ala de Yolanda, como mujer-naturaleza herida y abusada. Además, Ana María, la madre de Alberto, que llega de la ciudad, no hace más que maldecir y culpar a María Griselda, es decir, a la naturaleza, por el sufrimiento de sus hijos. Su desquite contra la naturaleza se da cuando "una oleada de ira la había doblado, para coger [al sapo] brutalmente entre sus dedos crispados y arrojarlo lejos" (178). Por otro lado, Silvia, la que más persigue el ideal de belleza y vive obsesionada contemplando su propia imagen, no puede tolerar "esa sensación de inseguridad en que la sumía siempre la presencia de María Griselda [...] la intimidaba" (174), por lo que termina suicidándose.⁶

De cierta forma, las mujeres se sienten atrapadas por ese "deber ser" ideal que encarna María Griselda y, como el pequeño chuncho atrapado en la corteza de un árbol, siguen "desgarrando un breve grito insidioso y regular" (175). Un llamado que sólo escucha María Griselda y, entonces, con la fusta que lleva siempre en la mano, descubre los bichos agazapados, que de otra forma no vemos. María Griselda, que es el ideal buscado por el resto de los personajes a través de todo el cuento, aparece al final de la historia para revelarnos cuán infeliz es. Zoila, la empleada del hogar, ya había observado "que ser tan

⁶ Es interesante señalar que la voz narrativa desde un inicio nos indica que Silvia "es tonta y linda" (167) para indicar que su suicidio no es una resolución inteligente. Este es un personaje simbólico que muere del mismo modo que debe morir la persecución del ideal de belleza creado por el discurso patriarcal. Silvia quedó atrapada en el espejo.

bonita es una desgracia como cualquier otra" (173), pero por su clase social afirma que nadie le hace caso. La imposición de la mujer ideal está dirigida a todas las mujeres, pero es Silvia quien tiene la falla de llenar su ocio de mujer rica con la vanidad y basar su autoestima en su belleza. Quizás ya estaba muerta antes de suicidarse, considerando que solía estar "sumergida en el agua de su espejo" (173).⁷

Anita, en cambio, desarrolla su autoestima a partir de sus logros intelectuales porque crece oyendo frases como "Tiene un cerebro privilegiado esta muchacha" (170). Por lo tanto, ella confía en poder retener a su novio usando su astucia y lograr alejarlo de María Griselda. Su conducta no le sería criticada si fuese varón, pero su madre le recuerda que no será feliz por ir en contra de las normas sociales y que al no ser conquistada por Rodolfo, éste no podrá quererla:

ANA MARÍA. No, Anita, créeme. Una mujer no consigue nunca nada de un hombre que la ha dejado de querer. Vente conmigo, Anita. No te expongas a cosas peores.

ANITA. Ya no puede, si es que es un hombre y un caballero.

ANA MARÍA. ¡Se ha atrevido!... Tu padre, sí, tu padre va a matarlo... y yo...

ANITA. Cállese, mamá, Rodolfo no tiene la culpa. Él no quería. Fui yo la que quise. No, él no quería, no quería. [...] la única manera de obligarle a casarse. (171)

ANA MARÍA. Ese hombre a quien se le escapará más tarde en alguna confidencia a otra mujer "Yo me casé por compromiso" [...] mientras una sed que él sabe insaciable lo devore por dentro (187).

Este diálogo muestra a Anita como un personaje transgresor de la doble moral, pero al invertir las relaciones de poder, la violencia perdura en la pareja. Si se mantiene la dicotomía de oprimido y opresor, el dominio o cacería sigue deformando las relaciones amorosas. El mérito del cuento está en señalar un caso de violación masculina, pues Anita repite que Rodolfo no quería. Es más, se devela el hecho de que las mujeres también pueden lograr matrimonios forzados si manipulan los ritos amorosos. De esta manera, nadie está libre de cometer la falla de ir "cual cazadores de una huidiza gacela [siguiendo] las huellas de María Griselda" (175), que equivale a ir tras un constructo social del ideal de la persona amada. Asimismo, estos textos muestran que las mujeres vistas en conexión con la naturaleza pasan a ser ese Otro que fluctúa entre la monstruosidad irracional y el espíritu de la perfección, mas es a través del contraste surrealista de estas dos imágenes culturales dispares que se puede alterar la lógica de la subordinación.

Por lo dicho hasta aquí hemos podido observar una preocupación eco-feminista en la narrativa surrealista de Bombal. De acuerdo con Cixous, "Woman must write her self: must write about women and bring women to writing [...] Woman must put herself into

⁷ Esta idea de estar muerto sin saberlo está desarrollada en el cuento "Lo secreto," historia de un barco sumergido en el mar cuyos pasajeros fantasmas están buscando el mar. Juan Rulfo, lector de Bombal, escribirá dentro del realismo mágico, una historia en la que todos los personajes están muertos: *Pedro Páramo* (1955). Cuatro críticos que han estudiado la obra de Rulfo en relación con "La amortajada": Adriana Méndez Rodenas, Ana Miramontes, Julia King y Stephen M. Hart.

the text -as into the world and into history -by her own movement" (Marks, 1981: 245). De ahí que estos cuentos conformen un tejido en el que las preocupaciones de una mujer como Bombal aparecen bajo diversos matices, de forma consciente e inconsciente, ligados al tema de la dominación de la naturaleza y de las mujeres. Su discurso eco-feminista indaga en la armonía con la naturaleza y la comunicación corporal o sensorial y señala una nueva epistemología no dominante donde lo irracional y lo racional se unen de forma surrealista para intentar adentrarnos en los misterios de nuestras vidas. Los cuentos de Bombal exponen la lógica de la dominación, que según Warren es parte de la cultura occidental. Cuando la mujer pasa a representar la naturaleza, ella es tratada como muchas de las protagonistas de Bombal, como un pájaro, un árbol, un collar, un monstruo mítico, un ideal, etc. Sin embargo, si la identidad humana no se basara en la diferenciación de la naturaleza, sino en reconocerse parte de ésta, se crearía una nueva organización ética basada en la diversidad de todo ser y en el enriquecimiento mutuo.

Bibliografía

- Agosin, Marjorie. "Una biografía de una mujer novelada: María Luisa Bombal". *Discurso Literario* 5. 2, 1988: 325-334.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Trad. Juan García Puente. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- Bombal, María Luis. *La última niebla, la amortajada y otros cuentos*. 3ra ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2001.
- Bray, Abigail. *Hélène Cixous: Writing and Sexual Difference*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.
- Carpentier, Alejo. "Prólogo". *El reino de este mundo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2002: 5-12.
- Davion, Victoria. "Is Ecofeminism Feminist?" En: Karen J. Warren (ed.). *Ecological Feminism: Environmental Philosophies*. New York: Routledge, 1994: 8-28.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones". *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 15.43, 1986: 3-19.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "Estrategias discursivas en la narrativa de la mujer latinoamericana". *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias* 16: 32-31, 1991: 115-122.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "María Luisa Bombal." En: Ángel Flores (ed.). *Spanish American Authors: The Twentieth Century*. New York: Wilson, 1992: 113-117.
- King, Julia & Stephen M. Hart. "The Earth as Archive in Bombal, Parra, Asturias and Rulfo". En: Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang (ed.). *A Companion to Magical Realism*. Wiltshire: Tamesis, 2005: 55-66.
- Marks, Elaine and Isabelle de Courtivron. *New French Feminisms: An Anthology*. New York: Schocken Books, 1981..
- Ress, Mary Judith. *Ecofeminism in Latin America*. Maryknoll: Orbis Books, 2006.
- Rodenas, Adriana Méndez. "Narcissus in Bloom: The Desiring Subject in Modern Latin American Narrative: María Luisa Bombal and Juan Rulfo". En: Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies (eds.). *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. New York: Oxford UP, 1996: 104-26.
- Smith, Verity. "Dwarfed by Snow White: Feminist Revisions of Fairy Tale Discourse in the narrative of María Luisa Bombal and Dulce María Loynaz". Lisa P. Condé and Stephen M. Hart (ed.). En: *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*. New York, Mellen, 1991: 137-49.

Juan Preciado: viaje, ilusión y esperanza

Sonia Peña

Universidad Nacional Autónoma de México

sonia-pena@hotmail.com

México

Resumen: *Pedro Páramo* es quizás uno de los textos que más ha influido en las letras hispanoamericanas. Muchos son los estudios que se han realizado a esta obra, algunos de ellos insisten en el tono pesimista de la misma. La novela inicia con un viaje, el del hijo que sale en busca de su padre para cumplir la promesa hecha a la madre en el lecho de muerte. Esta ha sido la interpretación más difundida por la crítica. Sin embargo, si se lee detenidamente el discurso del protagonista se cae en la cuenta de que no es ése el motivo principal de su viaje a Comala. En realidad, Juan Preciado es movido por la esperanza que era "aquel señor" llamado Pedro Páramo, no por la promesa hecha a Dolores, de la que él mismo dice que no pensaba cumplir hasta que comenzó a llenarse de sueños, de ilusiones y de esperanza. El viaje de Juan va de la esperanza a la ilusión para terminar en la muerte. La acción se arraiga en ese sentimiento que mueve a todo ser humano y se convierte así en una extensa metáfora del sentido (o sin sentido) de la vida. Este escrito reflexiona sobre la presencia de la esperanza y de la ilusión en la novela de Juan Rulfo.

Palabras claves: Rulfo; Viaje; Ilusión; Esperanza.

Title and subtitle: Juan Preciado: Journey, Illusion, and Hope.

Abstract: *Pedro Paramo* is perhaps one of the literary texts that has had the greatest influence on Spanish American letters. Many studies have been done related to this work, and some of them insist on its pessimistic tone. The novel begins with the journey of a son who sets out to look for his father in order to fulfill the promise made to his mother as she lay dying. This has been the most widely diffused interpretation given by critics. Nevertheless, if one reads carefully the discourse of the protagonist, one comes to understand the principle motive for his journey to Comala. In reality, Juan Preciado is motivated by the hope that it was "that man" named Pedro Paramo that prompted the journey, not the promise made to Dolores, something that he himself says that he was not planning to fulfill until he started to be filled with dreams, illusions, and hope. Juan's journey goes from hope to illusion, culminating in death. The action is rooted in that sentiment that moves every human being and thus changes in an extensive metaphor for the meaning (or without meaning) of life. This manuscript reflects on the presence of hope and illusion in the novel of Juan Rulfo.

Keywords: Rulfo; Journey; Illusion; Hope.

En la cultura judeo cristiana Abraham es considerado el padre de la fe y quien inaugura la esperanza bíblica: él espera contra toda esperanza, y esa esperanza es fruto de una promesa. Al patriarca le fue prometida una descendencia semejante al número de estrellas (*Gn. 15, 5*). Asimismo se le ordena abandonar su tierra: "Vete de tu tierra y de tu parentela, y de la casa de tu padre, a la tierra que te mostraré" (*Gn. 12, 1*). Otro personaje de la literatura hebrea, Moisés, parte junto a su pueblo tras la promesa de "la

tierra que mana leche y miel" (*Ex. 3, 8*). El tema del viaje ha sido ampliamente estudiado en la literatura, desde las peregrinaciones medievales hasta los fantásticos viajes al futuro. La acción, el motivo de salir por voluntad propia o enviado por una fuerza suprema, como es el caso de Abraham y de Moisés, es la metáfora que ha encontrado el hombre para ilustrar su destino: el de peregrino en la romería de la vida. Muchas veces ese caminar supone una promesa, otras persigue un bien posible. Indudablemente el viaje es sinónimo de esperanza, el que camina, el que viaja, espera llegar a un fin deseado o prometido. Antonio Machado expone en varios de sus poemas esta idea:

¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?...
Todo el que camina anda,
como Jesús, sobre el mar (1997: 126).

El juego que se establece aquí con la palabra mar (equivalente a muerte en Machado) es de destacar. El que camina, el que espera, anda sobre el mar, es decir, vive desandando la muerte. En el texto seleccionado para esta reflexión se presenta como acción central el viaje del personaje, a su vez, esto nos remite a la esperanza que lo impulsa a salir de su tierra. En su mayoría, los personajes rulfianos están señalados por el fracaso, la frustración y la angustia. Pero ¿cuál es el motivo inicial que los impulsa a realizar un viaje? Los seres que presenta Rulfo se dejan llevar por la convicción de que encontrarán el bien deseado; su motivo primigenio es la esperanza de que las cosas cambien y cesen sus males. Lo que sucede después está marcado por acontecimientos ajenos a ese esperar, situaciones sociales, políticas, religiosas: algo que se encuentra fuera del ser que espera. Muchas veces esa situación, extraña al sentir del personaje, desencadena en él la idea de fracaso, de angustia y desesperación⁴¹. Pero en definitiva, la pregunta aquí debería ser ¿cuál es el impulso que hace del hombre ese *Homo Viator* del que habla Gabriel Marcel (2005)?, el eterno romero, en palabras de León Felipe:

Ser en la vida romero,
romero solo que cruza siempre por caminos nuevos.
Ser en la vida romero,
sin otro oficio, sin otro nombre y sin pueblo.
Ser en la vida romero... sólo romero (1981: 18).

El poeta ilustra el verdadero "oficio" del ser humano. Acaso el famoso verso de Machado: "caminante no hay camino/se hace camino a andar" (1997, xxix: 133), encierra también esta imagen, la del peregrino o caminante que cruza siempre por caminos nuevos, que no posee más oficio y que está condenado a no tener pueblo. Este tema se ha trabajado ampliamente en la literatura. No está exento de ello el autor que me ocupa aquí. Cuando

⁴¹ En *El Llano en llamas* son numerosos los relatos en los cuales se percibe un evidente rasgo de esperanza que se relaciona con un viaje, ejemplo de ello son: "Nos han dado la tierra"; "No oyes ladrar los perros"; "Luvina"; "Talpa". En otros asoma la esperanza como una luz débil pero presente: "Es que somos muy pobres"; "¡Diles que no me maten!".

se analiza la novela de Rulfo se consideran sobreentendidos algunos aspectos de la misma. Los críticos, en la mayoría de los casos, hacen referencia al viaje de Juan a Comala como el cumplimiento de un expreso pedido de su madre moribunda. En este pedido se le asigna al protagonista una misión: ir en busca de su padre, cobrarse caro el olvido y el desprecio.

El protagonista es hijo de un matrimonio donde no existió ninguna base afectiva, al menos por parte del padre. Juan es el hijo (des)preciado, el nacido por casualidad, uno más del montón, como lo confirma Eduvigés: "Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre" (Rulfo, 2000: 19), ese mismo es el que viene ahora en busca de sus raíces. El motivo del viaje, en Juan, está asociado a la esperanza. El personaje lo confirma desde el inicio de la novela y a la vez confiesa que no estaba dispuesto a cumplir su promesa: "Pero no pensé cumplir mi promesa" ¿Qué lleva al protagonista a cambiar de idea? Lo aclara inmediatamente:

Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y este modo se me fue formando un mundo de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre (2000: 5).

El narrador introduce algunos conceptos que difieren entre sí. Tanto el ritmo como el orden es ascendente: sueños, ilusiones, esperanza. En un primer momento todo está en un mismo nivel; el personaje les otorga la misma jerarquía, para él son sinónimos. Pero ¿es lo mismo decir que se tiene un sueño a decir que determinada persona es la esperanza? La situación cambia completamente según el enunciado que se utilice. Antes de adentrarme en las páginas de la novela me gustaría aclarar algunos conceptos sobre la palabra ilusión, para ello tomo en cuenta el libro de Julián Marías *Breve tratado de la ilusión* (1997), este trabajo es de suma utilidad para el tema que me ocupa. Su primer acercamiento a la palabra es etimológico:

La palabra ilusión, que aparece en todas las lenguas románicas y en algunas con un elemento románico, como el inglés, se deriva directamente del latín *illusio*, sustantivo procedente del verbo *illudere*, cuya forma simple es *ludere*, derivado a su vez del nombre *ludus*. *Ludus* quiere decir "juego", más bien de hecho o acción, a diferencia de *iocus*, juego verbal, aunque esta distinción se va borrando pronto. *Illudere* es jugar, divertirse con algo, pero su sentido fuerte es bromear, burlarse, ridiculizar; a veces, estropear o destruir. *Illusio* es burla, escarnio (en retórica, a veces ironía, equivalente de la *eironeía* griega); en la Vulgata adquiere un sentido que va a predominar después y ser decisivo: engaño (10-11).

Líneas más adelante el autor se refiere al empleo que los místicos han hecho de este término. La palabra adquiere así un carácter negativo de burla, escarnio y ardid, especialmente diabólico. La connotación negativa de la palabra se encuentra también en otras lenguas, incluso en italiano e inglés prevalece esta interpretación; según Marías (1997):

La idea de engaño, espontáneo o provocado, domina; no falta la referencia a los engaños del Demonio, o de la magia; también "pensamientos e imaginaciones quiméricas"; finalmente,

"ciertos sueños o fantasmas agradables o desagradables" que halagan o turban la imaginación (13).

El autor recorre varios diccionarios donde se insiste en el carácter de engaño de la palabra ilusión. A esta acepción la califica de *negativa*. Ello lo lleva a hablar de otro aspecto relacionado con el término: su carácter *positivo*.

La tesis de Marías (1997) afirma que es una innovación romántica la que otorga el sentido positivo a la palabra ilusión. Es Espronceda (1808-1842) quien pasó de la vieja acepción a otra completamente diferente y que es la que se encuentra en los diccionarios actuales, donde se le define como sinónimo de esperanza. El autor remite a un poema que Espronceda compone y publica en su juventud: "El Pelayo". Con varios poemas del romántico ilustra su idea de que "la palabra 'ilusión' adquiere un nuevo sentido, que no es el de engaño, irrealidad o, menos aún sarcasmo" (18). Hay, según las ideas de este estudio, una valoración de la palabra ilusión, valoración que la une a la esperanza:

¡Blanca *ilusión!* ¡Benéfica esperanza!
Triste y última luz del corazón,
a cuyo resplandor se alcanza
un *más allá* en el hondo panteón" (26, las cursivas son del autor).

La pregunta que guía el estudio de Marías (1997) es:

¿Cuál es el sentido de esta variación de la palabra "ilusión" en la poesía romántica española?
¿Cómo se pasa del sentido etimológico, originario, presente en todas las lenguas, de engaño (o escarnecimiento), a este otro nuevo, próximo a la esperanza? (26).

A esa pregunta trata de responder el autor; por mi parte y para los fines de este escrito sólo me limito a la diferencia que marca el autor en cuanto a los dos sentidos de la palabra:

Sentido negativo = engaño, farsa, alucinación
Sentido positivo = cercana a la esperanza

Tomo en cuenta estas características para identificar en la novela de Rulfo estas dos acepciones. Y aquí surge la duda respecto a las primeras palabras de Juan. ¿Cuál de estos sentidos es el que se deduce del párrafo antes citado? Recuerdo la escena: Juan, uno de los tantos hijos del cacique de Comala, promete a su madre ir en busca de su padre. Pero una vez muerta la mujer Juan no tiene la mínima intención de cumplir la promesa arrancada por la moribunda. Sin embargo, luego cambia de idea, ¿por qué? Porque comienza a llenarse de sueños, ilusiones, esperanza. Esperanza que relaciona con su padre: "la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo" (5). Aparentemente, aquí los tres términos son sinónimos. Pero lo ilógico e incomprensible del discurso es la relación esperanza/Páramo. Sobre todo si se tiene en cuenta lo que luego le dice el personaje a Eduviges: "La de cosas que han pasado [...]. Vivíamos en Colima arrimados a

la tía Gertrudis que nos echaba en cara nuestra carga" (24). Sumado a esto recuérdense las claras palabras de Dolores antes de su muerte: "el olvido en que nos tuvo" (5). El personaje llama "aquel señor" a Pedro Páramo sabiendo que es su padre. Hay en él una marcada actitud despectiva. Franz Kafka, en el feroz alegato contra su padre, lo llama "Querido padre" (2001: 9). Aun cuando el uso de esta fórmula es propio del género epistolar, a lo largo de toda la misiva el hijo trata en forma respetuosa a su progenitor, pese a las fuertes acusaciones en su contra. En Juan, las palabras denotan una gran distancia respecto a la figura paterna. Sin embargo, es a ese hombre al que asocia con la esperanza. ¿Qué lleva a Juan a un viaje hacia la muerte? La respuesta está en el inicio: la esperanza.

Antes de apresurar conclusiones respecto a la actitud del protagonista, quiero detenerme en las relaciones que establece con algunos habitantes que encuentra en su camino. Mejor dicho, a la concepción que estos personajes tienen de la esperanza/Páramo.

El primero que se presenta en el camino de Juan es un arriero. Así cuenta el narrador el episodio: "Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre" (7). Llama la atención que el protagonista se muestra en una actitud de espera; las palabras "hasta que al fin" refuerzan esta idea. La expresión es común cuando se espera a alguien que tarda en llegar, y cuando llega se le reprocha la demora con un recriminador ial fin! A esta situación remiten las palabras de Juan. El nombre del lugar donde se topan evoca el carácter ritual del acontecimiento. El camino hacia la esperanza (Pedro) comienza con una espera. El paso de la espera a la esperanza es efímero, sólo basta (en el caso de Juan) dejar a un lado la pasividad y ponerse en camino, Juan es aquí el *homo viator* de Marcel (2005). Pero en el camino de este hombre viajero, también puede suceder que se atraviese el opuesto a la esperanza: "Entre la desesperación y la esperanza no hay grados intermedios, sólo hay un salto abismal, del todo a la nada" (Francesco Alberoni, 2001:14). Si es este aspecto el que prevalece luego no es lo que interesa resaltar aquí, sólo pretendo que se tenga en cuenta el móvil que lleva al personaje a ponerse en camino hacia Comala. Y aquí es necesario recordar las palabras iniciales. No es la promesa hecha a Dolores lo que mueve a Juan: "no pensé cumplir mi promesa" (5), sino la esperanza llamada Pedro Páramo: "Por eso vine a Comala" (5).

El protagonista muestra cómo esa esperanza se va desvaneciendo a lo largo del camino. No hay una aniquilación directa, sino gradual. La esperanza que movía al hijo se debilita a medida que comprueba por sí mismo quién era realmente Pedro Páramo. Y si el peregrino Tanilo a mitad del camino a Talpa quería volver atrás, en Juan Preciado, por el contrario, se ve un hombre obstinado que persiste en su peregrinar, hasta que lo detiene la muerte. Y aquí hablo de "peregrinar" y no de "deambular", puesto que Juan es un peregrino: quien anda por tierras extrañas. Una vez que comprende que se ha tropezado con puras almas en pena comienza su "deambular", un andar sin rumbo, buscando en vano la salida de aquel lugar habitado por los murmullos.

El primer golpe directo a la esperanza de Juan se lo da su medio hermano Abundio. Al preguntarle si conoce a Pedro Páramo, el otro responde que es "un rencor vivo" (8). Sin embargo, esta respuesta no parece perturbar al caminante, quien continúa sin inmutarse, aún después de que el arriero le advierte: "no estaría por demás que le echara una ojeada al pueblo, tal vez encuentre algún vecino viviente" (12). El segundo encuentro de Juan es con doña Eduviges. Esta mujer que estuvo a punto de ser su madre también contribuirá a golpear la esperanza/Páramo. Juan conoce los detalles de la partida de su madre en la versión de Eduviges:

Se fue de la Media Luna para siempre. Yo le pregunté muchos meses después a Pedro Páramo por ella.

—Quería más a su hermana que a mí. Allá debe estar a gusto. Además ya me tenía enfadado. No pienso inquirir por ella, si es eso lo que te preocupa.

—¿Pero de qué vivirán?

—Que Dios los asista (23).

El hombre a quien Juan continúa buscando está muerto (ya se lo dijo Abundio). El padre a cuyo nombre asociaba la esperanza, es el mismo que lo expulsa junto a su madre y los encomienda a la asistencia de Dios. Pese a todo Juan continúa su destino, como los obcecados campesinos de "Nos han dado la tierra" (Rulfo, 2003: 37). El próximo encuentro es con Damiana Cisneros. También esta antigua conocida de su madre le da pistas para deducir que el pueblo es un lugar muerto. Al referirle Juan su experiencia con Eduviges, comenta Damiana: "Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía." (39). Y es justamente en este momento cuando Juan comprende que ha estado hablando con muertos, de allí la pregunta que sólo repite el eco: "¿Está usted viva, Damiana?" (49). A partir de aquí el peregrinar se transforma en deambular por el pueblo y aparece entonces la pareja de hermanos incestuosos. Este enigmático "matrimonio de hermanos" ha dado lugar a múltiples y variadas interpretaciones. La mayoría de ellas concuerda en que se trata de una pareja edénica y adánica (Carlos Fuentes, 1969: 15). Considero que la escena de la pareja al final de los acontecimientos sugiere una visión esperanzada dentro de la obra: ellos son las últimas personas con las cuales se encuentra Juan, pero lo importante es que ellos, a diferencia de los demás personajes, están vivos. Donis, el hermano de la muchacha, y Dorotea, son los encargados de sepultar el cuerpo de Juan, último vástago que los unía al pasado. Además, es sepultado junto a la misma Dorotea, testigo directo del antiguo sistema caciquil. Los hermanos están llamados a una nueva creación, sin el poder absoluto y despótico de Páramo o de Rentería. La referencia a que la pareja estaba "como Dios los echó al mundo" (54), refuerza la imagen de pureza, de aires nuevos. Sobre estos personajes, escribe Julio Ortega: "¿Cómo no pensar en los primeros padres condenados a lamentar su culpa en el Infierno? Adán y Eva viven al centro de este Infierno" (1974: 81). La identificación de Comala con el Infierno es lo que lleva a este tipo de afirmaciones. No se dice en la *Biblia* que los primeros padres fueron condenados al Infierno, sino que fueron *echados* del Paraíso (Gn. 3, 24). La aparición de los hermanos es el cierre para los encuentros del peregrino Juan, el fin de la vida del hijo que partiera alentado por la esperanza que era "aquel señor llamado Pedro Páramo" (5). La presencia de esta pareja al final del viaje insinúa un rasgo de esperanza, y aunque la

mujer parece atada a un pasado de culpa (no se observa esto en el varón), no les queda otro camino más que el de mirar hacia el futuro de otro Comala, lejos del antiguo régimen, cuyo último lazo acaba de sepultar Donis.

Finalmente voy a ocuparme del diálogo que en la misma tumba mantienen Juan y Dorotea. Este fragmento es sumamente valioso para los fines del presente escrito:

- Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?
- Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.
- ¿La ilusión? Eso cuesta caro (69).

Aquí se puede apreciar cómo Juan ha cambiado de parecer, puesto que la esperanza del comienzo se transforma en "ilusión". Y es en este apartado donde el lector se entera de que no era él el destinatario de las primeras palabras de Juan, sino otro muerto, que la novela está hecha de voces de muertos y narrada desde una tumba. Pero la pregunta aquí es ¿por qué aquello que Juan en un principio llamó *esperanza* es ahora *ilusión*? La esperanza de la que habla al comenzar su relato es la que relaciona con su padre. Había venido a Comala traído por la esperanza que era Pedro Páramo, esta esperanza es la que en el inicio asocia a la ilusión en el sentido positivo del que habla Julián Marías (1997). Pero, en el diálogo que mantiene con Dorotea, ¿tiene ese mismo significado? Es evidente que el significado de ilusión no es el del comienzo de la obra (ilusión = esperanza). Aquí se le otorga el sentido negativo de falsedad, engaño o burla. Las palabras de Dorotea confirman esta interpretación, la ilusión, el ir tras "pensamientos o imaginaciones quiméricas" (Marías, 1997: 13) cuesta caro. Tal como lo relata luego al hablar de sus propias ilusiones.

La esperanza que guiara al narrador al inicio de la obra (Pedro Páramo) se ha ido desvaneciendo a lo largo de su peregrinar. Los testimonios y los murmullos que atormentan al protagonista son los que han contribuido a matarla. Por ello el personaje que aparece en actitud de espera en el principio, el esperanzado Juan, termina siendo un iluso, lo cual "Rigurosamente quiere decir engañado, o burlado" (Marías, 1997:13).

En el protagonista se manejan las dos acepciones de la palabra ilusión, tal como lo plantea Julián Marías (1997) en su estudio. En el génesis de la obra prevalece el significado positivo y es donde se encuentra el lector con el peregrino Juan, llevado por la esperanza "que era aquel señor llamado Pedro Páramo" (5); a mitad de la novela el personaje termina confesando que aquella esperanza se ha truncado en pura ilusión, engaño de la imaginación.

El peregrinar del narrador es un frustrado viaje hacia la tierra "que fluye leche y miel" (Ex. 3, 8): "Un pueblo que huele a miel derramada" (22). Como Moisés, Juan no alcanza a ver la tierra prometida y realiza el viaje tras una esperanza que se transforma en simple ilusión, en un mundo donde "todo parecía estar como en espera de algo" (8). El

planteamiento que se realiza en la novela muestra un ser que camina hacia la muerte, movido por la esperanza.

En el cuestionario que el periodista argentino Máximo Simpson le acercara a Juan Rulfo, el cual el escritor contestó en parte a mano y en parte de forma mecanografiada, se lee lo siguiente:

Yo no me preguntaría por qué morimos, pongamos por caso; pero sí quisiera saber qué es lo que hace tan miserable nuestra vida. Usted dirá que ese planteamiento no aparece nunca en *Pedro Páramo*; pero yo le digo que sí, que allí está desde el principio y que toda la novela se reduce a una sola y única pregunta: ¿dónde está la fuerza que causa nuestra miseria? (Alberto Vital, 2004: 200).

El autor dice que este planteamiento recorre toda la novela, pregunta que podría resumir gran parte de la literatura universal: ¿qué es lo que causa la miseria del hombre? ¿Qué causa la miseria de Juan? La pérdida de la esperanza podría arriesgarse como respuesta. Pero siguiendo con las respuestas de Rulfo a Simpson, más adelante propone este último una hipótesis sobre el desamparo que transmite la novela, a lo que Rulfo contesta:

Quizás el personaje, en el fondo, va en busca de sus raíces. Esto sólo los que han crecido en la orfandad pueden entenderlo cabalmente. La esperanza es uno de los más grandes resortes del mundo y todos nos entregamos a ella en algún momento. Tiene, según yo pienso, el mismo valor de la ilusión, y cuántos vivimos en ese estado permanente, sólo que a veces no queremos reconocerlo (Vital 2004: 202).

Obsérvese que al momento de mencionar el viaje de Juan el autor termina hablando de esperanza. Y aclara además que según él la ilusión y la esperanza tienen el mismo valor, no dice que son sinónimos, pero sí les otorga el mismo peso. Ese estado del hombre al que Rulfo describe como "permanente" es el que guía a su personaje.

Finalmente me queda destacar que Juan Preciado, al comienzo de la obra, es movido por la esperanza, finalmente se describe la transformación de esa esperanza en ilusión, en su sentido negativo de engaño o falsedad. Ello ocurre por las circunstancias que rodean al protagonista y que lo acorralan hasta conducirlo a la muerte. Se demuestra así que para el ser humano es imposible vivir sin esperanza. Afirmar que los personajes de Rulfo están signados por la desesperanza es olvidar que el hombre no desesperaría si no esperase. Ésta es su condición humana, y puesto que nació para la espera y la esperanza: "en cuanto ser viviente, el hombre no puede no esperar, existe y tiene que existir esperando." (Laín Entralgo, 1957: 514). Y esto se observa incluso en obras que son consideradas pesimistas y desesperanzadas, como la del mexicano Juan Rulfo. Para cerrar esta reflexión respecto a la esperanza y su enfoque en la novela de Rulfo, cito esta ilustrativa observación al respecto:

[...] la alternancia de campos fértiles, donde crecen los pastos, y de amplias regiones amarillas, donde apenas se alzan cactus y nopales —famélicos campesinos sin perfil, las

manos siempre arriba—, reaparecerá en la prosa rulfiana como un péndulo entre la esperanza y la frustración (Vital, 1998: 4).

La imagen del péndulo respecto a la esperanza y la frustración en la narrativa rulfiana es la más acertada para describir el juego que el autor propone al respecto. Este péndulo es el que a diario percibimos los seres humanos, a su ritmo nos movemos, de él dependemos. Porque ésa es nuestra condición humana primordial, y ese el espejo que nos ofrece Juan Rulfo.

Bibliografía

- Alberoni, Francesco. *La esperanza*. Traducción de Anna Jolis Olivé. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Biblia del Peregrino*. Texto de Luis Alonso Schökel. Bilbao: Mensajero, 2006.
- Felipe, León. *Poesía*. Madrid: Visor, 1981.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Kafka, Franz. *Carta al padre*. Traducción de David García Walker. México: Colofón, 2001.
- Laín Entralgo, Pedro. *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- Machado, Antonio. *Poesía*. Barcelona: Orbis, 1997.
- Marcel, Gabriel. *Homo Viator. Prolegómenos a una metafísica de la esperanza*. Traducción de María José de Torres. Salamanca: Sígueme, 2005.
- Marías, Julián. *Breve tratado de la ilusión*. Madrid: Alianza, 1997.
- Ortega, Julio. "La novela de Juan Rulfo; summa de arquetipos". En: Joseph Sommers (ed.). *La narrativa de Juan Rulfo*. México: Sepsetentas, 1974.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Sommers, Joseph (ed.). *La narrativa de Juan Rulfo*. México: Sepsetentas, 1974.
- Vital, Alberto. *Juan Rulfo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Editorial RM/Instituto de Investigaciones Filológicas/Publicaciones y Fomento Editorial, 2004.

Guillermo Cabrera Infante y las variantes del poder en el ámbito religioso de La Habana de los cincuentas

Lidia Verson

Universidad de Puerto Rico

lidiaaverson@yahoo.com

Puerto Rico

Resumen: En una trilogía de relatos cortos titulada *Delito por bailar el chachachá* (1995), el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante evoca una vez más, desde su largo exilio, a La Habana de los 50. Su intensión narrativa se desplaza más allá de los conflictos entre personajes, para regodearse en una espléndida descripción del estado cultural y social de la ciudad en que transcurren sus historias. La Habana es vista a través de su geografía, sus costumbres, sus mitos, sus creencias y su sistema de reglas y prohibiciones. Lo esencial en estas narraciones no es, por tanto, lo que intentan relatar, sino lo que rememoran, recuperan y, hasta revelan, de esa capital que lentamente desaparece.

El presente artículo examina solo uno de los cuentos que componen esta trilogía: "El gran Ecbó", donde los aspectos anteriores son claramente palpables, y donde se puede ahondar en las intrincadas redes sincréticas que sustentan la cultura insular. Paralelamente al interés temático del autor, este trabajo destaca el valioso uso de técnicas literarias contemporáneas, con las que Cabrera Infante construye una ciudad en plena transformación, en la que la modernidad, con todas sus energías, no puede borrar las fuerzas del pasado.

Palabras Claves: Guillermo Cabrera infante; *Delitos por bailar el chachachá*; La Habana; Redes sincréticas.

Title and subtitle: "Guillermo Cabrera Infante and the variables of power in the religious sphere of La Habana of the Fifties".

Abstract: In a trilogy of short stories titled *Delito por bailar el chas cha cha* (1995), the Cuban writer Guillermo Cabrera Infante evokes once again, from his lengthy exile, La Habana de los 50. His narrative intention goes beyond the conflicts between characters, in order to wallow in a splendid description of the cultural and social status of the city in which his stories elapse. La Habana is seen through his geography, customs, myths, beliefs and system of rules and prohibitions. The essential point of these narratives is not so much what they intend to convey, but rather what they recall, recover and even reveal of that city that is slowly disappearing.

The present article examines only one of the stories that encompasses this trilogy; "El gran Ebo", where the previous aspects are clearly palpable, and where you can delve into the intricate networks that support the syncretic island culture. Parallel to the thematic focus of the author, this work highlights the valuable use of contemporary literary techniques with which Cabrera Infante builds a city undergoing transformation, in which modernity, with all his energy, can not erase the forces of the past.

Key Words: Guillermo Cabrera infante; *Delitos por bailar el cha cha cha*; La Habana; Redes sincréticas.

A aquellos hombres
que no hallan una explicación
a sus reiterados fracasos.

A aquellos hombres
que no hallan una explicación
a la razón de su existencia.

A aquellos hombres
que todavía no han sido capaces de entender
que la vida no es otra cosa
que el proceso de dar para recibir.

(Proverbio africano)

Bajo el título de *Delito por bailar el chachachá* (1995) gravitan tres cuentos que evocan en forma episódica el estado cultural y social de La Habana de los años 50. El deterioro de su arquitectura colonial, el encanto de sus leyendas, el aroma de sus restaurantes y la cadencia de sus ritmos, se mezclan para describir el ambiente en que estas narraciones se desarrollan. En medio de una ciudad que cede a las exigencias de la modernidad y se transforma, resulta indispensable conservar (al menos intentarlo) el recuerdo de su esplendor, reconstruir cada fragmento de su geografía y, de alguna manera, representar su complejo fenómeno de sincretismo cultural⁴². Lo esencial en estas narraciones no es, por tanto, lo que intentan relatar, sino lo que rememoran, recuperan y, hasta revelan, de esa capital que lentamente desaparece. De aquí que la falta de nombre de sus protagonistas, su escasa caracterización psicológica y la repetición de una anécdota aparentemente inconclusa, más que responder a la utilización de algún recurso literario, corresponda a la necesidad que tienen estos textos de rescatar el pasado cultural de la metrópoli cubana: sus mitos, sus creencias y su sistema de reglas y prohibiciones. Consecuentemente, los tres relatos que componen este libro, como el propio Cabrera Infante asegura, están plagados de recuerdos (10), hecho que no les impide revelar las contradicciones que se originan entre el oficialismo y su resistencia en La Habana de los años cincuenta. El presente trabajo examina una variante de estas contradicciones, la que se suscita entre diferentes grupos religiosos y sus respectivos integrantes. Para ello, se analizará "El gran ecbó" por ser, dentro de esta trilogía, el relato que mejor ilustra la

⁴² La crítica tradicional ha considerado el sincretismo como la unión de culturas diversas, en donde, después de arduas tensiones, los códigos en disputa se funden, conservando una suerte de jerarquía. Sin embargo, si aceptamos como válido que estos códigos culturales pugnan entre sí por su establecimiento y renovación continua, y que dentro de un sistema cultural los elementos constituyentes no tienen el mismo grado de desarrollo ni organización, este fenómeno no podrá ser visto como un proceso de síntesis. Más bien lo contrario, una concentración de las diferencias, lo que, por un lado, explica la coexistencia cultural. Y, por otro, no descarta una posible fusión absoluta de las estructuras que la integran como ocurre, por ejemplo, en el caso de la música caribeña. No obstante, en la mayoría de los procesos sincréticos lo que predomina es una superposición de las unidades participantes. Por lo tanto, la mezcla en ninguna medida implicará la pérdida de la autonomía.

autoridad de las religiones africanas en medio de una cultura que pretende ser fundamentalmente occidental.

El cuento comienza en un restaurante habanero en donde una pareja almuerza mientras en las inmediaciones del lugar la lluvia se intensifica. Aunque la escena por sí sola es insustancial, le permite al lector percibir el estado precario en que se encuentra la relación entre ambos. La causa no tarda en conocerse: él es un intelectual casado que vive un romance con una actriz de teatro clásico. Ella, por su parte, acaba de enterarse del estado civil de su amante; y la noticia, además de enojarla, le produce un sentimiento mixto de culpa y arrepentimiento. Paradójicamente vacila y no se cree capaz de poder renunciar a la compañía que él le ofrece.

A medida que crece el suspenso en torno a la decisión final que la protagonista habrá de tomar, la resolución, de lo que hasta aquí aparenta ser el conflicto del relato, se posterga con el viaje que realiza la pareja a Guanabacoa (ciudad próxima a La Habana). Esta dilación no es más que la estrategia que utiliza Cabrera Infante para, de alguna manera, subrayar la incuestionable presencia de las religiones africanas en la cultura cubana y de una vez desmentir la supuesta supremacía blanca en esta última.

La escena en el restaurante cumple, entonces, un doble propósito. Primero, el de presentar a los protagonistas con sus respectivos conflictos; y segundo, el de mostrar el medio social y religioso al que pertenecen. La prohibición que tienen de comer carne los viernes y la necesidad de sustituirla por una "despensa", inconscientemente ubican al lector en un espacio cultural predominantemente católico. Sin embargo, esto no quiere decir que ambos personajes sigan estrictamente los dictámenes de la fe que parecen profesar. El hombre, por ejemplo, además de adúltero, insiste en no cumplir con la abstinencia mandatoria de carne y comer lo que realmente le agrada. En lo que a ella respecta, le preocupa más las implicaciones morales de ser la amante de un hombre casado, que el tipo de dieta que debe o no seguir un día determinado de la semana. Su incesante desasosiego es pues la consecuencia inmediata de sentirse violadora del código ético, y nunca del religioso, de los de su clase. Irónicamente, es este último el que la condena y le augura un supuesto escarmiento, escarmiento que resulta un tanto drástico cuando no descarta hasta la propia muerte.

Para entender este planteamiento en toda la magnitud de sus implicaciones, se deben repasar algunos hechos que se relatan en el primer libro del *Antiguo Testamento* (*Génesis*) y destacar la relación que puede establecerse entre ellos y la historia narrada. La creación tanto del Universo como del hombre por parte de Dios aparece minuciosamente descrita en el *Génesis*. Con gran maestría, Cabrera Infante intertextualiza algunos aspectos que se desprenden del hecho bíblico y los incorpora a este relato convertidos en metáforas. Así, por ejemplo, la primera oración, "LLOVIA" (15)⁴³, remite al

⁴³ El agua fue el primer elemento que integraba el caos que era el Universo. El libro del Génesis describe cómo en la actividad de creación, Dios separó las aguas haciendo un firmamento en medio de ellas. Este firmamento las apartó unas de otras. Las aguas de encima dieron lugar al cielo; las de

lector a los inicios de la vida en la Tierra. Del mismo modo, y a pesar de las distorsiones del relato, la existencia de una única pareja en calidad de protagonista, la violación del orden establecido (adulterio), el enjuiciamiento de la mujer, maquiñalmente nos hace pensar en el Adán y la Eva de la Creación; e inmediatamente identificar los pasajes textuales referentes a las condiciones de vida en el paraíso de la primera pareja, el suceso relacionado con su desobediencia divina y el castigo que recibió la humanidad como consecuencia. En más de una ocasión, se reafirma que el personaje masculino es conocedor del código religioso católico y que si en su comportamiento lo respeta o no, esto no le impide utilizarlo en la manipulación de la conducta de su amante o, al menos, en ejercer un intenso control sobre ella. Huelga decir que en esta historia el Catolicismo no queda muy bien parado, pues se presenta como una religión de blancos y burgueses, que juzga, condena y castiga y que todavía peor, se presta para la intimidación de los más frágiles.

Paralelo a las implicaciones bíblicas y a estas críticas al Catolicismo, en este relato también se hace alusión a un segundo código religioso que coexiste en la Isla desde la época colonial en oposición al Catolicismo y como resistencia al mismo. Nos referimos a la Regla de Ocha o Santería⁴⁴.

Cuando en su título vimos aparecer el término yorubá *ebbó o ecbó*, prontamente intuimos que en algún momento de su trama se presenciaría una ceremonia religiosa de ofrenda, purificación o sacrificio. Lo que sí nos tomó por sorpresa es que fuera justamente la protagonista blanca y burguesa la que nos acercara tanto a esta creencia alterna como a la sensualidad con la que a ella se le asocia. Y decimos que nos sorprendió porque, tal y como advierte el protagonista masculino, generalmente para "la gente que ha leído a Ibsen y a Chéjov y que se sabe a Tennessee Williams de memoria [...] esto es cosa de

abajo, fueron divididas nuevamente dando lugar a la tierra y los mares. De lo que se deduce que el elemento de origen fue el agua, a partir de la cual Dios organizó el Universo.

⁴⁴ Religión afrocaribeña que tiene su origen en Nigeria. Se destaca por la identificación de sus orishas o divinidades con los santos católicos. El paralelismo entre una y otra deidad se produjo tanto a partir de las semejanzas entre las leyendas yorubás y las historiografías católicas como por la semejanza de sus rasgos físicos. Así por ejemplo: a Ochún se le asocia con la Virgen del Cobre, Changó con Santa Bárbara, Babalú-Ayé con San Lázaro, Yemayá con la Virgen de Regla y Obatalá con la de las Mercedes. Como toda religión, la Regla de Ocha da respuestas a asuntos fundamentales de la existencia del hombre. Entre los que se destacan: la génesis del universo y las fuerzas naturales que lo controlan, la relación entre el hombre con los seres que estabilizan el mundo y los medios que debe emplear para que estos poderes ocultos lo ayuden a enfrentar sus problemas cotidianos. El cuadro del mundo que construye, su estructura eterna, así como su expresión material no se someten a las leyes del tiempo histórico, por cuanto aquello que tiene principio, según este culto, existe; más aun ha de ser eterno. De aquí que el fin del universo no ocupa su pensamiento. Tampoco tiene sentido de la causalidad de los acontecimientos. En lugar de la causa que originó un hecho determinado, esta creencia va en busca del iniciador, sobre el cual recaerá la culpa o la gloria en dependencia de las consecuencias de sus acciones. Asimismo, cualquier forma de actividad colectiva solamente tendrá valor social si es transformada en un ritual. La sabiduría y conservación de su tradición está dada a partir de la profundización de sus textos religiosos y su respectiva repetición oral.

ignorantes [...], pura superstición [...] algo bárbaro y remoto y ajeno, tan ajeno como África, de donde viene" (29-30). Tanto es así, que de acuerdo a su criterio, llega a no importarnos que el Catolicismo nos sea igual de extraño y distante; lo preferimos, por cuanto podemos asociarlo a una tradición literaria altamente refinada: a los Evangelios, a San Agustín, a Santo Tomás, a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz (30).

Sin embargo, no es la conocida Habana del saber enciclopédico, copia y reflejo de la universalización del pensamiento occidental, la que a Cabrera Infante le interesa destacar. En su lugar, prefiere desplazarse a Guanabacoa, ciudad cercana a la urbe, en donde aún se reconocen las raíces africanas, tienen vigencias sus leyendas y de acuerdo a ellas, todavía se "les canta a los muertos para que descansen en paz" (27). Al hacer esta transición, el autor se propone redescubrir la metrópoli habanera desde la perspectiva de su cultura negra, siempre marginada por el predominio de la tradición europea, pero latente, con sus propios clásicos y su saber ancestral. Guanabacoa es, por tanto, la otra Habana: la otra forma de expresar lo nacionalmente cubano.

Y para constatarlo, Cabrera Infante le adjudica un tiempo histórico determinado a cada una de las dos ciudades concurrentes en su relato: a La Habana, el presente rutinario de sus protagonistas, y a Guanabacoa, la riqueza cultural de nuestros orígenes africanos. La subsecuente regresión en el tiempo que conlleva el viajar de la Metrópoli a la pequeña villa tiene como objetivo trasladar a la actualidad los mitos y patakies (leyendas) de los dioses lucumies (yorubás) y legitimar el ambiente mítico y de cambio que este tránsito crea a su paso. Es allí donde precisamente se intensifica el vacío existencial de la protagonista y mejor se evidencia el deterioro de su relación sentimental.

Ajeno a todo lo que desencadenaría con su invitación, el hombre sugiere el paseo para, de alguna manera, huir de sus encuentros rutinarios: siempre acompañados por monólogos de interludio y uno que otro rato de pasión. Pero, sobre todo, lo ha propuesto queriendo esquivar los continuos reproches de ella, luego que descubriese su verdadero estado civil. Repentinamente, la visita al estadio adquiere nuevas dimensiones cuando más allá de una simple distracción dominical, ella se encuentra a sí misma, reconoce la mediocridad de su existencia y se plantea un nuevo comienzo sin él.

Mediante la descripción del pequeño cementerio que los protagonistas encuentran en la carretera antes de la llegada al estadio, se le adelanta al lector la existencia de otro mundo: sugestivo e inexplicable a través de los cánones de la razón y la lógica occidental; en fin, un mundo diferente, no sólo por sus características físicas, sino también por su atmósfera espiritual, vestimenta, y percepción de la vida. En él, los orishas (divinidades africanas) se manifiestan por boca de los creyentes y los cantos y las liturgias se repiten sin descanso para llevar el pasado ancestral nuevamente a la actualidad. La necrópolis, por tanto, por un lado operará como el lugar de tránsito entre el espacio físico de La Habana, realista y decadente, y el universo mítico de las espiritualidades negras, Guanabacoa. Por otro, servirá como el punto intermedio que permite comparar: dos creencias religiosas, dos actitudes de los personajes (espectadores o creyentes), dos tipos

de indumentarias (casuales o ceremoniales), dos lenguas (castellano y lucumí) y dos niveles de vivencias (humano y divino). En resumidas cuentas, dos culturas.

Vale la pena aclarar que además de estos paralelismos de tiempo, ciudades y mundos, desde el principio del cuento Cabrera Infante hace referencia a dos espacios físicos simultáneos. El primero, exterior y con constante lluvia; y, el segundo, interior y placentero. Por su parte, la pareja crea otras dos dimensiones, definidas por los papeles sociales de cada uno de los géneros. Estos papeles, a su vez, se estereotipan y ridiculizan en las diferentes conversaciones que sostienen los protagonistas.

Cuando la pareja llega al estadio, ya los cantos religiosos han comenzado. El ritmo de los tambores busca el tiempo mítico y la recurrencia de los sonidos abre las puertas de un universo que oscila entre lo real y lo sobrenatural. Metafóricamente, el repique de los tambores es también el tintineo de la lluvia; es el eco de los orígenes y representa la identidad cultural de los creyentes allí concentrados. Los cantos llaman a los dioses y recuerdan sus patakíes. Todos están vestidos de blancos y cantan en yorubá porque están situados mentalmente en otro espacio geográfico y en otra época. Es sólo una cuestión de fe.

Al igual que en el cementerio, la mujer se siente atraída por lo que ve y oye. Como desconoce las danzas y los cantos, no entiende de qué se trata. Él intenta hacerle creer que su sapiencia llega a estos terrenos; le explica que estos hombres se visten de blanco porque "están al servicio de Obbatalá, que es la diosa de lo inmaculado y puro" (28), comentario que pone al descubierto su ignorancia en los asuntos de la Santería. Si bien es cierto que el blanco es el color de la orisha⁴⁵ y en ocasiones sus servidores se visten de blanco para honrarla, no es menos cierto que de blanco también se han de vestir los neófitos en su primer año de "haberse hecho santo," entre otras de las muchas prescripciones que deben cumplir. Por ejemplo, cubrirse la cabeza en público, aprender lucumí y, si son mujeres, no usar maquillaje.

Ella, por su parte, inmediatamente se identifica con la deidad e incluso comprende que en su condición de pecadora no podría servirle. Pero Obbatalá tiene sus propios planes y aunque la mujer todavía lo ignora, desde el restaurante la diosa ha comenzado un acercamiento paulatino. Así lo confirma la constante referencia a las cándidas tonalidades de luz que envuelven la estancia y la lluvia que les impide abandonar el sitio, ambiente que en definitiva alude directamente a la leyenda de la diosa.

Cuenta el patakí yorubá que Olofi (Dios Supremo de la Regla de Ocha) con el fin de crear el Universo, concibió las nubes, los ríos y mares, los volcanes y pantanos, así como el Sol para que alumbrara, y la Luna para que lo acompañara. Llegado a este punto de la

⁴⁵ Adviértase que las deidades lucumíes son en su gran mayoría complejas metáforas místicas de naturaleza contradictoria. Pueden ser femeninas o masculinas, buenas o malas, justas o irreverentes, según la circunstancia, el avatar o camino. En ocasiones pueden hacer favores o sencillamente enredar la vida de sus adeptos.

Creación, Olofi se sintió cansado y decidió dar por terminada su empresa. Fue cuando Obbatalá intervino e impidió que el Universo quedara incompleto. Durante cuatro días limpió la Tierra con un pollo de cinco patas. Al quinto, le rezó a Olofi. Después, regresó al Nuevo Mundo cargado con plantas, animales y seres humanos, previamente creados por Olofi, y allí los instaló. Desde entonces, se le reconoce como la Archidivinidad, no sólo ligada directamente al proceso de formación del Mundo, a la luz y a la lluvia, sino también como la diosa rectora del comportamiento humano.

Obbatalá es el verdadero representante de Olordumare (Olofi) en la Tierra; su hijo legítimo y el heredero de sus características principales: la fuerza y la virtud. En él, nace la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, lo bueno y lo malo; nace todo lo espiritual y puro de esta vida. Es el dueño de todas las mentes. Más aun, es el encargado del buen funcionamiento del mundo y del bienestar de sus criaturas.

El acercamiento entre diosa y protagonista llega a su clímax ya entrada la fiesta cuando la orisha decide manifestársele a la mujer en toda la dimensión de su poder. Para que un orisha se manifieste, no es necesario que un médium entre en trance. Existen otras posibilidades y Cabrera Infante lo muestra cuando utiliza a otra mujer, negra y vestida de blanco, para que se acerque a la protagonista y le hable en nombre de Obbatalá, el santo de mayor rango del panteón yorubá; el único juez y guía de esta religión, al que precisamente se le pide cuando se quiere tener un hogar propio. En realidad, nunca se sabe a ciencias ciertas lo que le dice esta negra, pero a partir de ese momento se produce un cambio inmediato en la actitud de la adúltera.

Seguidamente, observamos a una protagonista fortalecida, capaz de enfrentar con aplomo su situación de amante y lidiar con ella. La observamos recuperar su tranquilidad espiritual, experimentar cierta satisfacción psicológica y adquirir una conciencia de responsabilidad con los seres superiores. El poderío de la orisha la ha alcanzado sin detenerse ante su condición de blanca, burguesa e intelectual, pues en resumidas cuentas:

Obbatalá no anda con miramientos; ella es la diosa de la pureza, la que juzga a las criaturas de Olorum en la Tierra y la que, en un final, es responsable de ellas [...]. Mi bisabuelo decía que los hijos de Obbatalá que no se comportaban como el orisha (dios) manda, tendrían muchas penas en este valle de lágrimas. Es el orisha que busca siempre la reconciliación. Que encuentra siempre el mejor consejo. El que nos guía cuando tenemos grandes dificultades y le pedimos ayuda. Es la Razón y es la Justicia. Su pureza no puede ser explicada con palabras ni con cantos. Es algo que llega de su inmensa grandeza, al corazón de los creyentes. Sólo podemos representar esa pureza con todo lo que es blanco (*Los secretos de la Santería*, 1978: 31).

Todo esto permite suponer la naturaleza del mensaje enviado por la deidad a la protagonista. Nada volverá a ser como antes, ya no se encuentra desamparada en esta empresa. Está acompañada y protegida por Obbatalá, quien desea para ella una vida más armoniosa, una vida donde reine la paz y no el desvelo de una relación compartida.

Obbatalá la guía en medio de sus dificultades; orienta su cabeza con el mejor de los consejos que en su situación puede darle: que parta, que se vaya, que lo deje.

Una vez concluida la comunicación entre la protagonista y la orisha, solo resta actuar. La parada nuevamente en el cementerio simboliza ahora el cierre del mundo mítico. El regreso a La Habana ya viene marcado por una postura diferente. La conversación final en el auto la deja bien claro:

Cuando miró, vio que ella le alargaba los dos retratos —el de la mujer con un a sonrisa y los ojos serios, y el del niño, tomado en un estudio, con los ojos enormes y serios, sin sonreír— y que él los aceptaba maquinalmente.

—Están mejor contigo (*Delito por bailar el chachachá*, 1995: 34).

El *ebbó* o sacrificio ha sido metafórico. La mujer no ha hecho una ofrenda previa a la orisha, tampoco le ha sacrificado un animal. Sin embargo, ha dado por terminada la relación que la convertía en una adúltera; y, con esto, se ha ganado el derecho de ser retribuida por la diosa, alejando de ella el peligro de la muerte súbita, por cuanto “el sacrificio es la expresión de un sentimiento profundo y de una convicción. A través de él, se concreta la relación especial e inseparable entre el hombre y el enigmático y maravilloso mundo espiritual” (Hernández de Souza, 1998: 14). Ahora es Obbatalá la que con su omnisciencia, determina y determinará el curso de los acontecimientos y el destino de esta pareja; y, como consecuencia, debilitará el poder que estaba inicialmente en manos del hombre y de sus convicciones judeocristianas.

En resumidas cuentas, el código religioso africano se ha impuesto sobre el católico. El control del Catolicismo ha quedado resquebrajado, porque hasta cierto punto se ha roto la secuencia pecado/castigo/muerte que impuso Dios desde los orígenes. La razón de que ocurra esta variante no es obviamente producto de un cambio en la doctrina bíblica, sino de la irrupción en el relato de la Regla de Ocha y una de sus ceremonias. En ella, Obbatalá escogió a esta mujer; la distinguió del resto del grupo y la inició simbólicamente como su hija. Le dio conciencia de la necesidad de darle un nuevo giro a su vida y le reveló el mecanismo para que dejara atrás la culpa, el arrepentimiento y hasta el amante casado. La decisión de la mujer de renunciar a todo y el estilo con que lo hace, muestra la adopción de una nueva creencia. Independientemente de la supuesta supremacía del Catolicismo en la Isla, su práctica discursiva y la forma en que moldea su verdad, el cuento rompe con la concepción de que la Santería es una simple superstición de esclavos e ignorantes. Consecuentemente, muestra cómo la Regla de Ocha abandona la periferia en la que ha sido sumida desde la Colonia y alcanza a esta mujer, que más que blanca o burguesa, es criolla; es cubana.

Bibliografía

Alfonso, Rosa (ed.). *Panorama de la religión en Cuba*. La Habana: Editora Política, 1998.
Best, Steven and Douglas Kellner. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford P, 1991.

- Bolívar, Natalia. *Los orishas en Cuba*. Multimedia Interactiva. Sis Software, 1997.
- Borlans Álvarez, Isabel. *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*. Gaithebupe: Hispamérica, 1985.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Delito por bailar el chachachá*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Castellanos, Jorge e Isabel Castellanos. *Cultura Afrocubana: las religiones y las lenguas*. Vol. 3. Madrid: Universal, 1981.
- Castellanos, Jorge e Isabel Castellanos. *Cultura Afrocubana: las religiones y las lenguas*. Vol. 4. Madrid: Universal, 1981.
- Dalmau, Felipe. *Obatalá, Changó y Ochún*. New York: Amapse, 1971.
- Efundé, Agún. *Los secretos de la santería*. Miami: Cubamérica: 1978.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. 1. Madrid: Siglo Veintiuno, 1987.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory Practice*. Trad. Donald F. Bouchard y Sherr Simon. Ithaca: Cornell U P, 1980.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writing 1972-1977*. C. Gordon (ed.). Brighton: Harvester P, 1980.
- González-Wippler, Migene. *Santería: magia africana en Latinoamérica*. New York: Original Publications, 1987.
- Hernández de Souza, Adrián. *El sacrificio en el culto de los orichas*. 1998.
- Hernández Lima, Dinorah. *Versiones y Re-visiones históricas en la obra de Cabrera Infante*. Madrid: Coopegraf, 1990.
- Lachatañere, Rómulo. "El sistema religioso de los Lucumí y otras influencias africana en Cuba". En: *Estudios afrocubanos*. La Habana: 1938.
- Lachatañere, Rómulo. *Manual de Santería*. La Habana: 1942.
- Pagnini, Marcello. *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Pérez Perdomo, Francisco. "Cabrera Infante y el signo de lo trágico". *Imagen*, n. 32, 15 de julio, 1968: 24.
- Pollak-Eltz, Angela. *Cultos afroamericanos*. Caracas: Manoa, 1977.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Guillermo Cabrera Infante". En: Emir Rodríguez Monegal. *El arte de narrar: Diálogos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968: 66-68.
- Schraibman, José. "Cabrera Infante tras la búsqueda del lenguaje". *Ínsula*, n. 286, septiembre 1970, 15-16.
- Storey, John. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. Athens: U of Georgia P, 1998.
- Udpiké, John. "Infante Terrible". *The New Yorker*, 29 January 1972: 91-94.

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Alcance y política editorial

El objetivo de los *Cuadernos del CILHA* es difundir la investigación y la reflexión crítica en el ámbito cultural argentino y latinoamericano.

Comprende temas relevantes de distintas disciplinas (literarios, sociológicos, plásticos, históricos, científicos, etc.), surgidos de investigaciones y estudios provenientes del mundo universitario e intelectual de Argentina y América Latina.

Es una publicación dirigida a investigadores, pensadores, artistas y lectores en general interesados en el desarrollo de las ideas, el conocimiento y el diálogo intelectual crítico.

Sistema de arbitraje y selección de artículos

Los *Cuadernos del CILHA* consideran para su publicación artículos inéditos, los que serán sometidos a evaluación.

Se acogen trabajos posibles de ser incluidos en las siguientes secciones de la revista:

- **Artículos:** los que deben tener 20 páginas como máximo, incluyendo referencias bibliográficas y resúmenes en español e inglés.
- **Notas:** las que deben tener 10 páginas como máximo.
- **Entrevistas:** las que no deben superar las 10 páginas.
- **Reseñas:** que deben tener 4 páginas como máximo.

Los artículos enviados deben ceñirse a las "Normas de publicación". Solo aquellos

trabajos que cumplan con dichos requisitos formales, serán sometidos al arbitraje de pares.

El proceso de arbitraje contempla la evaluación de dos jueces, que pertenecen a distintas instituciones y universidades. Se estima un plazo de unos tres meses para que los especialistas informen los juicios. Dependiendo de las opiniones de los árbitros, la revista informará al autor la factibilidad de la publicación de su trabajo.

Cuadernos del CILHA se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con las indicaciones señaladas en las "Normas para la publicación", además se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado.

La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente.

Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

El autor recibirá gratuitamente un ejemplar de la revista.

Derechos de publicación

Los autores conceden a *Cuadernos del CILHA* derechos de publicación y difusión de los artículos seleccionados para la revista, tanto en sus versiones papel, electrónica o cualquier otro soporte, así como su inclusión en catálogos, bibliotecas, servidores o sitios virtuales.

Orden de publicación de trabajos

El orden de publicación de los artículos

quedará a criterio del Director.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. Originales

Los artículos que se envíen a *Cuadernos del CILHA* deberán cumplir las siguientes condiciones, en caso contrario, no podrán ser incluidos en el proceso de arbitraje.

1.1. Los artículos deben estar escritos en español y revisados por hablantes nativos de esta lengua en el caso de que el autor no lo sea. Debe enviarse una copia impresa y una copia digital del original. La copia impresa del trabajo no será devuelta.

1.2. Junto al original debe ser enviada una fotocopia de Cesión de Derechos firmada por el o los autores.

1.3. Los artículos o trabajos deben ser inéditos. El artículo no debe ser sometido simultáneamente a otro arbitraje no proceso de publicación.

1.4. Las contribuciones a la revista deben ser escritas a doble espacio, en hoja tamaño carta, con márgenes a la derecha e izquierda y superior e inferior de 3 cm, en caracteres Arial, tamaño 11. Debe consignarse:

a) Título del trabajo en español e inglés.

b) Nombre de autor(es).

c) Especialidad, institución a que pertenece y correo electrónico.

d) Resumen (100 a 250 palabras) y palabras clave (tres a cinco).

e) Abstract y keywords

1.5. Los trabajos deben ser enviados a la dirección electrónica: cmaiz@logos.uncu.edu.ar, debidamente identificados con el texto digitado en

software Word para Windows (extensión RTF) y a la dirección postal: *Cuadernos del CILHA* - Departamento de Letras - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo - Ciudad Universitaria - Parque General San Martín - Mendoza - 5500 - Argentina.

2. Instrucciones para el texto del manuscrito

2.1. Las tablas, figuras y gráficos deberán incorporarse en el texto, debidamente numerados.

2.2. Las Notas deben ir a pie de página.

2.3. Citas y referencias bibliográficas:

2.3.1. Las citas directas incluidas en el texto deberán señalarse con comillas dobles y las citas extensas (de más de tres renglones), constituir un párrafo aparte. Éstas deben tener un margen izquierdo mayor que en el empleado en el texto y un tamaño de fuente menor (10 Arial) al del resto del texto.

2.3.2. Las citas de referencia en el texto y la lista final de referencias se deben presentar según formato de Modern Language Association (M.L.A.):

a) Cuando el apellido del autor forma parte de la narrativa se incluye solamente el año de publicación del artículo entre paréntesis. Ejemplo: González (2001) estudió las relaciones entre...

b) Cuando el apellido y la fecha de publicación no forman parte de la narrativa del texto, se incluyen entre paréntesis ambos elementos, separados por una coma. Ejemplo: El estudio de las relaciones

entre política y lenguaje (González, 2001)

c) Cuando tanto la fecha como el apellido forman parte de la oración no se usa paréntesis. Ejemplo: En el 2001 González estudió las relaciones entre políticas y lenguaje...

d) Si hay más de una obra/artículo de un solo autor aparecido el mismo año, se citará con una letra en secuencia seguida al año. Ejemplo: (González, 2001a, González 2001b, etc.).

e) En caso de múltiples autores (más de tres) se debe mencionar todos en la primera cita y luego utilizar el apellido del primer autor seguido de et al.

f) Las referencias bibliográficas en lista final deben disponerse en orden alfabético y año de publicación en caso de más de una obra del mismo autor.

Ejemplos:

Artículo de revista: Apellido y nombres del autor. Título entre comillas. *Título de la publicación*, época, volumen o sección, número, fecha o año: páginas. Ejemplo: González, Manuel. "Política y lenguaje". *Atenea*, n. 485, 2000: 21-26.

Libro: Apellido, Nombres. *Título*. Lugar: Editorial, año. Ejemplo: González, Manuel. *Teoría del signo*. 2da ed. Vol. II. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2001.

Documento electrónico: Apellido y nombres del autor. Título entre comillas. volumen o sección, número, año: páginas, sitio web. La fecha debe indicar ya sea la fecha de publicación o de su más reciente actualización; si ninguna de estas puede ser determinada, entonces ésta debe indicar la fecha de búsqueda. La dirección URL debe proveer suficiente información

abrió una nueva perspectiva....

para recuperar el documento. Ejemplo: Cunietti, Emma Magdalena. "Habitantes de frontera en la literatura mendocina". *Universum*, 14, 1999: 31-24. En línea. <http://universum.utralca.cl/contendio/index99/cunietti.pdf> (25 de agosto de 2005).

Artículo o contribución en CD-ROM:

Ejemplo: Martín, Marina. "Espacio utópico y metáfora de Juan Rulfo". *La literatura iberoamericana en el 2000; Balances, perspectivas y prospectivas*. Carmen Ruiz Barrionuevo, et al (eds.). CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

g) Todas las citas en el trabajo deben aparecer en la lista final de referencias y todas éstas deben ser citadas en el texto.

3. Redacción de reseñas

3.1. La estructura textual de la reseña es la siguiente:

a) referencias bibliográficas: con el título de la obra y la presentación, en la que se completa la información sobre la obra del autor;

b) identidad del reseñador: nombre y apellido del responsable de lo expresado, también su correo electrónico y la institución en la que desarrolla sus actividades;

c) comentario: se señalan el contenido del libro, las fuentes, los antecedentes del autor, los propósitos, la organización de la obra, la metodología, destinatarios de la obra, potenciales lectores, relación con otros trabajos sobre el mismo tema, contexto y lugar de aparición;

d) evaluación: con sus dos categorías opcionales, la crítica negativa y la crítica positiva.

GUIDELINES POR WRITERS

Reach and publishing policy

The objective of *Cuadernos del CILHA* is to spread to the investigation and the critical reflection in the Argentine and Latin American cultural scope. It includes relevant subjects of different disciplines (literary, sociological, plastic, historical, scientific, etc.), arisen from investigations and originating studies of the university and intellectual world of Argentina and Latin America. It is a publication directed to investigators, thinkers, artists and readers in general interested in the development of the ideas, the knowledge and the critical intellectual dialogue.

System of arbitration and article selection

Cuadernos del CILHA consider for their publication unpublished articles, those that will be put under evaluation. Possible works of being including in the following sections of the journal take refuge:

- **Articles:** those that must have 20 pages at the most, including bibliographical references and summaries in Spanish and English.
- **Notes:** those that must have 10 pages like maximum.
- **Interviews:** those that does not have to surpass the 10 pages.
- **Reviews:** that they must have 4 pages at the most.

All submitted articles should conform to the guidelines as specified in "Guidelines for publication". Review will only consider

articles complying with formal as well as content-related aspects.

Manuscripts are reviewed by two external anonymous readers. Because of readers' affiliation to other academic institutions and research centers, authors should allow at least three months for a decision. Upon favorably deciding on the acceptance of the manuscript for publication, the Editorial Board will inform the author(s) about readers' decision.

Cuadernos del CILHA reserves the right to both send for review articles that do not conform to the "Guidelines for publication" and edit the format of the original accepted.

Likewise the journal reserves the right to include articles for publications in the issue he considers appropriate.

Authors should take full responsibility for the content of their articles as well as the opinions they express, which are not necessarily endorsed by the Editor.

The author(s) will receive one issue of the journal free of charge.

Copyrights

The authors grant to *Cuadernos del CILHA* of publication and diffusion of articles selected for the journal, as much in their versions paper, electronics or any other support, as well as its virtual catalogue inclusion, libraries, servants or sites.

Publication order of works

The publication order of articles criterion of the Director will have left.

GUIDELINES FOR PUBLICATION

1. Originals

Authors wishing to submit manuscripts to *Cuadernos del CILHA* are requested to consider the following formal aspects. Manuscripts neglecting these guidelines will not be assessed for publications.

1.1. Manuscripts written in Spanish should be review/edited by native speakers of this language in case the author(s) is (are) not. Authors should attach one hard copy and one electronic copy for the original. The hard copy will be retained by the journal.

1.2. Author(s) should attach a signed photocopy of Copyright to the original manuscript.

1.3. The journal does not accept works considered for publications elsewhere, nor does it consider simultaneous submissions.

1.4. Manuscripts typed on letter-sized paper; double space; with right, left and top margins of 3 centimeters, font Arial, size 11. Each manuscript should contain a front page including:

- a) Title in Spanish and English.
- b) Name of the author(s).
- c) His/her specialty, academic address and e-mail address.
- d) A 100-250-word summary in both languages.
- e) Three to five key words in both languages.

1.5. Authors wishing to submit articles for publication should send to the Editorial Board of *Cuadernos del CILHA* to this e-mail: cmaiz@logos.uncu.edu.ar, properly

identifiable with digital text in Word for Windows (RTF extension) and to this postal address: *Cuadernos del CILHA* - Departamento de Letras - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo - Ciudad Universitaria - Parque General San Martín - Mendoza - 5500 - Argentina.

2. Instructions on the manuscript

2.1. Tables, figures, and graphs should be inserted into the text and should be properly numbered.

2.2. All notes should be footnotes.

2.3. Citations and bibliography references:

2.3.1. In-text citations should be signaled in double quotation marks, and long citations (more of three lines of writing), should have all lines block-indented from the left margin. These should have a margin greater than that of the text and a font size smaller than the rest of the text (10 Arial).

2.3.2. The in-text citations and the Reference section should present according to Modern Language Association (M.L.A.) specifications:

a) When the last name of the author forms part of the narrative includes only the year of publication of the article between parenthesis. Example: González (2001) studied the relations between...

b) When the last name and the date of publication do not comprise of the narrative of the text, both elements, separated are included between parenthesis by one comma. Example: The study of the relations between policy and

language (González, 2001) opened a new

c) When as much the date as the last name comprises of the oration is not used parenthesis. Example: In the 2001 González it studied the relations between policies and language...

d) If is more than one work/article of a single appeared author the same year, will mention with a letter in followed sequence the year. Example: (González, 2001a, González 2001b, etc.).

e) In cases where more than three authors are cited, use authors' last names in the first reference. For subsequent references, use the first author's last name only followed by the abbreviation et al.

f) The bibliographical references in final list must have in alphabetical order and year of publication in case of more than a work the same author.

Examples:

Journal article: Last name and names of the author. Title between inverted commas. Title of the publication, time, volume or section, number, date or year: pages. Example: González, Manuel. "Política y lenguaje". *Atenea*, n. 485, 2000: 21-26.

Book: Apellido, Nombres. *Título*. Lugar: Editorial, año. Example: González, Manuel. *Teoría del signo*. 2da ed. Vol. II. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2001.

On line document: Last name and names of the author. Title between inverted commas, volume or section, number, year: pages, Web site. The date should indicate either the date of publication or its most recent updating; if neither of these can be ascertained, then

perspective....

the search date should be indicated. The URL address should provide enough information to retrieve the document. Example: Cunietti, Emma Magdalena. "Habitantes de frontera en la literatura mendocina". *Universum*, 14, 1999: 31-24. En línea. <http://universum.utralca.cl/contendio/index99/cunietti.pdf> (25 de agosto de 2005).

Article or Contribution on CD-ROM:

Example: Martín, Marina. "Espacio utópico y metáfora de Juan Rulfo". *La literatura iberoamericana en el 2000; Balances, perspectivas y prospectivas*. Carmen Ruiz Barrionuevo, et al (eds.). CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

g) All the citations in the work must appear in the final list of references and all these must be mentioned in the text.

3. Guidelines for book reviews

3.1. the textual structure of the review is the following one:

a) bibliographical references: with the title of the work and the presentation, in which the information is completed on the work of the author;

b) identity of the reviewer: full name of the person in charge of the expressed thing, also its electronic mail and the institution in which it develops his activities;

c) comment: the content of the book, the sources, the antecedents of the author, the intentions, the organization of the work, the methodology, reading addresses of the work are indicated, potentials, relation with other works on the same subject, context and place of appearance;

d) evaluation: with its two optional categories, the negative critic and the positive critic.

Cesión de derechos

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos los autores, pueden agregar copias de esta página.

Título del Manuscrito:

Declaración: Mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada *Cuadernos del CILHA* que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía Internet.

Atentamente,

NOMBRE Y FIRMA DE CADA AUTOR

Copyrights

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.

Title of Article:

Statement: By signing this document, I give the publishers of *Cuadernos del CILHA* and its editors at the Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only. Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.

Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)
