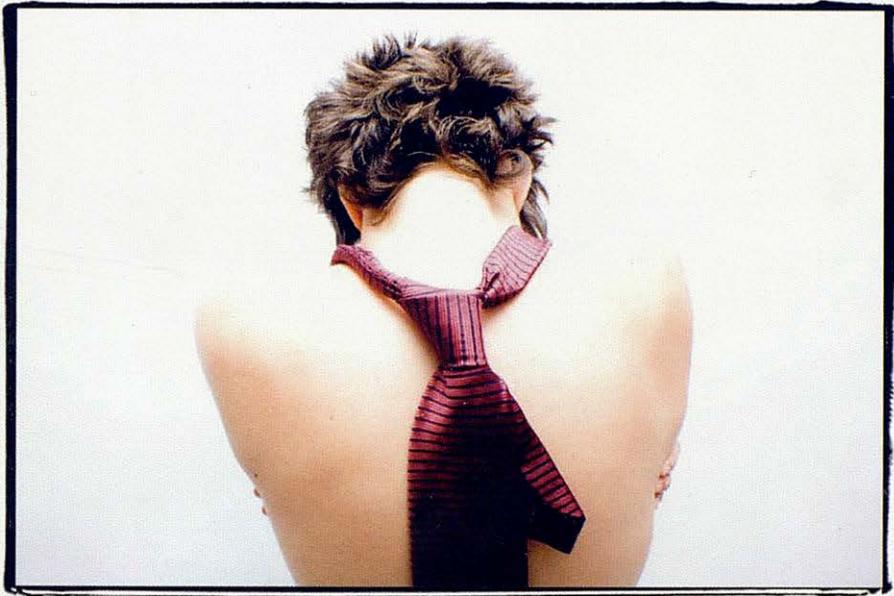




Céfiro  
Enlace Hispano  
Cultural y Literario

---



Texas Tech University  
Number 9.1/9.2  
Spring & Fall 2009



---

# CÉFIRO

---

A JOURNAL OF THE CÉFIRO  
GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

## Editors

Luis I. Prádanos  
Vanessa Rodríguez-García  
Texas Tech University

### *Editorial Advisory Board*

Elvia Ardalani, University of Texas Pan-American  
John Beusterien, Texas Tech University  
León Bodevin, Murray State University  
José Juan Colín, University of Oklahoma  
Antonio Ladeira, Texas Tech University  
Ted McVay, Auburn University  
Javier Muñoz-Basols, University of Oxford  
Carmen Pereira-Muro, Texas Tech University  
Julián Pérez, Texas Tech University  
Rubén Rodríguez-Jiménez, Texas Woman's University  
Eric Vaccarella, University of Montevallo  
Bill VanPatten, Texas Tech University  
Leonor Vásquez González, University of Montevallo

**Cover Photography:** José Luis Jiménez

**Dedication Image:** [www.squidoo.com](http://www.squidoo.com)



TEXAS TECH UNIVERSITY

From here, it's possible.

# A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

© *Céfiro: A Graduate Student Organization* at TEXAS TECH UNIVERSITY

ISSN 1534-228X

All rights reserved. No part of this publication covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means—graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping or information retrieval systems—without Céfiro’s written permission.

Printed in Lubbock, Texas

Céfiro is a graduate student organization at Texas Tech University committed to the investigation and diffusion of Latin American and Iberian literary and cultural creations. Its journal publishes critical and fictional works on a wide range of themes and authors. Céfiro’s journal is intended to be inclusive in its publications while maintaining its professionalism and integrity as an Academic Journal. We invite submissions of creative works, of no more than fifteen double-spaced pages written in Spanish, or Portuguese, critical works of no more than twenty double-spaced pages written in Spanish, Portuguese, or English, and film and book reviews.

## CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT  
ORGANIZATION

TEXAS TECH UNIVERSITY

CMLL M/S 42071

Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Luis I. Prádanos or Vanessa Rodríguez-García

Articles can be submitted via e-mail at [luis.i.pradanos@ttu.edu](mailto:luis.i.pradanos@ttu.edu) or [vanessa.rodriguez-garcia@ttu.edu](mailto:vanessa.rodriguez-garcia@ttu.edu) as an attachment. The following formats are accepted: Microsoft Word 2000 or better. MLA style should be used with parenthetical documentation and list of works cited (please use endnotes). In a separate file, type your name, institutional affiliation, mailing address and e-mail address. Your article should have no evident references to its author.

(SEE LAST PAGE FOR MORE DETAILS)

Dedicated to the memory of our friend  
Yadira Pendergrass



Dedicado a la memoria de nuestra amiga  
Yadira Pendergrass



## TABLE OF CONTENTS

LITERARY CRITICISM**“Juego perfecto” de Sergio Ramírez como alegoría de la revolución sandinista**

JOSÉ JUAN COLÍN .....	8
-----------------------	---

**Arquitectura de una metáfora en construcción: El espacio de la casa en la literatura puertorriqueña**

CARMEN RIVERA VILLEGAS .....	19
------------------------------	----

**El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual**

MARÍA TERESA IBÁÑEZ EHRLICH .....	35
-----------------------------------	----

**La alabanza y el desinterés en la lírica laudatoria de Sor Juana Inés de la Cruz**

AMANDA MIGNONNE SMITH .....	66
-----------------------------	----

**Facing Evil: Terror on Today's Stage**

SLAV N. GRATCHEV .....	84
------------------------	----

**Disrupting the Divide: Construction and Rupture in José Donoso's *A House in the Country***

ROBERTA HARRIS SHORT .....	94
----------------------------	----

***Amor y pedagogía y La tía Tula* de Miguel de Unamuno como proyecto común: La parodia de la alienación racional**

ANA ZAPATA-CALLE .....	113
------------------------	-----

**The Orbitals of Ontology: A Chemical Approach to Jorge Guillén's *Cántico***  
ANNA E. HILLER ..... 139

***Lituma en los Andes: Optimismo escondido***  
REBECCA THOMPSON ..... 155

***La soledad del manager: Manifiesto fundacional del desencanto en la serie Carvalho: De la lucha ideológica a la lucha de clases: Transición y desaparición***  
XOSÉ PEREIRA BOÁN ..... 166

## CREATIVE WRITING

**Pesadilla, Somnolencia, Paisaje Nocturno, Funeral & Enigma**  
NELSON SUÁREZ ..... 182

**El Día de la Bandera & No somos nada**  
JUAN ANTONIO GONZÁLEZ-CANTÚ ..... 185

## REVIEWS

**José María Merino's *El lugar sin culpa***  
KEITH ANTHIS ..... 194

**David Trueba's *Saber perder***  
LUIS I. PRÁDANOS ..... 197

# LITERARY CRITICISM

## **“Juego perfecto” de Sergio Ramírez como alegoría de la revolución sandinista**

Jose Juan Colín

*University of Oklahoma*

En el cuento “Juego perfecto,” de la colección *Clave de sol* (1992) del escritor nicaragüense Sergio Ramírez, se observa una interesante reflexión acerca del proceso y el subsecuente fracaso en que se vio sumergida la junta de gobierno poco tiempo después de que la revolución sandinista llegara al poder en Nicaragua en 1979. Son bien sabidas las numerosas variantes que provocaron el relativo fracaso de la revolución, usando “fracaso” aquí de manera arbitraria y tomando en cuenta que los absolutos no caben en este contexto. No se pretende abundar en los detalles del mencionado fracaso, lo que interesa en esta lectura del relato de Ramírez es mas bien la narración del texto como tal y su similitud con la realidad histórica, de donde se desprende el sentido alegórico que éste encierra.

Con respecto al tema que se atiende, el *Handbook to Literature* (1996) en su séptima edición advierte que la alegoría es:

Una forma de metáfora extendida en la que los objetos, las personas, y las acciones en una narrativa son similares o están igualadas con el sentido que

yace fuera de la narrativa en sí. Por tanto, representa una cosa disfrazada de otra—una abstracción de la imagen en concreto. (mi traducción, 12)

Y es bajo esta premisa que el presente estudio se enfoca en la forma en que “Juego perfecto” sugiere la creación de un paralelo que represente una suerte de imagen en el espejo entre el equipo de béisbol del relato y la junta de gobierno de Nicaragua después de concluida, en 1990, la última revolución latinoamericana del siglo XX. Para este efecto trataremos de exponer algunos puntos de contacto y similitudes que se observan a lo largo del cuento en los que se apoya nuestra lectura. Vale la pena recordar que Ramírez formó parte de la junta mencionada y llegó a ser vicepresidente del país. De manera que conoció de primera mano los hechos y atestiguó el desarrollo de la revolución nicaragüense desde dentro.

“Juego perfecto” puede ser leído como una alegoría de un periodo de cambios que finaliza con la derrota del sandinismo en las elecciones de 1990 en las que Violeta Barrios de Chamorro llega al poder. Ramírez labra su relato en torno a los avatares del personaje principal de su cuento, un pitcher de un equipo de béisbol, el San Fernando, y de algunas intervenciones del resto de los integrantes del equipo. La acción se lleva a cabo a lo largo de un juego de béisbol. Así mismo y, de acuerdo al tema que nos ocupa, se puede ver al equipo completo en ocasiones como el personaje principal o, en su defecto, centrar la atención en el “pitcher”; desde ambas perspectivas, a final de cuentas, queda clara la similitud que exige la alegoría.

En este cuento de estructura lineal, que no ofrece mayores cambios en el desarrollo de la historia, como tampoco en los personajes más allá del evidente entusiasmo provocado por algunas buenas jugadas, vemos a un lanzador, un muchacho joven, claro, como alegoría de la juventud de la revolución, quien llega casi a culminar su juego perfecto (sin hit ni carrera) cuando de pronto en la última entrada se dan una serie de errores y finalmente el equipo adversario le conecta un hit. El Bóer, equipo contrario, anota dos carreras y su equipo, el San Fernando, pierde el partido. Vale la pena aclarar que el error en que desemboca en la derrota, se deriva de una serie de inseguridades del equipo como tal; es decir, el error es de todos, no sólo del lanzador. La acción nos llega a través de un narrador omnisciente y algunos diálogos entre los personajes

secundarios que tienen parte activa en el desarrollo de la historia pero desde la tribuna, sólo como espectadores.

Del mismo modo que en el cuento sucede con la revolución sandinista; casi logra sus objetivos, su juego perfecto, pero éstos se desvanecen de súbito por una serie de errores. La tensión del juego en algunas de las entradas del partido de béisbol en el relato se compagina con la problemática a la que tuvo que enfrentarse aquella junta de reconstrucción nacional. Por tanto, se observa un constante riesgo de desbalance entre ambos planos aquí sugeridos que invita a un contrapunteo; los sandinistas tenían sus rivales, llámese la oligarquía nicaragüense o la administración Reagan por mencionar sólo un par de ellos; en tanto que el San Fernando se enfrenta al Bóer, es decir, dos polos opuestos en disputa:

[E]l gordo se estaba levantando entusiasmado porque de entrada sonaba un batazo largo, por el *center-field*. Él se consternó cuando vio la bola alejarse hacia semejantes profundidades, pero allá, junto a la acera esmaltada con sus letras brillantes que parecía recién humedecida de lluvia, el *center-fielder* fue retrocediendo hasta agarrar el batazo. (16)

Momentos de tensión como estos permean el relato para volver más tarde, una vez controlada la jugada, a verse cierta calma en el campo. Así mismo, la administración sandinista comenzó a sufrir los embates del gobierno de Reagan, que había tomado el poder diez y ocho meses después del triunfo del ejército sandinista sobre Somoza y que de inmediato había tomado cartas en el asunto. Bajo la excusa de demonizar cualquier forma de gobierno distinta a la propia y de rechazar cualquier representación política en Latinoamérica que pudiera exhibir algún indicio de comunismo, se dedica a desestabilizar a la ya de por sí débilmente afincada Junta de Gobierno de Nicaragua. A este respecto Thomas Walter apunta:

Among other activities, it involved training, equipping, and directing an exile counter-revolutionary (Contra) army to fight against its own government: using U.S. influence in the World Bank and the Inter.-American Development Bank to cut off all normal lending to the upstart republic; and

orchestrating a massive anti-Sandinista propaganda campaign typified by frequent distortion and outright fabrication. (11)

Por otro lado, y siguiendo la calma relativa que antecede a los momentos de tensión en el cuento, se puede establecer el paralelo que nos interesa: el “pitcher” mantiene bajo control a los bateadores y, alegóricamente, los sandinistas gozan de algunos periodos de calma relativa repeliendo a la Contra; y es aquí cuando el San Fernando se dedica al desarrollo de su propio “juego perfecto.” Ramírez lo comenta así en sus memorias políticas:

. . . elevamos las pensiones de los jubilados, abrimos centenares de guarderías infantiles, se vacunó a los niños contra la poliomielitis en campañas masivas, se abrió la Cruzada nacional del Alfabetización y empezó desde el primer día la reforma agraria. (*Adiós muchachos* 227)

Se aprecia entonces un constante estira y afloja en la narración que lleva al lector por los intersticios de un aparente cuento sin mayor trascendencia. Pero no es hasta que se compagina la Historia con la historia que nos damos cuenta del propósito del relato por establecer un paralelo entre ambos elementos de la alegoría. Es decir, a lo largo del cuento, y en base a la acción del personaje principal y la interacción de los personajes secundarios, se va creando un plano histórico, evocador del momento vivido por Nicaragua durante la década sandinista.

Por ello, es de interés al propósito de este artículo es revisar de manera sucinta la contextualización del relato. Veamos: la junta de gobierno, que conduce los destinos del país después de la revolución es el “grupo de los doce” que se interpreta aquí como uno de los equipos de béisbol; la colección a la que pertenece el cuento *Clave de sol* se publicó en 1992, apenas dos años después de que el FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional) perdiera las elecciones a la presidencia del país y, como dato curioso, uno sólo después del juego perfecto efectuado por el lanzador nicaragüense Dennis Martínez. Además, son nueve los relatos del volumen. Todos ellos comparten el mismo elemento común, la memoria, que sirve a su vez como el medio de acercamiento a la temática que nos concierne.

Existe también en el cuento un dibujo del tablero del marcador de las entradas del juego que, como se sabe, son también nueve. Hay dos planos, recordemos, que se reflejan el uno en el otro: el desarrollo de un movimiento lleno de esperanzas y, después, el desencanto; un partido de béisbol y el juego (im)perfecto, por un lado, y la revolución y la (in)estabilidad política, por el otro.

Más aún, con la tendencia que posee Ramírez de fechar sus textos y si hemos de confiar en ello, nos damos cuenta que el relato se escribió en marzo de 1984 y las primeras elecciones después de la revolución se dan en noviembre del mismo año. Es decir, el cuento está alegóricamente anticipándose a los acontecimientos. Quizá podría hablarse incluso de cierto temor por el resultado de aquellas insoslayables elecciones. No en vano el mismo Fidel Castro instó a los sandinistas a no llevar a cabo esas elecciones indicando que era demasiado pronto.

Todos los relatos de la colección a la que pertenece el cuento se mueven en torno a un sentimiento de vacío, quizá incluso de la resignación. En este sentido, "Juego perfecto" explora la perspectiva, muy particular, de los hechos acaecidos: se estuvo a punto de lograr la utopía; sin embargo, los errores la echaron por tierra. En otras palabras, del mismo modo que un error precipitó la debacle del San Fernando, según el texto, fueron errores también los que evitaron el ideario revolucionario. Todo ello queda puntualmente documentado según posteriores escritos, conferencias y entrevistas llevadas a cabo por la dirigencia misma.

En un sesudo artículo de Jeff Browitt, que por cierto hace eco en su título de uno de los cuentos de esta misma colección de Ramírez, "Ilusión perdida", se aborda una vertiente de los errores del sandinismo: la perspectiva cultural. En el mencionado artículo se hace hincapié en el "asalto" que lleva a cabo el sandinismo sobre el imaginario cultural nicaragüense que el estudioso llama "ingeniería socio-cultural":

El ministerio de Cultura, bajo el liderazgo de Ernesto Cardenal, fue clave en esta estrategia. Su política tuvo un doble embiste: [primero] el establecimiento de centros de cultura popular y casas de cultura para promover la democratización cultural que habían

prometido durante la fase armada; y segundo, el desarrollo de talleres de poesía. Con los talleres de poesía y otros programas de música, baile y teatro, junto con la proselitización política, el Ministerio buscó consolidar la revolución en su dimensión identitaria. (4)

Parece entonces que no se dio otra cosa que no fuera un intento de superposición ideológica de lo que es o debería ser la cultura, pero esta vez interpretada por la comunidad intelectual; ese grupo específico rondando el poder al que Ángel Rama llamó la *Ciudad letrada*. Quizá esa “ingeniería socio-cultural” se haya llevado a cabo o haya sido el resultado de un esfuerzo por buscar la ansiada armonía entre los intelectuales y el proletariado que en su momento cuestionó también Leonel Delgado: “la ideología literaria que domina los círculos letrados nicaragüenses es conservadora en cuanto reitera la consabida habilidad para representar la identidad, y anular de esa manera las diferencias” (117). Es decir, no pudiendo los líderes despojarse del paternalismo interpretativo de la cultura, consciente o inconscientemente pensaron que ellos eran los elegidos para interpretar, debatir y concluir qué paradigma cultural les convendría a todos los nicaragüenses. Todo ello sin tomar en cuenta que existen diferentes modos de vida y rituales de comportamiento entre los distintos grupos humanos de ésta misma sociedad. Siguiendo a Browitt:

La verdadera cultura popular no se presta, ni debe prestarse a la ingeniería o control cultural—[a] la imposición forzosa de una visión cultural exclusiva— aunque sea la visión de una fracción de la burguesía nacional en pleno auge revolucionario y con buenas intenciones como sabemos. (7)

Y es esa misma “imposición” que se nota claramente en el plano de las relaciones exteriores, sobre todo las de los EEUU. Aquí es necesario recalcar los intentos de la administración Reagan por imponer (valga la redundancia) la forma de gobierno que consideraban la ideal para el resto de los países del continente. Sobresale el financiamiento de la Contra en Nicaragua por parte de los EEUU que se convirtió en elemento importante para el fracaso de la administración sandinista.

Así mismo, vemos en “Juego perfecto” a un grupo de espectadores observando a dos bandos en lucha y, según el propósito que perseguimos, existe aquí una analogía muy interesante: algunos de los espectadores no están muy convencidos de la capacidad del lanzador y, consecuentemente, del equipo: “¿De dónde habrán sacado esa quirina? Él se esforzó en voltear otra vez la cabeza para encontrar aquella boca grosera que había llamado quirina al muchacho” (14). Existe, pues, una división natural de pareceres en el campo de juego. Del mismo modo que los intelectuales, la junta de gobierno y el proletariado discrepaban en sus interpretaciones culturales al triunfo de la revolución.

Además, todos los personajes que intervienen en este relato son anónimos, descritos por medio de apodos: “el chintano,” “el gordo,” “la Quirina.” Incluso el personaje principal es sólo identificado como “Él” y esto apunta a una generalización representativa de todos los sectores populares de la sociedad. Además de Él y el muchacho, todos son personajes que no se comprometen con un bando ni con el otro; apoyan, sí, pero no se comprometen sino que aguardan el desenlace, únicamente a la expectativa de los resultados. Lo anterior es quizá un reflejo del nicaragüense promedio que esperaba, con cierto júbilo en ocasiones y desencanto en otras, el anticipado cambio de poderes; en ocasiones apoyando y rechazando en otras las decisiones de la Junta de Gobierno sandinista.

El relato abre con un padre ansioso por llegar al parque de pelota donde en ese momento su hijo está jugando como pitcher del San Fernando. El hombre no sabe a ciencia cierta si su hijo está en el campo de juego pero anticipa con emoción la posibilidad. Todas las esperanzas de ese momento están puestas en esa corazonada, como una proyección del personaje hacia el futuro; ese futuro utópico que prometía la revolución. Al mismo tiempo, el escritor ubica la acción en el pasado para que entre en juego la memoria en su intento por encontrar una explicación:

Siempre que subía tan apresurado por la boca de la gradería sólo tenía ojos para el *bull pen*, ver si al muchacho se lo habían sacado a calentar, si al fin el *manager* se decidiría a ponerlo esa noche de abridor . . . A veces le sacaban a calentar al muchacho, y entonces se pegaba a la malla con los dedos

engarzados en el tejido de alambre para que lo viera, que ya estaba ahí, que ya había llegado. (subrayado mío, 11)

Y es que la memoria termina siendo el medio justo para acomodar las situaciones ocurridas y que puedan tener sentido en el presente. Es incluso el medio que nos hace reconocer, ya en la experiencia, los errores cometidos. Después de los hechos, algunos de los intelectuales que participaron en la Junta de Gobierno escribieron su interpretación de lo acontecido: Ernesto Cardenal, Tomás Borge, por ejemplo y, claro, Sergio Ramírez, quien asegura:

No sólo por ser novelista era yo un intelectual, igual a los demás que vestían uniformes de comandantes, y también decían discursos y teorizaban. Todos desde arriba, pensábamos la revolución en términos de teoría o de ideal, y esa concepción mental trataba de ser aplicada o impuesta a la sociedad. (*Adiós muchachos* 230)

Es decir, era desde detrás de los escritorios, desde una mentalidad letrada que se quería establecer el paradigma, no sólo económico y político sino cultural. En este sentido, Maricruz Castro afirma:

Ramírez, por lo tanto, configura a sus personajes recurriendo a estrategias vinculadas con el quehacer de la Historia, intentando fijarlos en la mente del lector, apuntando hacia la elaboración de la crónica de una nación, en un periodo dado. (315)

Una vez ubicado el protagonista en el pasado, el escritor le hace revivir la escena por medio de la memoria. Inmediatamente lo muda de tiempo verbal y lo devuelve a su presente: “Pero ahora que llegaba tan tarde al juego . . .” (12). Y es de notar un eco de culpa en el hombre al saber que había cometido un “error” al llegar tarde y saber que su hijo no lo vería al salir a lanzar. De este modo, se advierte un presente cuya razón de ser está en el pasado, de ahí que haya la necesidad de partir de acciones pretéritas, donde se inician la historia y la Historia, y relacionarlas al presente para entender su significado. Pareciera que al individuo le es preciso saber que existe un pasado al que puede recurrir cuando el presente se torna complicado. La

memoria, como sugiere George Lipsitz, explora el pasado y los seres humanos utilizan esta exploración y la narrativa para descifrar el presente.<sup>1</sup> Y es en este sentido que vemos reflexionar al padre del pitcher del San Fernando:

Yo lo hice como *pitcher*, hubiera querido haber continuado, desde la edad de trece años le empecé a cultivar el brazo, a los quince abrió su primer juego con el “General Moncada”, todos los días yo mismo lo llevaba por delante en la bicicleta a su práctica, yo le cocí su primer guante en la zapatería, los *spikes* que anda ahora son hechos míos. (21)

La explicación es clara. Las habilidades del muchacho habían sido cimentadas hace tiempo en base al trabajo. Del mismo modo que los cimientos de la revolución yacen en la Historia y están sentados sobre los sacrificios y el esfuerzo de muchos a través de los años.

Hacia el final del cuento se consuma la alegórica desilusión cuando en el noveno *inning* le pegan un *hit* al muchacho y el sueño del “juego perfecto” se esfuma:

Vio la bola blanca, nítida, rebotar sobre el engramado en viaje hacia la segunda base y detrás de la almohadilla el hombre de segunda ya estaba allí, venía al encuentro de la bola y le llegaba de costado, la recogía, recoge, la saca del guante, va a tirar a primera, la pierde en las manos, un malabar que no acaba nunca, recupera, tira a primera, viene el tiro, el tiro es abierto. (25)

Pero la tensión no se detiene aquí: el llegar de este bateador a primera base es sólo el preámbulo, y el relato continúa su ritmo ascendente. Sin embargo, a estas alturas el lector está preparado para el fatídico desenlace. Y como reza una ley ineludible en el béisbol, “detrás del error viene el hit,” en el siguiente lanzamiento:

La bola picaba en el fondo del *center-field*, rebotaba contra la cerca y el hombre de primera estaba llegando cómodamente a la tercera base, venía el tiro de vuelta al cuadro en relevo hacia el *catcher* para

contener al corredor en tercera, un tiro malísimo y la bola casi la metían en el *dog-out* . . . estaba entrando la carrera del empate y el segundo corredor ya doblando por tercera, la bola no llegaba nunca y el hombre se barría en *home*. (25)

Como ya se sospechaba, el momento de tensión se resuelve de manera adversa y después del primer y sorprendente impacto, se advierte una calma extrema por parte del padre y del muchacho. Esto es sin duda señal de un estoicismo arraigado y congénito al que los colonizadores acostumbraron a los pueblos colonizados a través de mucho tiempo, estigma éste que no acaban de sacudirse. “¿No había sido el país entrenado durante siglos para la impotencia y la resignación?” (182), se pregunta Eduardo Galeano.

En realidad, ninguno de ellos esperaba que el muchacho lanzara un juego perfecto, si seguimos a Galeano, y quizá con ese mismo sentimiento se desvaneció la ideología utópica para Nicaragua; pero, en ambos casos, la oportunidad estaba ahí, al alcance de la mano. En América Latina el fracaso es siempre el destino final de las esperanzas y la fuerza de la costumbre nos ha endurecido de tal manera que no nos sorprende atestiguar un nuevo fracaso:

El muchacho, el uniforme traspasado de sudor, los zapatos llenos de tierra, comenzó a comer en silencio. A cada bocado que daba lo miraba a él. . . . Del lado del *right-field* comenzaron a apagar las torres. Sólo quedaban los dos en el estadio, rodeados por las graderías silenciosas que empezaban a ser invadidas por la obscuridad. Volvió con la gorra y se la puso cuidadosamente en la cabeza al muchacho que seguía comiendo. (26)

Son esta misma soledad y vacío los que se repiten en el plano histórico, cuando los resultados de las elecciones en Nicaragua de 1990 se dieron a conocer y dejaron fuera del poder a los sandinistas. La gran paradoja, diría Ramírez años más tarde, fue que al fin y al cabo, [la revolución] dejó en herencia lo que no se propuso: la democracia. Pero Nicaragua no pudo heredar lo que el sandinismo se propuso: el fin del atraso, la pobreza y la marginación. “Juego perfecto” es, en este contexto, una catarsis necesaria, tanto individual

como colectiva, para intentar vivir en paz con aquel momento histórico nicaragüense.

### Notas

1. Ver *Los cuentos de Sergio Ramírez*, p. 91. En este estudio ya habíamos intentado abordar la problemática de la memoria en este cuento en particular.

### Obras Citadas

- Browit, Jeff. "Amor perdido: Sergio Ramírez, la ciudad letrada y las fallas en el sandinismo gramsciano." Web. Aug. 2005 <<http://casadeasterion.homestead.com/v5n20perd.html>.>
- Colín, José Juan. *Los cuentos de Sergio Ramírez*. Lima: Sandro Chiri Jaime, 2004. Print.
- Delgado, Leonel Aburto. *Márgenes recorridos*. Managua: IHNCA/UCA, 2002. Print.
- Galeano, Eduardo. *Días y noches de amor y de guerra*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. Print.
- Harmon, William and Hugh Holman. *A Handbook to Literature*. New Jersey: Prentice Hall, 1996. Print.
- Lipsitz, George. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Mineapolis: U of Minesota P, 1990. Print.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984. Print.
- Ramírez, Sergio. "Juego Perfecto." *Clave de sol*. México: Cal y Arena, 1992. 11-26. Print.
- . *Adiós Muchachos*. México: Aguilar-Alfaguara, 1999. Print.
- Walker, Thomas W. *Nicaragua Without Illusions*. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1997. Print.

## Arquitectura de una metáfora en construcción: El espacio de la casa en la literatura puertorriqueña

Carmen Rivera Villegas

*Universidad de Puerto Rico*

La luz del día hoy  
exalta los cristales de la ventana  
desde la calle de clamor y de vértigo  
y arrincona y apaga la voz lacia  
de los antepasados.  
(Jorge Luis Borges, *Sala vacía*)

En Puerto Rico, uno de los discursos socio-culturales más re-visitados y revisados a la luz de las nuevas corrientes teóricas es el de la nacionalidad. Tarea obvia dentro de una comunidad que ha construido su identidad nacional sobre lo cultural, en ausencia de una identidad jurídica.<sup>1</sup> En gran medida este discurso fue reformulado por la Generación del 30 en el espacio del ensayo, aunque fueron los modernistas, particularmente en el espacio poético, quienes construyeron un imaginario hispanista que mitificaba la cultura decimonónica puertorriqueña, basada en los códigos de la cultura de haciendas (Díaz Quiñones, “La isla afortunada” 61-63). Se suponía que la creación de dicha identidad serviría de refreno cultural a los avances de americanización que se produjeron—sobre todo en el

ámbito de la educación escolar—a partir de la invasión estadounidense de 1898. Es a partir de entonces cuando cobra vigencia una metáfora que tuvo su génesis en el discurso político de la segunda mitad del siglo XIX cuando se funda el Partido Liberal Reformista que agrupaba a la clase hacendada, es decir a la “gran familia puertorriqueña.”<sup>2</sup> Ésta es, junto a la metáfora de la “nave al garete,”<sup>3</sup> una de las construcciones más examinadas a partir de los setenta del pasado siglo, cuando la nueva historiografía y las teorías post-estructuralistas sirvieron de acicate para cuestionar el origen y articulación del canon literario en Puerto Rico.<sup>4</sup>

La tan recurrente metáfora de la gran familia puertorriqueña ha sido motivo para la creación de toda una gama de espacios simbólicos que han sido centrales en la fabulación literaria del discurso nacionalista. Estos espacios, como es de suponer, se relacionan con una arquitectura doméstica.<sup>5</sup> La gran familia puertorriqueña ha habitado diferentes espacios caseros, desde la choza mitificada de la figura del jíbaro hasta el apartamento ciudadano, permeado de confluencias urbanas. Una lectura minuciosa de estos espacios semantizados confirmarían las transformaciones que Puerto Rico ha sufrido a lo largo de más de un siglo de modernización forzada y, paradójicamente, forzosa. En lo que sigue a continuación propongo una lectura panorámica de los diversos escenarios arquitectónicos que marcan semánticamente los cambios que ha sufrido la composición y naturaleza del discurso de la gran familia puertorriqueña. Trazo un mapa evolutivo para configurar la progresión del tema del nacionalismo cultural desde finales del siglo XIX hasta las propuestas literarias más recientes, con las que quisiera marcar la transformación, de inevitable sello posmoderno, que ha sufrido dicho discurso.

La literatura puertorriqueña de finales del siglo XIX se gesta, como el resto de las letras hispanoamericanas, dentro de una coyuntura histórica que exigía la diferenciación cultural con respecto a la metrópoli española. El proyecto modernizador implicaba la noción de un país que necesitaba cohesión, visión progresista y sentido de rumbo. Los escritores románticos correspondieron a esa noción a través de la representación de personajes y situaciones ejemplarizantes que intentaban dar una lección de superación, de autocontrol, de gestación de un dominio homogeneizador que facilitara el rumbo que las clases dirigentes imponían.<sup>6</sup> *La*

*peregrinación de Bayoán* (1863) de Eugenio María de Hostos es un ejemplo claro de esto. Bayoán, el personaje central, es el héroe nomádico, peregrino, que no puede fundar una casa pues su misión es, primero, lograr la unidad antillana.

Con la invasión del 98, la cual coincide con la llegada tardía del modernismo, los paradigmas de representatividad en el espacio literario se transforman. Ahora sí habría necesidad de fundar una casa. Se trata de un país sitiado, que ha perdido la capacidad de salirse de sí mismo, pese a ser una isla. De ahí en adelante, se observa en los principales textos la representación de un modelo que perseguirá la reunión de las masas “dispersas” pues lo principal en este período será establecer la noción de homogeneidad de la cual partir para gestionar la ideología de una “patria,” aunque fuera en el plano de lo simbólico. Era obvio: tras la guerra, el re-acomodo ideológico y político de las clases dirigentes se hacía imperativo para recuperar lo perdido. Los antiguos dueños del país se vieron desplazados por los nuevos al perder su tierra a manos de los grandes intereses ausentistas del azúcar.<sup>7</sup> En la casa-literaria, un personaje como el peregrino Bayoán ya no podía ser modelo puesto que se necesitaba la cabeza de un patriarca que pusiera la casa-hacienda en orden, un patriarca in situ, paternal, sabio y autoritario que recuperara la casa tomada, que procreara una familia funcional, unida y, por supuesto, totalmente, hispanizada. Es, entonces, cuando surge la idealización de la figura del jíbaro, representante de la tierra y de los valores hispánicos que había que defender contra el proceso de aculturación que la metrópoli estadounidense llevaba a cabo en la Isla por medio de la instrucción pública y la evangelización protestante.<sup>8</sup> En este sentido la generación del 30, continuando la tarea iniciada por los modernistas en torno al nacionalismo cultural, reformula ideológicamente el espacio metafórico de la tierra y contribuye a la re-semantización del concepto de la “gran familia puertorriqueña.” El populismo del 50, más tarde, se apodera de la metáfora y consolida el discurso en la plataforma ideológica del principal partido autonomista de la Isla.<sup>9</sup> La generación literaria de ese momento coincide con la articulación ideológica que el populismo haría alrededor de esta metáfora, marcando obstinadamente la crisis por la que, según dicha generación, atravesaba “la gran familia” al perder el rumbo de su identidad y abandonar los valores hispánicos, amenazados por la modernidad estadounidense.<sup>10</sup> La narrativa de los 70 en adelante representa las disfunciones de dicha familia, dibujando la maqueta de

una alteridad que pone de manifiesto, por medio de la parodia, la ironía y el sarcasmo, la fragilidad de un discurso que ha distorsionado o silenciado las voces de otras realidades que igualmente conforman a Puerto Rico.<sup>11</sup>

Parece que uno de los textos más importantes para que la generación del 70 hiciera su lectura muy particular en torno a la gran familia puertorriqueña es *El país de cuatro pisos* (1980) de José Luis González. El propio subtítulo, “Notas para una definición de la cultura puertorriqueña,” anuncia el carácter ontológico—si bien, su intento es problematizar, más que acuñar una definición particular—que permea este ensayo de importancia medular para las letras puertorriqueñas de las últimas tres décadas. González hace una lectura de talante marxista que pone en entredicho la visión eurocéntrica que siempre ha regido la construcción del imaginario cultural puertorriqueño, imaginario que las clases dominantes han desarrollado e impuesto en los foros de producción intelectual auspiciados por el Estado. La propuesta del también distinguido cuentista de la Generación del 50 problematiza las definiciones sobre identidad que un ensayista clave de la Generación del 30, Antonio S. Pedreira, delineó en *Insularismo*, el más importante de los ensayos del pasado siglo en Puerto Rico. Utilizando la metáfora de una edificación que se construye por pisos, González de-construye los discursos oficializados sobre la identidad cultural puertorriqueña, destapando así las realidades silenciadas por la *intelligentsia* populista. De esta forma, se incorpora al debate cultural la presencia del perfil afrocaribeño, el cual él denomina y considera central en la puertorriqueñidad. Este perfil es el que destaca González en su lectura como el primer piso donde se debe fundamentar todo intento definitorio de la nacionalidad puertorriqueña. Los dos pisos siguientes igualmente reformulan la hibridez de una comunidad cultural que no se acopla a cánones homogéneos. De ahí que las olas inmigratorias a principios del siglo XIX (catalanes, mallorquines, venezolanos fieles a la corona española) y la organización de la clase trabajadora tras la invasión estadounidense del 98, sean dos enclaves protagónicos del nuevo orden a principios del siglo XX, los cuales, por su naturaleza y razón de ser, iban a tensar las relaciones sociales entre las culturas dominantes y oprimidas que conformaban, hasta el momento, a la gran familia puertorriqueña. El cuarto piso de la edificación coloca a la cultura popular (en la que según González, el campesinado blanco, por desplazamiento forzoso, se ve obligado a dialogar con su

antillanía), en su vertiente mestiza y proletaria, como el paradigma más fidedigno de representación identitaria. Este ensayo, publicado originalmente en la revista *Plural* de México en 1979, ha sido fundamental en la re-formulación del discurso nacional dentro de las letras puertorriqueñas. Influyó, en particular, a la llamada Generación del 70, que no es sino hasta principios de los ochenta que comienza a producir un corpus literario—que, guardando las distancias, se asemeja bastante a la llamada literatura del Postboom—donde sobresale lo que se ha venido a considerar como característico de la narrativa posmoderna: la revisión historiográfica por medio de la parodia metaficcional, la desacralización de las funciones del narrador y el desmantelamiento de los discursos oficializados, entre otros.

*La casa de la laguna* (1996) de Rosario Ferré, miembro de la Generación del 70, quizás la más internacional, hasta el momento, de las escritoras puertorriqueñas, bien puede leerse como la puesta en escena de la tesis sociológica de González. Organizada en sucesivos intertextos metaficcionales, la novela narra la historia de la familia Mendizábal desde la llegada del patriarca Buenaventura en 1917, procedente de Extremadura, hasta principios de la década del ochenta, cuando uno de sus nietos protagoniza una sublevación armada en momentos en que se decidía, por medio de un plebiscito, el estatus político de la Isla. La historia familiar sirve de pretexto para re-crear homológicamente la historia de Puerto Rico. La casa fundacional en la que habitará esta familia será testigo, con todas sus de-construcciones y re-construcciones, de importantes transformaciones sociohistóricas vividas en el país. La construcción de la casa inicial, sobre una laguna en el área de San Juan, su estructuración y diversas modificaciones corresponden dialógicamente al concepto de los pisos propuesto por González. Así pues, el espacio doméstico que albergaría a los Mendizábal evoluciona progresivamente de esta manera: cabaña inicial sobre aguas termales → fastuosa mansión avant-guard diseñada por un aprendiz-plagiador de Frank Lloyd Wright → casa (tipo fortín español de los treinta) → casa en ruinas de los cincuenta → casa-museo de nuevo rico de los setenta.

Finalmente, todo perece en un incendio provocado por Manuel, el nieto revolucionario del fundador. El único piso de la casa que siempre permaneció inalterable fue el sótano donde vivían Petra—una negra que había traído Buenaventura a su casa para que le sirviera personalmente—y toda su parentela, entre la que se

encontraba un considerable número de hijos ilegítimos del patriarca fundador. En esta novela, Ferré re-escribe gran parte de la historia de Puerto Rico desde la invasión del 98 hasta un momento clave en las relaciones con los Estados Unidos a finales del siglo XX.<sup>12</sup> La casa y sus habitantes emblematizan la evolución del discurso de la identidad puertorriqueña pero desde el punto de vista de las clases dominantes. En este sentido, me parece que la representación de la cultura afro-puertorriqueña no logra trascender los importantes planteamientos que hiciera González en *El país de cuatro pisos*. Al contrario, al presentar a la cultura afropuertorriqueña bajo la sombrilla gastada del realismo mágico, lo que habría resultado fundamental como propuesta revisionista termina siendo una mueca esencialista en torno a un aspecto hartamente silenciado en nuestro canon literario. El hecho, además, de que la casa sucumba en un incendio parecería ser la propuesta de la autora para lidiar con la crisis que experimenta la familia y, por extensión el país: terminar con lo problemático, doloroso, violento y disfuncional por medio del fuego purificador.<sup>13</sup> Esta necesidad de anular todo aquello que aparenta ser enfermizo, inconforme y atípico es un acto recurrente en casi todo el canon literario isleño.<sup>14</sup> Por tal razón, el corpus narrativo de una escritora como la que me ocupa a continuación se erige como una propuesta alterna en torno al discurso de la puertorriqueñidad.

Me refiero a Mayra Santos Febres en su más reciente novela *Nuestra señora de la noche* (2006), texto en el que traza la historia de Isabel Luberza Oppenheimer, una de las figuras femeninas más controvertibles de la cultura popular de Puerto Rico. Luberza Oppenheimer, estigmatizada por negra y pobre, fue la dueña entre las décadas del treinta y el cuarenta de una de las casas de prostitución más famosas del sur de la Isla. Mujer fuerte, retadora y con una amplia visión empresarial, logró consolidar un poderío envidiable dentro de los sectores de poder económico insular. Por el Elizabeth's Dancing Place transitan personajes que tipifican la contraposición de dos mundos (los blancos-ricos, los negros-pobres) durante momentos históricos de gran conmoción para la metrópoli estadounidense y su colonia: la Depresión, la Segunda Guerra Mundial y el proceso de industrialización. Igual que Ferré, Santos análoga la historia de varias familias con el proceso histórico nacional. De hecho, si la novela de Ferré puede leerse como respuesta-homenaje al ensayo de González; la de Santos así mismo establece un diálogo con la de su antecesora pero evidentemente sus intenciones son revisar y subvertir la

construcción de un discurso neurálgico: la negritud de la puertorriqueñidad. De esta forma, la representación, específicamente, de la mujer negra se distancia considerablemente del esencialismo y los visos telúricos con que fue moldeada en el texto de Ferré. Con ello, se observa, además, un nuevo orden familiar pues pasamos de la figura del patriarca fundacional a la de la matriarca cuyo espacio de poder no es precisamente la casa hogareña, estable y aparentemente funcional, sino la casa pública, refugio de transitoriedades ajenas. Santos explora las relaciones tensas que siempre han existido en la gran familia puertorriqueña, las cuales de algún modo han sido opacadas o escondidas por la ideología dominante. Así pues, la lucha por el poder en términos de género y de estatus socio-económico son centrales en este texto. La autora, en cierto modo, caricaturiza a la burguesía puertorriqueña, desprivilegiándola, por falta de consistencia ética, y quitándole, además, su rol de guía. Sin embargo, a diferencia de Ferré que optó por castigar a la familia disfuncional por medio del fuego, Santos procura naturalizar lo no convencional. De ahí que el final resulte ser una proposición bastante novedosa pues en él se concilian dos imágenes opuestas de la gran familia: el hijo legítimo del patriarca burgués de raíces hispánicas y el hijo ilegítimo de una cortesana pobre y negra se funden, sin presunciones grandilocuentes, al reconocerse como hermanos y aceptarse naturalmente, sin aspavientos, durante el funeral de Isabel, la negra. Santos Febres desarticula la noción de una puertorriqueñidad homogénea al construir dos personajes divergentes que, sin bien convergen en el símbolo de un abrazo, son muestra irrefutable de la hibridez cultural que caracteriza al país caribeño. Resulta paradigmático el hecho de que la casa, como espacio orgánico, se vaya transformando, según se ha observado hasta el momento, de la intimidad y el resguardo doméstico a la amplitud del espacio público que va anunciado la interacción entre el adentro de la casa familiar y el afuera de la proto-ciudad. Este desplazamiento resultará de interés para explorar la narrativa contemporánea pero no se debe pasar por alto que otros factores históricos, asociados al proceso modernizador que vivió la Isla, anunciaron, por igual, los nuevos modos en que el espacio doméstico dialogaría tensamente con el espacio público. Me refiero al proceso migratorio de puertorriqueños a las ciudades de la costa este de Estados Unidos.

Siguiendo este particular, abordo a continuación la representación de otros miembros de la familia: la diáspora de

puertorriqueños en Nueva York, marcada, aunque por otras razones, por el mismo sello de ilegitimidad que hemos visto en los casos precedentes. Con este fin, me acerco al texto *Cuando era puertorriqueña* (1993),<sup>15</sup> la primera de una trilogía de novelas autobiográficas de Esmeralda Santiago, una de las más destacadas escritoras puertorriqueñas de Estados Unidos. Escrita y publicada originalmente en inglés, su éxito inmediato despertó el interés mercantil de grandes editoriales—como la Harper Collins o la Random House—por ofrecerles un espacio privilegiado, dentro del fenómeno comercial del best-seller, a los escritores norteamericanos de origen hispano. El éxito de Santiago, salvando su talento y el reconocimiento de que su primera novela es ya un clásico, es tan icónico como icónicos pueden ser Jennifer López y Marc Anthony cuando se habla de puertorriqueños que han forjado su vida en los Estados Unidos. Son emblemas del sueño americano hecho realidad para cierto sector de la comunidad puertorriqueña que ha trasladado su casa a la metrópoli estadounidense por razones, principalmente, económicas.<sup>16</sup> *Cuando era puertorriqueña* es un texto híbrido en términos de género. Si bien se trata de una autobiografía novelada o de unas memorias noveladas, es también un *Bildungsroman* que traza el crecimiento y formación de Negui (Esmeralda Santiago) durante la crítica década de los cincuenta en un Puerto Rico empotrado en la vitrina de la modernización industrial. Igualmente se vislumbra el Puerto Rico donde el campo sería paulatinamente estigmatizado con el propósito de trasladar a las masas trabajadoras hacia los centros urbanos desde donde se planificaba el nuevo orden neocolonial, forjado al amparo de la constitución del Estado Libre Asociado. Éste es el momento histórico (traslucido de forma extraliteraria) en que definitivamente la choza jíbara se destruye para darle espacio a la nueva vivienda de cemento, que albergará a la nueva familia puertorriqueña cuyos modelos de funcionalidad doméstica serán, a partir de entonces, simulacros de la ejemplar familia estadounidense inmortalizada en series televisadas como *Bonanza*. La familia de Negui no es, sin embargo, ni un ápice de funcional en términos de “ejemplaridad” tradicionalista. Sus padres, además de no estar casados, de ser los progenitores de vástagos que se suman cada año a una prole difícil de mantener, viven en una constante lucha de recriminaciones mutuas. Él la acusa a ella de no gustarle el campo, único lugar que él le puede ofrecer; ella lo acusa a él de infidelidad y de no ocuparse debidamente de la familia. Como consecuencia de las recrudescidas desavenencias entre ambos, se producen una serie de

desplazamientos domésticos que, vistos análogamente, bien pueden metaforizar los cambios sustanciales que sufrió la sociedad puertorriqueña a partir del proyecto modernizador populista: del campo, al arrabal citadino, al ghetto en la urbe neoyorquina. La necesidad de cambiar casi constantemente de casa pudiera observarse como metáfora del fracaso modernizador, específicamente, lo relacionado con el proyecto de igualdad social que si bien se propulsaba por medio de un cerrado discurso retórico, nunca supuso una verdadera renovación e integración de todos los sectores socioeconómicos del país. Así pues, se observa la transformación de la choza familiar de piso de madera, a una con piso de cemento, así como el traslado de la madre sola con toda su prole a una casucha sobre las aguas negras del mangle sanjuanero.<sup>17</sup> Cuando, entonces, el padre regresa, todos se mudan a la incómoda casita de cemento en el que se iba convirtiendo el sector marginal de la zona urbana capitalina. Tras un breve regreso al campo, la madre, obligada por extremas necesidades, se muda con sus hijos a Brooklyn, donde vivirá en varios apartamentos buscando la estabilidad de una casa en la que mantener cohesionada a su familia. Es uno de los topos clásicos de la literatura de mediados del siglo XX así como de la llamada literatura de la diáspora puertorriqueña: el desplazamiento del campo, a San Juan, a Nueva York.<sup>18</sup> La contribución sobresaliente de este texto es que logra dismantelar, desde la autoridad que confiere el yo-testigo-narrador, las incoherencias del proyecto modernizador,<sup>19</sup> las paradojas en torno al rol impuesto a la mujer en tal proceso, la desigualdad social en la gran familia puertorriqueña y, sobre todo, logra desarticular con gran acierto el discurso de la puertorriqueñidad hispanista. El recuerdo vivido en español se traduce al inglés de su vida presente pues no se olvide que el libro fue originalmente escrito en ese idioma. El título mismo apunta al resquebrajamiento de una identidad que ha sufrido, como las casas, mutaciones. Santiago se presenta a sí misma, en la introducción que sirve de explicación al título, como sujeto híbrido que cruza de un idioma a otro, de una cultura a otra, de unos códigos identitarios a otros sin rastros de culpabilidad; todo lo contrario, su gesto es celebratorio y conciliador de las diferencias. Su propuesta invita a re-evaluar los códigos de caracterización nacional que han impuesto las clases dominantes en la casa insular, siendo uno de ellos la sobrevalorización de unos elementos castizos que, sin duda, se han perdido en la polifonía caribeña. Es obligado aclarar, no obstante, que el Puerto Rico insular es mayoritariamente monolingüe, que esta obra no está invalidando

esa realidad sino señalando que la casa cultural se ha ampliado para dar cabida, de forma celebratoria, a una familia más amplia y diversa que no responde necesariamente a la geografía insular. *Cuando era puertorriqueña* es ya, de hecho, un texto que ha entrado al canon de la literatura puertorriqueña. Prueba de ello es su inserción en una antología que reúne los trabajos más emblemáticos de la literatura del siglo XX en Puerto Rico, publicada por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico,<sup>20</sup> así como su incorporación a las listas bibliográficas de los programas de maestría y de doctorado en Literatura Puertorriqueña. Su importancia es vital para entablar el diálogo entre la familia que se quedó en la casa insular a mediados del siglo XX y la que optó por trasladarse a la casa metropolitana. Por otro lado, es un texto muy significativo a la hora de trazar las fisuras del discurso tradicionalista de la gran familia puertorriqueña no sólo por incorporar a esos miembros alternos sino también por marcar otros territorios donde se gestan diversos ángulos de lo nacional puertorriqueño como lo son la ciudad, en términos concretos, y la lengua, en términos abstractos.

La lengua es cartografía identitaria en el contexto puertorriqueño por razones mayormente de corte político. Resulta, sin embargo, de sumo interés observar un texto contemporáneo en el que la lengua, como discurso, se aleja de la representatividad política para enunciar otra semántica. Me refiero a la última novela que aquí se presenta, *El peor de mis amigos* (2007) del novel escritor Rafael Franco Steeves. En este texto se narra, por primera vez en las letras puertorriqueñas escritas en español, el submundo de la narcadicción. Es, en relación con el texto anterior, el viaje al revés: pues se trata de un joven que regresa a Puerto Rico de los Estados Unidos con la muerte de su mejor amigo a cuestas. Su vuelta es un viaje físico y memorial como intento catártico. Sin afanes aleccionadores, sin proyectos totalizadores, sin caer en el vacío del esencialismo, su autor de-construye la fenomenología del sub-mundo de la adicción (mercado, usuarios) mientras hilvana la fábula central de Sergio, un protagonista nómádico que se enfrenta al peor de sus amigos tras la muerte de su mejor amigo a causa de una sobredosis. En esta novela se tejen unas relaciones muy estrechas que subvierten la semantización del tradicional concepto de la gran familia puertorriqueña. Las representaciones familiares son totalmente disfuncionales: Sergio, el puertorriqueño, es como hermano de Clay, el afroamericano; Sergio, además, comparte un espacio doméstico

con Marina, la novia norteamericana, estudiante graduada en Colorado, que accede al mundo adictivo de su compañero por amor. Lejos de representar un mundo de correspondencias donde afinar el vapuleado discurso de la nacionalidad, lo que aquí se le ofrece al lector son unos sujetos y unos espacios volatizados, desaforados, arrojados por la urgencia fisiológica de transitar, precisamente, otros espacios no convencionales. Aquí la casa es el apartamento que se ha convertido en hospitalillo<sup>21</sup> de narcómanos. Valga aclarar que la fábula en sí no des-puertorriqueñiza al protagonista; por el contrario, Sergio se sabe puertorriqueño, maneja cómodamente los códigos de la cultura popular—aquella que González señalaba como el cuarto piso—y en diversas ocasiones marca su territorio identitario a partir de sus diferencias con los Otros, no puertorriqueños. A esto se suma que el español semantiza la identidad en tanto es el vehículo privilegiado para representar una historia vivida mayormente en inglés. Es un español que, sin embargo, aparece intervenido por parlamentos en inglés—estratégicamente colocados—anglicismos asociados con la cultura puertorriqueña de la diáspora neoyorquina y neologismos relacionados con el narcotráfico. Es, por tanto, una lengua híbrida, portadora de una realidad igualmente híbrida. A casi un siglo de las manifestaciones modernistas que iconizaban en el idioma español la identidad hispánica de los puertorriqueños, Franco-Steeves se acerca de forma novedosa a la siempre vista tensión entre dos campos lingüísticos presentados en eterna pugna cultural. Aquí el espacio idiomático es también espacio doméstico en tanto es refugio y abrigo conflictivo de un personaje-narrador atravesado por el signo del incesante tránsito. La lengua literaria—y no tanto el idioma como ícono de exclusividad nacional—es la casa en la que el cuerpo protagónico, azotado por la enfermedad, se desborda, se cae a morir, se asila para purgar una culpa que lo aqueja. Ésta es la parte de la familia puertorriqueña que ha accedido a su auto-mutilación como medio de expiación. Su casa física (el apartamento-hospitalillo)—cuando la necesita para hermanarse en la experiencia alucinante que le ofrece la droga—es sólo un punto de referencia casual; no un proyecto de referencia emblemática. Su otra casa, la palabra, el texto inasible, es, aunque suene paradójico, su única realidad verdadera.

Franco Steeves ha cruzado la frontera de la lengua como proyecto emblemático de nacionalidad (idioma) a la lengua (no idioma) que se arroga el poder de nombrar, la única depositaria de una experiencia que, más allá del confín nacional, nos inserta en la

universalidad de la experiencia humana, ésa de las fortunas y las desgracias. Cabe destacar, por otra parte, que el talante poético de su narración apuntala a un proceso de auto-reflexión en torno a la lengua como vehículo de construcción. La vorágine de la vida de Sergio parece ser contenida por la palabra. Entre la muerte de su amigo y el último precipicio—el miedo atroz a compartir una aguja infectada—nace y se consolida la palabra. De hecho, en las notas al calce del texto se percata el lector del intento de escritura del protagonista, quien le revela al amor de su vida que está escribiendo una novela sobre un drogadicto.<sup>22</sup> Es un texto que se puede explorar en su naturaleza metaficcional, lo cual pone de manifiesto el carácter discursivo de la lengua. Ésta, la lengua literaria, es el antídoto contra su peor amigo. Frente al abismo que representa el punto límite entre vida y muerte, se erige la escritura como casa, como único almacén para construir la posibilidad de un espacio habitable y, por qué no, salvador.

He querido trazar, teniendo conciencia de haber dejado otros textos igualmente significativos,<sup>23</sup> un esquema conciso—quizás, un borrador para futuras investigaciones—sobre la evolución de un discurso neurálgico en las letras puertorriqueñas. Se ha visto cuán mutable se ha tornado éste a lo largo del siglo XX y principios del XXI. No se trata de un discurso que esté por enterrarse pues, mientras el espacio letrado sea uno de los medios más contundentes de renacimiento y pertenencia, la nacionalidad y sus diversos modos de representación continuarán siendo discursos latentes dentro de la expresión literaria puertorriqueña. Eso no invalida la posibilidad de nuevos diálogos o la exploración de nuevas formas de nombrar y problematizar la experiencia de una colectividad cultural como lo es la puertorriqueña. Estos diálogos tendrían que ser inclusivos y reconocerse en ellos el signo de la plurivalencia que distingue la hibridez puertorriqueña en su contorno caribeño y, más allá, latinoamericano. Por supuesto, esos diálogos tendrían que continuar saliéndose de la insularidad de los mismos referentes histórico-sociales de siempre y reconocer que la identidad nacional es un ente orgánico, que cambia, se ajusta, se moldea. Vale, al respecto, la siguiente metáfora: la identidad nacional es una casa en eterna construcción; o, todavía mejor: “una sala vacía entre la luz del día de hoy y la voz lacia de los antepasados.”

## Notas

1. Este señalamiento tan acertado lo ha hecho Juan Gelpí en su ya clásico estudio *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*.

2. Concepto estudiado por Angel Quintero Rivera en *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*.

3. Metáfora creada por Antonio S. Pedreira en su ensayo de interpretación nacional, *Insularismo*.

4. Algunos de los textos que resultan fundamentales sobre este tema son *La memoria rota* de Arcadio Díaz Quiñones, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* de Juan Gelpí y *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña* de Luis Felipe Díaz.

5. Mercedes López-Baralt, en un ensayo que pasa revista sobre el discurso de la nacionalidad en la literatura del siglo XX, examina brevemente la metáfora de la casa y destaca el trabajo pionero de Juan Gelpí en torno a la misma y a la de "la gran familia puertorriqueña." El ensayo vino a mi consideración recientemente. Considerándolo, creo que mi contribución en este trabajo es, pues, complementaria al destacar el importante referente del ensayo de José Luis González para la Generación del 70, así como los trabajos de Santos, Santiago y Franco Steeves que aquí examino como propuestas alternas.

6. En torno al siglo XIX puertorriqueño y el papel de los intelectuales autonomistas, el libro de Silvia Alvarez Curbelo, *El país del porvenir*, es esencial.

7. Para obtener una visión más amplia sobre este particular, resultan imprescindibles los ensayos "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico" (en *El País de cuatro pisos y otros ensayos*) y "La isla afortunada: sueños liberadores y utópicos de Luis Llorens Torres" (en Luis Llorens Torres: antología en verso y prosa) de José Luis González y Arcadio Díaz Quiñones, respectivamente. De igual forma, si se quiere explorar el tema desde su génesis a finales del siglo XIX, el libro de Silvia Álvarez Curbelo, *Un país del porvenir: al afán de la modernidad en Puerto Rico*, es fundamental.

8. *Idioma, bilingüismo y nacionalidad: la presencia del inglés en Puerto Rico* de Roamé Torres González y *Protestantismo y política en Puerto Rico 1898-1930* de Samuel Silva Gotay estudian minuciosamente el papel de la instrucción pública y la evangelización protestante en este proceso colonizador.

9. Me refiero al Partido Popular Democrático. Para un trasfondo sobre el origen ideológico de los partidos, remito al libro de Quintero Rivera de la nota 2.

10. Entre los más destacados escritores de esta generación se encuentran José Luis González, René Marqués, Emilio Díaz Valcárcel y César Andreu Iglesias, entre otros.

11. Entre ellos: Rosario Ferré, Edgardo Rodríguez Juliá, Ana Lydia Vega, Magali García Ramis, Manuel Ramos Otero, Olga Nolla, entre otros.

12. Este momento clave toma de referente histórico la celebración del Plebiscito de 1993 para votar entre Estado Libre Asociado, Estadidad e Independencia.

13. Alusión directa a uno de los dramas más importantes de nuestro teatro, *Los soles truncos*, de René Marqués. Al final de la obra, las dos hermanas sobrevivientes de una familia—antaño pudiente—prefieren quemarse vivas en su casa antes que ésta se convierte en algún hotel para turistas. Una de ellas exclama al ver las llamas del fuego: ¡Purificación!

14. Sobre este particular, el capítulo titulado “La casa en ruinas” o la crisis del canon: Marqués, Ramos Otero, Ferré y Vega” del libro de Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, es central.

15. Un texto que no comento en este ensayo puesto que ha sido sumamente estudiado es la novela de Magali García Ramis, *Felices días, Tío Sergio*. Lo menciono aquí porque ambos textos, el de García Ramis y el de Santiago, bien pudieran estudiarse desde su naturaleza complementaria pues si bien el texto de García Ramis trata la crisis de los años 50 en Puerto Rico desde el espacio de la clase media profesional, de contundente ascendencia europea, las memorias de Santiago, por el contrario, muestran, sobre la misma época, otra óptica: la familia pobre que se ve obligada a sortear la crisis por medio de la emigración a los Estados Unidos.

16. Sobre el tema, es ya un clásico el estudio de Virginia Sánchez Korrol, *From Colonia to Community: The History of Puerto Ricans in New York City*.

17. Recuérdese el cuento de José Luis González, “En el fondo del caño hay un negrito.”

18. El drama *La carreta* de René Marqués es uno de los mejores ejemplos.

19. La propia necesidad de emigrar es muestra contundente de las incoherencias subyacentes en el proceso modernizador.

20. Me refiero a la *Antología de la Literatura Puertorriqueña del siglo XX*, editada por Mercedes López-Baralt.

21. Es el vocablo que se usa en Puerto Rico para referirse a los espacios ocupados por los narcómanos.

22. Véase la nota al calce titulada “la triste realidad” (170-71).

23. Los siguientes textos enriquecerían este mapa: “El baúl de Miss Florence” de Ana Lydia Vega, *La casa de la loca* de Marta Aponte Alsina y *Sol de medianoche* de Edgardo Rodríguez Juliá, entre otros.

### Obras Citadas

Álvarez Curbelo, Silvia. *El país del porvenir. El afán de la modernidad en Puerto Rico (siglo XIX)*. San Juan: Ediciones Callejón, 2001. Print.

Díaz, Luis Felipe. *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña*. San Juan: Ediciones Huracán, 2008. Print.

Díaz Quiñones, Arcadio. *La memoria rota*. San Juan: Ediciones Huracán, 1993. Print.

---. “La isla afortunada: sueños liberadores y utópicos de Luis Llorens Torres.” *Luis Llorens Torres: antología en verso y prosa*. Ed. Arcadio Díaz Quiñones. San Juan: Ediciones Huracán, 1996. 13-63. Print.

Ferré, Rosario. *La casa de la laguna*. New York: Vintage Español, 1996. Print.

Franco Steeves, Rafael. *El peor de mis amigos*. San Juan: Editorial Callejón, 2007. Print.

García Ramis, Magali. *Felices días, tío Sergio*. San Juan. Editorial Antillana, 1986. Print.

Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la UPR, 1993. Print.

González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1987. Print.

---. “En el fondo del caño hay un negro.” *Cuentos completos*. México: Alfaguara, 1997. 179-82. Print.

- Hostos, Eugenio María de. *La peregrinación de Bayoán*. 1863. Ed. Julio César López et al. San Juan: Editorial de la UPR/ Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988. Print.
- López-Baralt, Mercedes, comp. *Antología de la Literatura Puertorriqueña del siglo XX*. Río Piedras: Editorial de la UPR, 2004. Print.
- . "Boricua en la luna: Sobre las alegorías literarias de la puertorriqueñidad." *Literatura puertorriqueña: Visiones Alternas*. Ed. Carmen Dolores Hernández. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2004. 31-64. Print.
- Marqués, René. *Los soles truncos*. 1963. San Juan: Editorial Cultural, 1983. Print.
- . *La carreta*. San Juan: Editorial Cultural, 1963. Print.
- Pedreira, Antonio. *Insularismo*. 1934. Ed. Mercedes López-Baralt. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2001. Print.
- Quintero Rivera, Angel. *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1986. Print.
- Sánchez Korrol, Virginia. *From Colonia to Community: The History of Puerto Ricans in New York City*. Berkeley: U of California P, 1994. Print.
- Santiago, Esmeralda. *Cuando era puertorriqueña*. New York: Vintage Español, 1994. Print.
- Santos Febres, Mayra. *Nuestra señora de la noche*. Madrid: Espasa Calpe, 2006. Print.
- Silva Gotay, Samuel. *Protestantismo y política en Puerto Rico 1898-1930*. Río Piedras: Editorial UPR, 1998. Print.
- Torres González, Roamé. *Idioma, bilingüismo y nacionalidad: la presencia del inglés en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial UPR, 2002. Print.

## El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual

María Teresa Ibáñez Ehrlich *Philipps Universität (Marburg)*

### 1. Introducción

El estudio de la figura que representa el héroe parece a simple vista una tarea fácil y, sin embargo, no lo es en absoluto. La definición del DRAE lo vincula a los “antiguos paganos” y le hace hijo de un dios o una diosa y de sus amores con un ser humano. Pero también le otorga prestigio e integridad y le convierte en personaje prominente de la epopeya. Es, pues, un ser especial no comparable a los hombres normales que pueblan el mundo real. En la tradición clásica tiene el héroe otros atributos o vinculaciones; entre ellos su relación con las guerras, con las virtudes del heroísmo y sus propiedades histórica y simbólica; es una figura ejemplar. Por eso, si se observan, en general, los protagonistas de la novela de la democracia en España deberíamos cuestionarnos sobre la conveniencia de designar a los personajes de ficción como héroes o antihéroes,<sup>1</sup> reflexionar sobre la validez sin reservas de la sinonimia entre personaje principal y héroe, y, en todo caso, especificar y sistematizar el uso del término en el estudio de la ficción actual de lengua española.

La figura del héroe es proteica como el mito y se ha ido adaptando a la sociedad y a las necesidades espirituales que requería

cada época porque, según los postulados de la psicología, todos los símbolos provenientes de la mitología, es decir del origen del héroe, son productos de la psique y por tanto los hombres son portadores de ellos. Freud, Jung y sus seguidores “han demostrado irrefutablemente que la lógica, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos modernos y se manifiestan en los sueños” (Campbell 12). Si en la Antigüedad los héroes significaban la capacidad del hombre para luchar contra los dioses y las pruebas negativas de la vida, reafirmando en la victoria su valor, en el siglo XVII, por ejemplo, Baltasar Gracián prometía en el prólogo de *El héroe* ofrecer al lector un varón heroico que reuniese una serie de cualidades como la prudencia, la sagacidad y la belicosidad; debería de ser también filósofo y buen político. Como ejemplos históricos a seguir citaba a Séneca, Esopo, Homero, Aristóteles y Tácito. Es decir un héroe construido con las cualidades a las que aspiraba el Barroco. En el siglo XIX, el historiador Thomas Carlyle opinaba que un héroe debe de tener un resplandor capaz de comunicar a las almas “un sentimiento de cordialidad para todas las cosas” (2), propugnaba asimismo el “Culto a los héroes” y desde el principio valoraba una cualidad esencial que atribuía a Odín: la invención de las Runas, el alfabeto escandinavo y la poesía. Así pues, ya en la mitología escandinava surge un dios heroico como hacedor de literatura,<sup>2</sup> un poeta, un escritor, idea, por otra parte, íntimamente relacionada con la concepción prometeica del poeta tan afín al Romanticismo.<sup>3</sup> Encontramos así la unión entre el mito, la literatura y la función del dios benigno y colaborador con los humanos en beneficio de éstos, y sobre la que volveré más tarde al tratar de la novela de Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*.

En nuestros días deberíamos preguntarnos qué es un héroe, y si queremos enfrentar la ausencia factual de los mismos debemos remitirnos a las famosas palabras de Nietzsche en *Zaratustra*: “Muertos están los dioses,” con las que el filósofo se refiere a la destrucción de los ciclos tradicionales y míticos que habían existido hasta la llegada del progreso y de la industrialización a la sociedad, a los que hay que adicionar el influjo de la investigación y desarrollo de las ciencias que, como dice Campbell, “han transformado la vida humana en tal forma que el universo intemporal de símbolos hace mucho tiempo dados ha sufrido un colapso” (340). Desde la segunda mitad del XIX, cuando ya en la literatura que surgió después del Romanticismo se había consagrado la figura del antihéroe, la vida

para el ser humano ha cambiado tanto que Dios y la religión, asociada ésta a la política e instrumento propagandístico de la misma, no son soportes del mundo; como consecuencia desaparecen los valores tradicionales que portaban los héroes y sólo nos quedan, según reflexiona Campbell, “los patriotas cuyas fotografías rodeadas de banderas pueden verse en todas partes—sirven como ídolos oficiales,” y apostilla: “la primera tarea del héroe es vencerlos” (342). Es también un largo y profundo proceso el que recorre la literatura desde las épicas clásicas y sólo tenemos que mirar a los personajes que pululan, por ejemplo, en las novelas del último siglo, a los que José Belmonte Serrano denomina “héroes cansados” (“Pérez-Reverte” 51), porque aparecen marcados por una visión escéptica y nada optimista del mundo; es decir, son los antihéroes, los protagonistas principales. La novela moderna ha roto, junto con la sociedad y la psicología de sus componentes, con el héroe glorioso, y hay que volver a citar a Campbell cuando dice que:

[S]e ha dedicado en gran parte a hacer una observación valerosa y exacta de las figuras difusas, enfermizas y rotas que pululan ante nosotros, a nuestro alrededor y en nuestro interior, donde se ha reprimido el impulso natural de protestar en contra del holocausto, de proclamar las culpas o anunciar las panaceas, ha encontrado realización la magnificencia de un arte trágico más potente para nosotros que el arte griego: la tragedia realista, íntima e interesante desde varios aspectos, de la democracia, donde se muestra al dios crucificado con su cara lacerada y rota en las catástrofes no sólo de las grandes casas sino de los hogares más comunes. (32-33)

Se ha quebrado el vínculo entre el aspecto espiritual y el fáctico, entre el héroe como encarnación de Dios y su función en la tierra como ser social, comunitario y el ser humano de nuestros días. La sociedad surgida del positivismo es global, sin fronteras, sus ideales pragmáticos. En ella el grupo carece de significado; se ha convertido en un organismo económico-político exclusivamente, seglar, material, consumista, en el que la cultura tradicional y todas sus enseñanzas son símbolos decadentes, sobrantes. Y esta sociedad no puede salvar ni engendrar a un héroe porque es éste el que debería guiarla y salvarla. Es en esta sociedad en la cual “no parece tan extraño que

hoy pueda juzgarse con cierta malicia a aquél que aún lucha por sus ideales trascendentales, por sueños de difícil alcance,” comenta Rafael de Cózar (53). Y de igual manera, en ella se crea una literatura habitada por personajes carentes de moral y de valores, malvados, triunfadores económicos en sus mundos de ficción, pero más atractivos para el lector y por eso, desde un punto de vista económico, mucho más interesantes.

Sin embargo, a pesar del panorama que muestran la psicología y la sociología, se percibe en nuestra sociedad una gran nostalgia y búsqueda de los héroes perdidos tanto en personajes reales como ficticios.<sup>4</sup> Sólo hay que echar una mirada a los tipos fantásticos del cómic, del cine infantil y de los dibujos animados, a los posibles héroes de todas las guerras europeas, de muchas letras musicales, del teatro,<sup>5</sup> de los cuentos, del cine de la lucha de los mundos y las invasiones extraterrestres, por citar algunos; héroes fantásticos en mundos asimismo maravillosos y virtuales. Pero también se evidencia en el interés y estudio del tema en materias como la filosofía, la psicología, la narrativa, etc. Igualmente en las múltiples páginas que el tema genera en Internet, en donde se pueden encontrar ejemplos tan variopintos como Ronald Reagan, José María Aznar, el corredor de Fórmula1 Fernando Alonso o el derrotado candidato a la presidencia de Estados Unidos McCain, por nombrar algunos, nominados y presentados como tales. Es decir, la sociedad actual busca nostálgicamente héroes y los encuentra y selecciona entre los que aparecen habitualmente en los medios de comunicación. En todo caso, dichos personajes de fotografía rodeada de banderas, se corresponden con los ídolos oficiales citados más arriba por Campbell.

En las páginas que siguen se cuestionará a qué se deben conductas como la de Miralles en la novela *Soldados de Salamina* o John Dos Passos en *Enterrar a los muertos*; qué función intentan tener en nuestra sociedad cuando a través de ellos se mantiene un pulso entre los héroes que oficialmente lo han sido o lo son y ellos, que se los mire por donde se los mire, sólo son personajes,—el carácter ficticio/real de los mismos carece de importancia—que en un momento de su vida siguieron un camino que en las sociedades y literaturas antiguas hubiera sido marcado y presentado como heroico. Se podría pensar que el héroe primordial de nuestra sociedad es aquel que se contrapone a la figura del héroe público o político. Y en cierto

modo las dos novelas arriba citadas, ejemplos emblemáticos de la literatura de docuficción,<sup>6</sup> responden a una reflexión sobre el personaje héroe y lo contraponen a un tipo de ente heroico oficial y por lo mismo vulnerable a ser tomado como tal en nuestra sociedad. Por último, me detendré en *El capitán Alatriste*, de Pérez Reverte por ser un modelo histórico, perfectamente caracterizado para serlo en el imaginario colectivo de los lectores, pero sobre todo por el uso del término héroe que el escritor cartaginés desarrolla teóricamente en entrevistas y escritos sobre su narrativa.

## 2. Tres héroes en la literatura de la democracia

### 2.1 Miralles, personaje emblemático de *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas

A muchos lectores el primer contacto con la novela de Cercas les ha irritado y les ha hecho cuestionarse la finalidad de una historia que se percibe como ambivalente y equívoca, y cuyo personaje principal<sup>7</sup> no solo fue un fascista, sino que además fue el ideólogo y co-fundador de Falange. El narrador confiesa que su única intención era escribir una especie de biografía sobre Sánchez Mazas partiendo de un “episodio en apariencia anecdótico” (143) que ayudase a comprender el sentido profundo de la ideología falangista y las consecuencias que tuvo para España y los españoles. Algunos estudiosos de la literatura han visto en esta puesta en escena la subversión del espíritu de la democracia debido a la creación de un héroe cuya dialéctica exaltada fue fundamental para que el pueblo español se enzarzara en una guerra cruel, pero también un motivo para cuestionar la orientación, o desorientación, ideológica del autor de la novela. Pese a todo estamos ante una novela, una ficción y, desde mi punto de vista, en esa lectura se asimila el proceso dubitativo de aprendizaje y construcción de una novela, que muestra el narrador de la misma, al escritor real Javier Cercas, y no hay que olvidar que este avisa de que “[l]a primera regla para leer una novela es desconfiar del narrador. El narrador puede mentir, engañarse a sí mismo” (Méndez 56), pero tampoco hay que confundir personaje principal con héroe—Sánchez Mazas es el personaje principal de un “relato real,” no por eso menos literario, que conforma la segunda parte de la novela y que se titula igual que ésta; Miralles es el héroe literario y universal del último relato del libro—, y, sobre todo, no olvidar que Javier Cercas escribe una metanovela en la cual, por supuesto, el elemento ficcional es fundamental. Este

aspecto lo subraya Antonio Gómez López-Quiñones advirtiéndolo que el propio Cercas ha reiterado constantemente dicho discurso. En cuanto al punto de vista histórico<sup>8</sup> del que parte el novelista, López Quiñones se centra en el desdén que el narrador muestra al tratar el tema de la Guerra Civil española y lo explica como un intento de reflexión sobre la erosión que el tema ha ido sufriendo a lo largo de las últimas décadas y, asimismo, apunta que dicho desgaste:

exige la elaboración de nuevas estrategias narrativas con las que dar credibilidad, interés y vigencia a un material temático tratado en cientos de novelas de las últimas seis décadas. Es el mismo narrador quien patentiza el desgaste de una imaginación literaria que, tras haber “abusado” de la guerra, puede dar la impresión de estar padeciendo cierto hartazgo y cansancio. (56)

Así pues, *Soldados de Salamina* es la historia de una indagación doble, la búsqueda del héroe tanto en la historia como en la literatura.

A partir de la segunda parte de la novela Javier Cercas va desgranando el tema del héroe en una serie de informaciones que adquieren su pleno sentido en la reflexión que realizan, ya en la tercera parte, Roberto Bolaño y el propio narrador. Es una reflexión muy significativa primero porque la realizan dos personajes novelistas, circunstancia que la circunscribe a la ficción literaria, pero también porque dichos escritores se plantean el contexto ideal en el cual un héroe puede surgir, es decir las guerras. La historia de la novela parte de una escena elocuente: un soldado anónimo, que persigue a un enemigo, le descubre escondido entre la maleza, sus miradas se encuentran y en ese momento trascendental el soldado le perdona la vida. La conversación entre Bolaño y el narrador-periodista intenta evidenciar el posible carácter heroico del soldado, tal como lo expresó Tolstoi en *Guerra y Paz* cuando los ojos del joven Rostov se detienen en los del oficial francés al que está a punto de matar y no lo hace. Después, monologando sobre su experiencia y la esencia del heroísmo, el noble ruso descubre al ser humano, al hombre tan indefenso y aterrorizado como lo estaba él y se dice: “Entonces ¿es eso tan sólo, y nada más que a eso, a lo que se califica de heroísmo? ¿Lo hice acaso por la patria? ¿Y qué culpa tiene ese hombre con sus ojos azules y sus hoyuelos en la barbilla? ¡Qué miedo

tenía! ¡Creyó que lo iba a matar! ¿Por qué iba a matarlo?” (950). Son dos historias paralelas, podríamos hablar de un claro ejemplo de intertextualidad, extendida también a la postura de un Tolstói, en cuya figura se aúnan el escritor y el narrador de la novela, y al carácter meditativo de ambas. Al igual que Javier Cercas, Tolstói expresa también sus dudas sobre la condición del héroe oficial, el héroe definido por la Historia y a su carácter trivial y sin sentido cuando la guerra es una realidad atroz.<sup>9</sup>

En la segunda parte de la novela, titulada precisamente “Soldados de Salamina,” Javier Cercas presenta al personaje principal, Rafael Sánchez Mazas, ideólogo y fundador de la Falange, como el impulsor del espíritu exaltado del héroe. Para crear un paradigma dialéctico agrupa el material narrativo en dos bloques antagónicos. Esta dicotomía se extiende primeramente a los personajes (Sánchez Mazas y Miralles), a las opciones políticas (el fascismo, nazismo/república, libertad), dos escritores (Sánchez Mazas y Javier Cercas, narrador) y, por último, dos disciplinas (la historia y la literatura). Haciendo hincapié en los personajes escritores de *Soldados de Salamina*,<sup>10</sup> José Carlos Mainer comenta que “todo se encuentra en la novela en un estado de deliberada media cocción, como manda la *nouvelle cuisine*: literatura sobre literatura” (216).

El narrador cita por primera vez el término héroe cuando Sánchez Mazas llega a Italia y entra en contacto con el espíritu fascista. Allí, en la exaltación al poder de Mussolini percibió que el “tiempo de los héroes y los poetas” (82) había retornado a Italia y, de esta manera sitúa al lector en uno de los temas principales de su novela, al mismo tiempo que lo vincula a la concepción clásica y épica de la mitología del héroe. Es el tiempo de la historia y de la literatura, el culto al héroe-poeta propuesto por Carlyle, pero también al héroe filósofo y político sugerido por Gracián. Por otra parte, eran tiempos preliminares de guerra<sup>11</sup> y ésta había sido siempre el contexto emblemático donde el héroe podía crecer y liberar al pueblo, la patria<sup>12</sup> de enemigos, el espacio de los héroes que luchaban para salvar la civilización y Sánchez Mazas deseó, cuenta el narrador, que ese tiempo heroico y poético regresara también a España. Sin embargo, y a pesar de toda la ideología triunfalista, brillante y libresco de Sánchez Mazas, éste no fue nunca un héroe, aunque soñara con ser un soldado de Salamina. Cercas lo caracteriza como un cobarde incapaz de luchar por los ideales épicos<sup>13</sup> que había inculcado

a todos los miembros de la Falange. Paralelamente le tacha de traidor, mal esposo y padre,<sup>14</sup> mal patriota y desafortunado político; de él salva únicamente su actividad literaria. Pero Sánchez Mazas escapó a la muerte y la España de Franco jaleó al héroe que había engañado a los vencidos republicanos. Durante un tiempo fue un héroe público, político. No obstante no es Sánchez Mazas el paladín de la novela. Es un personaje que pertenece a la Historia y para llegar a ser héroe se necesita la literatura<sup>15</sup> y a ella pertenece Miralles, el epónimo de la lucha por la libertad de esa civilización a la cual soñó salvar Sánchez Mazas formando parte de un pelotón de soldados.<sup>16</sup>

En “Cita en Stockton,” tercera parte de la novela, Cercas despliega propiamente la esencia del héroe clásico aplicada a Miralles.<sup>17</sup> Según Mario Vargas Llosa reflexionar sobre asuntos como el héroe o la moral de la historia “sin caer en el estereotipo ni la sensiblería” (16) es muy peligroso en la literatura de nuestro tiempo; sin embargo, Javier Cercas consigue en la conversación entre el escritor chileno y el narrador una complejísima puesta en escena del personaje héroe en sus tres vertientes, social, literaria e histórica. Ambos examinan las cualidades que debe poseer un héroe; como dice Bolaño es “[a]lguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivoca nunca o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse” (148). O, como comenta poco después, el héroe es la persona que no mata “o se deja matar” (149), aludiendo al presidente chileno Allende. Esta breve inclusión de la Historia en la fábula devuelve a la novela al político Sánchez Mazas, quien tampoco mató nunca a nadie “antes de que la realidad le demostrara que carecía del coraje y del instinto de la virtud” (148). Una vez más se adelanta, por oposición, la figura de Miralles, que tampoco mató ni delató a Sánchez Mazas, pero sí tenía el instinto de la virtud, de la solidaridad con todos los hombres, fue un buen padre y sabía emocionarse y llorar en público “igual que lo hacían los viejos guerreros homéricos, igual que lo hubiera hecho un soldado de Salamina” (201), según dice el narrador; además le impregna del sentimiento de cordialidad para todas las cosas que forma parte de los atributos del héroe propuestos por Carlyle. Es una escena llena de vida, también de literatura, cuya finalidad es confirmar que los héroes sociales solo lo son si un escritor los ha ficcionalizado, si forman ya para siempre parte de la literatura, sólo así puede pervivir su recuerdo. De nuevo es Bolaño el que da la clave

del héroe cuando alienta a Cercas a inventarse uno para su libro, un personaje heroico, literario, que será Miralles. Así lo cuenta:

—Da lo mismo—replico Bolaño—Todos los buenos relatos son reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta. De todos modos, lo que no entiendo es cómo puedes estar tan seguro de que Miralles es el miliciano que salvó a Sánchez Mazas.

—En todo caso se trata de encontrarlo y salir de dudas—le corté, adivinando el final de su frase: “. . . **si no es él, te inventas que es él.**” (166, el subrayado es mío)

Sin embargo Miralles se resiste a ser el héroe que el narrador busca; especialmente porque no cree en ellos y porque considera que no hay héroes vivos, que en tiempos de paz no existen, “Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos” (199), le dice a Cercas. Para Miralles héroes lo son sus amigos y conocidos, soldados caídos en la vorágine de las guerras y cuya memoria se ha perdido.

Si la memoria colectiva está determinada por los recuerdos que permanecen en los mitos, personas, libros, etc. (Luengo 24), también es verdad que, según la opinión de Assmann, la memoria de los sucesos históricos perdura un máximo de cuatro generaciones y que después se pierde totalmente. Para que esto no suceda, al final de *Soldados de Salamina*, el autor reclama para sí la voluntad de dejar testimonio de tantos españoles valientes que murieron en la guerra civil y de los cuales nadie se acuerda ya. Es Miralles el portador de la memoria de todos sus amigos desaparecidos y la novela de Javier Cercas deviene así un lugar de memoria de la guerra del 36 y de la segunda mundial. Por eso al final de su libro, Cercas ve a Miralles, oponiéndolo abiertamente a Sánchez Mazas, como un anciano al final de su vida, pero que “tuvo el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba no equivocarse, piensa en un hombre que fue limpio y valiente y puro en lo puro<sup>18</sup> y en el libro hipotético que lo resucitará cuando esté muerto” (209).

Por esa causa Cercas le impregna del carácter anónimo, universal del mito, del héroe por excelencia, que formará parte de ese

pelotón emblemático de soldados que salvarán la civilización, no de una forma teórica como lo deseó y propagó Sánchez Mazas, sino de una forma factual, real y eficiente, luchando por la libertad de todos los hombres en la Segunda Guerra Mundial, no solo por conservar una posición social privilegiada, como había sido el caso de Sánchez Mazas y sus seguidores. Así pues, Miralles es el antagonista perfecto del héroe político que fue Sánchez Mazas; es el héroe que llegó a encarnar en una realidad ideológica contraria, y aquí ya no importa si es la histórica o la literaria, los sueños de gloria del ideólogo del fascismo en España. Cercas, al final del libro, opone a sus dos personajes y todo lo que pudieron representar en la época de la siguiente manera:

Entonces recordé a Sánchez Mazas y a José Antonio y se me ocurrió que quizá no andaban equivocados y que a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización. Pensé: “Lo que ni José Antonio ni Sánchez Mazas podían imaginar es que ni ellos ni nadie como ellos podría jamás integrar ese pelotón extremo, y en cambio iban a hacerlo cuatro moros y un negro y un tornero catalán que estaba allí por casualidad o mala leche, y que se hubiera muerto de risa si alguien le hubiera dicho que estaba salvándonos a todos en aquel tiempo de oscuridad, y que quizá precisamente por eso, porque no imaginaba que en aquel momento la civilización pendía de él, estaba salvándola y salvándonos sin saber que su recompensa final iba a ser una habitación ignorada de una residencia para pobres en una ciudad tristísima.” (195-96)

Para terminar con *Soldados de Salamina*, hay que citar otra imagen, paralela al pelotón de soldados salvadores de la civilización, e igualmente recurrente. Es la del héroe caminando sin fin por el desierto—imagen simbólica de los ciclos de iniciación del héroe mítico—, como si se tratara de un caballero andante, buscando los focos del nazismo y la opresión, luchando contra ellos, formando parte de un grupo de harapientos. A través de dicha imagen Miralles encarna el ideal del héroe de todas las guerras y de todas las culturas, un héroe al cual el narrador quería decirle que:

[n]o había hecho una guerra, sino muchas, pero no pude, porque en ese momento vi a Miralles caminando por el desierto de Libia hacia el oasis de Murzuch, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, llevando la bandera tricolor de un país que no es su país, de un país que es todos los países y también el país de la libertad y que ya sólo existe porque él y cuatro moros y un negro le están levantando mientras siguen caminando hacia adelante, hacia adelante, siempre hacia delante. (194)

## **2.2. John Dos Passos, el escritor defensor de la libertad en *Enterrar a los muertos*,<sup>19</sup> de Ignacio Martínez de Pisón**

En *Enterrar a los muertos* el protagonista principal es John Dos Passos, personaje real y gran escritor de la narrativa estadounidense e históricamente no conocido por sus hazañas heroicas a pesar de haber tomado parte, no bélica, en la Primera Guerra Mundial y en la Civil española. Sin embargo, es también un héroe literario porque, como habitante de la ficción, Martínez de Pisón lo ha impregnado con los atributos de Odín como hacedor de literatura y de Prometeo, el dios mítico castigado por ayudar a los hombres; en él, el novelista, aúna el concepto propuesto por Carlyle en el siglo XVIII y el romántico elaborado por Anthony Ashley Cooper.

Es un libro que se ocupa de un suceso ocurrido entre finales de 1936 y primeros meses del año siguiente: la desaparición y muerte de José Robles Pazos, quien había sido, desde 1918, profesor de literatura española en el Instituto Escuela que dependía de la Residencia de Estudiantes. En 1920 la universidad estadounidense Johns Hopkins le ofreció una plaza de profesor. Al estallar la Guerra Civil se encontraba de vacaciones en Madrid y decidió permanecer en España para ayudar a la República a combatir el fascismo. Poco después de que el gobierno se instalara en Valencia, Robles Pazos fue detenido por los servicios secretos soviéticos y desapareció. Había conocido al escritor norteamericano John Dos Passos<sup>20</sup> hacia 1916. A su amistad fue fiel siempre el autor estadounidense quien luchó con todas sus posibilidades para salvar a su amigo cuando aún pensaba que estaba vivo, y después denunciar internacionalmente las actividades delictivas del comunismo ruso en el ámbito de la República.

En la novela parece que el autor parte de la idea de que en el destino del héroe concurren simultáneamente lo histórico y lo simbólico cuando caracteriza a John Dos Passos y como nuestra sociedad según Joseph Campbell carece de una “mitología general efectiva” (12) cada ser humano acude a ese cúmulo de sueños que forma parte de nuestro inconsciente, de tal forma que se puede observar un modelo prometeico en la concepción del novelista norteamericano. No importa en realidad si lo que Martínez de Pisón relata en cuanto a su héroe sucedió realmente como lo cuenta, tampoco si la postura del propio Dos Passos cuando informaba sobre los acontecimientos españoles era subjetiva o si las de tantos periodistas y testigos a favor de él pasaban por el filtro del recuerdo y las simpatías personales. El resultado es un personaje positivamente concebido, un héroe que no triunfará en su cometido y que sufrirá en su propia piel la injusticia de la época, un escritor que como personaje de *Enterrar a los muertos* resulta agradablemente simpático y heroico al lector.

Si revisamos las características que modelan al dios Prometeo se pueden resumir invariablemente en ser honrado, amigo de los hombres, ser un rebelde contra la injusticia y poseer el deseo de saber. Sin embargo, a pesar de todas estas cualidades extraordinarias, lo que define a Prometeo es el castigo que Zeus le impuso por engañarlo y transmitir secretos divinos a los hombres. A John Dos Passos le singularizan peculiaridades análogas, aunque Martínez de Pisón no habla en su novela de él cómo un héroe, ni siquiera nombra dicha palabra. Dos Passos es un personaje que sobresale por su amor a la libertad y su lucha contra situaciones que considera injustas, y especialmente le singulariza su compromiso emocional con los hombres. Ya decía Baltasar Gracián que un héroe puede ser muy inteligente y poseer un gran entendimiento, pero si le falta el corazón no es un héroe (12). Por eso Martínez de Pisón va desgranando experiencias en las cuales Dos Passos muestra su compromiso en defensa de la libertad y de los derechos humanos, protegiendo y ayudando a personas que fueron perseguidas y encarceladas en Estados Unidos o en España, como es el caso de la condena a muerte de los anarquistas Sacco y Vanzetti a los que creía inocentes, o luchando en muchas situaciones que consideró injusticias sociales como la campaña donde denunció las condiciones de trabajo de los mineros de Harlan County, en Kentucky, el episodio sobre Casas Viejas, en Cádiz,<sup>21</sup> o en defensa del pintor Luis Quintanilla que había

formado parte en 1934 de la insurrección asturiana y había sido detenido por ello.<sup>22</sup>

Sin embargo el eje del compromiso de Dos Passos en la novela es la búsqueda de la verdad sobre la muerte de José Robles Pazos. Cuando el novelista llegó a España en abril de 1937 el hijo de Robles Pazos le informó sobre la detención y ejecución de su padre. Dos Passos comenzó inmediatamente un desafortunado periplo por los despachos del director de la oficina de prensa Luis Rubio Hidalgo, de miembros del contraespionaje como Pepe Quintanilla<sup>23</sup> y del ministro de Estado Álvarez del Vayo<sup>24</sup> para después tener que comunicar a la familia de su amigo la inutilidad de sus pesquisas. Martínez de Pisón dice al respecto que “nadie, sin embargo, sabía darle noticias precisas sobre su paradero, y Dos, que todavía albergaba la esperanza de que Robles estuviera preso y no cesaba de revisar listas, sospechaba que a su alrededor se estaba urdiendo una conspiración de silencio y mentiras” (64). Este fracaso tambaleará los cimientos de confianza de Dos Passos en los hombres, en la política y en la realidad terrible de lo que en ese momento se había convertido la República, ante la que mostrará siempre una coherencia y honradez que le llevarán a enfrentarse con su amigo Hemingway por la censura impuesta a los españoles y al mundo sobre las actividades delictivas de los servicios secretos rusos. Así lo cuenta en la defensa de Hossley Gantt<sup>25</sup> en enero de 1953:

Lo que vi en España me produjo una total decepción con respecto al comunismo y la Unión Soviética. El gobierno soviético dirigía en España una serie de <tribunales alegales> [sic] (para ser más exactos, bandas de asesinos), que inmisericordemente mataban a todo aquel que se interponía en el camino de los comunistas. Acto seguido, manchaban con calumnias la reputación de sus víctimas. (Martínez de Pisón 145-46)

Junto al compromiso político e ideológico, Martínez de Pisón realiza una puesta en escena de gran calado potenciando vehementemente el buen corazón de Dos Passos y su preocupación y ayuda a la familia de José Robles a la que apoyó emocional y económicamente siempre que lo necesitó, incluso cuando su propia realidad se volvió insostenible.<sup>26</sup> Poco tiempo después de su decisión de denunciar lo

que estaba ocurriendo en la República, sus obras comenzaron a sufrir las malas críticas auspiciadas por el Partido Comunista de Estados Unidos como castigo por la actitud “delatora” del autor, y lo más singular del caso es que en París Hemingway ya le había predicho: “Si escribes sobre España tal como ahora la ves, los críticos neoyorquinos acabarán contigo. Te hundirán para siempre” (Martínez de Pisón 127). La profecía de Hemingway se convirtió en realidad rápidamente; los críticos de su país, en su mayoría de tendencias izquierdistas, boicotearon y hundieron durante veinte años al gran creador de La Trilogía USA. Así pues, en *Enterrar a los muertos* Dos Passos es un personaje-héroe valiente y rebelde, un hombre decidido a luchar contra las exigencias de silencio y mentiras ideológicas del Partido Comunista y de los políticos. Martínez de Pisón lo cuenta así: “[L]a determinación de Dos Passos era ya firme: haría pública su opinión sobre la guerra de España aunque eso le costara sacrificar sus conexiones con los comunistas, que tanto poder tenían en los medios culturales norteamericanos” (127).

La amargura derivada después de la muerte de Robles Pazos y la decepción ideológica que sufrió fueron los motivos de su enfrentamiento y posterior enemistad con Hemingway.<sup>27</sup> Mientras que Dos Passos expresó públicamente su visión y temores de lo que ocurría en el bando de la República,<sup>28</sup> Hemingway defendió el silencio para proteger el comunismo como ideología, es decir se decidió por la censura y ocultamiento de una realidad represiva y trágica que costó la vida a tantos españoles defensores de la República y en la cual muchos, y entre ellos algunos miembros del gobierno de la República, tenían manchadas las manos de sangre. Martínez de Pisón fundamenta su punto de vista en la controversia entre los dos escritores porque también simbolizan la lucha entre el oscurantismo y la libertad y, sobre todo porque la conducta de John Dos Passos es la del héroe que armado con la vehemencia de la verdad, no solo sospechada sino sabida, acude a defender las ideas por las que luchó una buena parte del pueblo español y en las que él también creía. Al lado de un Dos Passos defensor de los hombres y pacifista opone un Hemingway belicoso que veía la guerra de una manera exaltada. Ya en las primeras controversias entre ambos, surgidas en los encuentros preliminares del proyecto de un documental, titulado *Tierra española*, se percibe la distancia conceptual de los dos escritores. Mientras que Dos Passos quería mostrar al mundo los problemas diarios de los españoles en un tiempo

determinado por la guerra, el objetivo de Hemingway era filmar la evolución de la campaña militar. No obstante fue la confirmación de la ejecución de Robles Pazos el motivo que originó la enemistad<sup>29</sup> entre ambos. La periodista Josephine Herbst en *The Starched Blue Sky of Spain* relata la escena de dicha ruptura sucedida en Guadalajara, con motivo de la celebración militar de las Brigadas Internacionales. Rafael Alberti y María Teresa León habían organizado el encuentro al que habían invitado a los dos escritores estadounidenses. Josephine Herbst cuenta que “Dos odiaba la guerra en todas sus formas y sufrió en Madrid no sólo por el destino de su amigo sino también por la actitud de cierta gente que se tomaba la guerra como un deporte” (Martínez de Pisón 78-79). Martínez de Pisón piensa que en las últimas palabras hay una alusión clara y directa a Hemingway, sobre el que dice que “la guerra [le] había proporcionado la ocasión perfecta para el exhibicionismo y la jactancia” (79). Rosa Montero en su reseña a *Enterrar a los muertos* en *El País* se hace eco de lo expuesto por Martínez de Pisón y lo comenta de la siguiente manera:

¿Qué es la vida de un hombre en un momento como éste?, le decían al desesperado Dos Passos, cuando preguntaba por su amigo, los Hemingway y otros figurones de la época, arrogantes como pavos y calzados con brillantes botas militares. Y con la palabra “momento” se referían a la Guerra Revolucionaria, al Triunfo del Proletariado, a grandes ideales inflados de mayúsculas. He aquí la frase maestra que lo dice todo, el concepto que resume los horrores. (76)

Así pues, Hemingway es el antagonista, no el héroe, ni siquiera es un personaje atrayente en la novela, se interpone en el camino de Dos Passos en su búsqueda de la verdad y de hacerla pública, incluso Martínez de Pisón le tacha de maniqueo (139) y se podría inferir que tuvo algo o mucho que ver con la censura y persecución a la obra de Dos Passos en Norteamérica.<sup>30</sup> Martínez de Pisón cuestiona en *Enterrar a los muertos* la misma realidad que Javier Cercas plantea en *Soldados de Salamina*, la coherencia histórica de héroes definidos por la política, ya que durante el tiempo de la posguerra fue Hemingway el escritor conocido, promocionado, jaleado por los dirigentes de aquella sociedad dictatorial.<sup>31</sup> La paradoja histórica revela la

condición ilógica de una época que olvidó la lucha en pro del comunismo y tantas novelas censuradas de Hemingway y ponderó la superficialidad de su amor a los toros y los encierros pamplonicas. Paralelamente sepultó el recuerdo y la obra de Dos Passos, ya convertido en un conservador alejado del anarquismo como reacción a los sucesos descubiertos en 1937 en España, que había defendido hacer públicos los defectos y desmesuras de los comunistas rusos. El olvido aún persiste hoy: no se encuentran en las librerías españolas las obras de Dos Passos, a excepción de La Trilogía USA y del reciente *Años inolvidables*, prologado, por cierto, por Ignacio Martínez de Pisón.<sup>32</sup>

### 2.3. Un “héroe cansado”: *El capitán Alatraste*, de Arturo Pérez-Reverte

Alatraste es un personaje inventado cuya historia la cuenta un narrador testigo que no es trasunto del novelista ni éste investigador de un acontecimiento cierto de la Historia. Como es bien conocido por la gran recepción<sup>33</sup> que a nivel nacional e internacional han tenido las novelas de Arturo Pérez-Reverte, *El Capitán Alatraste* es la historia de un soldado de los Tercios españoles que vive en el siglo XVII y se centra en los años que transcurren desde que el narrador,<sup>34</sup> Íñigo Balboa, conoce a Alatraste y la muerte de éste. Hasta ahora se han publicado seis libros consecutivos que tratan aspectos diferentes de la España del XVII.<sup>35</sup>

*El Capitán Alatraste* es un héroe creado para un lector actual y es necesario citar el éxito que este personaje ha tenido también entre los lectores más jóvenes,<sup>36</sup> éxito, por otra parte, que ha hecho reflexionar al propio autor sobre la imagen que el protagonista puede transmitir en un medio masivo de comunicación como es el cine.<sup>37</sup> Así pues, estamos ante un héroe de masas y, como el propio novelista dice, español por más señas. Como héroe literario Alatraste participa de una serie de características provenientes tanto de la novela histórica como del héroe romántico. En cuanto al primer punto Dendle habla de su proximidad a los *Episodios Nacionales* de Galdós, especialmente en el “tono conversacional” (67) entre Íñigo Balboa y Gabriel Araceli, pero también la presencia de ambientes y personajes históricos propios de la narración histórica.

Por otra parte, del Romanticismo Pérez-Reverte toma para su héroe esos atributos atractivos para los lectores, también, y quizá por eso, el ser un personaje no demasiado ejemplar; en su calidad de espadachín que vende sus servicios, se aproxima a los personajes piratas, bandoleros y tantos de su índole que poblaron las novelas históricas de aventuras y de capa y espada del ochocientos. Es también un personaje que evoluciona de un libro a otro, que se hace y crece a pesar de ser ya un adulto maduro en *El Capitán Alatriste*, primer título de la serie. Posiblemente el carácter heroico del personaje nazca de su condición de perdedor en la mediocre y turbulenta sociedad del seiscientos, de sobreviviente en la batalla de la vida y defensor de un código de conducta basado en la lealtad a los amigos y a la palabra dada. Así, en *Limpieza de sangre* encontramos “[e]n la vida que le había tocado vivir, Diego Alatriste era tan hideputa como el que más; pero era uno de esos hideputas que juegan según ciertas reglas” (151), es decir, posee algún que otro valor ético y un código del honor que no le permite matar nunca por la espalda; respeta también a las mujeres y niños y otorga perdón a quien se lo pide, todo ello sin un ápice de sentido didáctico moralizador. Pero es al mismo tiempo un personaje que demuestra una fuerza superior ante todo lo que hace como apunta Gonzalo Navajas:

Alatriste no sólo vence a todos sus adversarios en sus enfrentamientos de esgrima, sino que sobre todo los supera por su carácter personal que procede de su adhesión a un mítico código del honor del caballero. Es esa adhesión inquebrantable la que le permite no contaminarse de la mezquindad y vileza que prevalecen en torno suyo. Su ejemplaridad se funda no tanto en su conciencia de un programa moral superior—carece de él—como en una conducta consecuente con sus propios principios personales que él defiende por encima de toda duda. En un mundo en el que el pragmatismo político y el maquiavelismo son los principios incuestionables, Alatriste no hace compromisos y en esa fidelidad halla una identidad diferencial. (306)

Es muy interesante ver en la novelística de Arturo Pérez-Reverte la evolución que los personajes han experimentado desde el siglo XIX. Si volvemos a lo expuesto en la introducción a este trabajo podemos

comprobar que en la desaparición del héroe, tal y como se concebía en las sociedades clásicas y tradicionales, interviene la evolución de la sociedad y la pérdida de vinculaciones que habían sido necesarias y estimables para los hombres. La literatura asimila dicha pérdida y crea el concepto de antihéroe con personajes desconfiados, insatisfechos, fracasados, malvados, corruptos, angustiados y con sentimientos de odio; un puñado de características que conforman lo que Sean O'Faolain denominó como atributos del antihéroe literario. Sin embargo, la sociedad donde vive Alatríste, esa España, "oscura, violenta y contradictoria; miserable y magnífica" (Belmonte Serrano y López de Abiada 80) no parece el contexto más atractivo como referente para el español actual. No se anda con medias tintas Arturo Pérez-Reverte a la hora de hablar de aquel país que fue España cuando dice:

Avergonzado, tal vez, de aquella tierra donde le había tocado vivir: cainita, cruel, deslumbradora en el gesto de grandeza estéril, pero indolente y ruin en lo cotidiano, de la que su hombría de bien y su estoica resignación senequista, muy sinceramente cristiana, no bastaban para consolarlo. Pues, desde siempre, ser lúcido y español aparejó gran amargura y poca esperanza. (*Limpieza de sangre* 234-35)<sup>38</sup>

Ni tampoco cuando opina que:

El XVIII fue el [siglo] de las ideas, el XIX el de la revolución y la esperanza, el XX el del fracaso de la ideologías y el XXI el del triunfo del dinero, el caos y el desorden. ¿Y el ser humano? Tiene muchas veces lo que se merece, porque somos unos hijos de puta, ¿Y el futuro? El futuro va a ser una mierda. (Arco 15-16)

Esta perspectiva tan negativa sobre la vida y la sociedad le impulsa a crear personajes ácidos, cercanos a códigos éticos bien restringidos, pero defensores de ellos y de su forma de vida. A dichos personajes, a todos ellos, Arturo Pérez-Reverte los llama héroes. Y sobre ellos desarrolla en la entrevista concedida a Antonio Arco una breve teoría sobre el héroe y sus clases que está en íntima relación con su concepto de la vida y la sociedad que acabo de aludir. Por eso dice:

Los años me han quitado muchas inocencias, pero me han dejado muchas lucideces a cambio. Una de ellas: apostar por un tipo de héroe. Mi teoría es que hay dos clases de héroe: el de corazón puro, el inocente, como Aquiles y Héctor, y el que finalmente se queda solo, ya tiene canas en la barba, sabe que los dioses desaparecen y tiene que buscarse la vida. El héroe actual, el héroe del siglo XX, está ya en Homero y se llama Ulises. Es evidente que la vida a mí me ha llevado a ser Ulises. Soy Ulises hace ya tiempo. Ulises mira el tiempo y el mundo de otra manera. (15)

Es decir, que para Pérez-Reverte el hecho de sobrevivir y llegar desengañado a la madurez es signo distintivo de heroicidad. El problema está en que él habla del ser humano real, de él mismo como persona, y de este ser real destaca valores como la dignidad, la amistad, la lealtad y el valor personal que aplica también tanto a sus propios amigos como a los personajes de sus novelas y cuentos. Así lo expresa en la entrevista arriba citada: “A mis amigos los elijo según esos criterios. Esos pequeños héroes cansados, fatigados, aislados, son los que están en mi vida y en mis novelas, y los que son mis amigos. Y es más difícil ser Ulises, y estar solo, que ser Héctor” (16); todos ellos, sin distinción, son “héroes cansados,” muletilla empleada regularmente para definir a los personajes literarios del autor. Lo más significativo es, como puede comprobarse por las palabras del autor, que este no realiza distinción alguna entre un ser real y uno de ficción. Y es un mundo tan vil el que nos presenta que nos preguntamos en qué consiste el éxito de la serie de *El Capitán Alatriste* y, seguramente, surge de esos cuatro ingredientes—dignidad, amistad, valor personal y lealtad—que impregnan su carácter, y, que por otra parte son dignos de apreciar en una sociedad sin valores. Y yo apuntaría también la medida de que hace gala el personaje ante las provocaciones y situaciones más conflictivas; atributo, por otra parte, tan propio de héroes y mitos españoles.

Habría que plantearse el uso indiscriminado al menos a nivel crítico que, en el contexto de la literatura, en la de Pérez-Reverte en particular, se realiza del término héroe, especialmente si se tiene en cuenta la caracterización de los personajes de este autor. Dendle confiesa que a los protagonistas revertianos les falta energía, fe y

alegría de vivir, circunstancia que los aleja irremediabilmente de los que conformaron las lecturas predilectas del joven escritor, es decir los personajes de Dumas; y apostilla que dichos personajes que son “[l]úcidos como el autor mismo, llevan algo muerto en el alma. Leales a causas perdidas, lejos del paraíso de la niñez, viven atrozmente solos en un mundo donde no existe ni Dios ni el Diablo” (73). Por otra parte, cuesta creer que un personaje “cansado” pueda ser un héroe literario;<sup>39</sup> parece que dicha expresión designara personajes sin fuerza, si ganas de vivir como apunta Dendle, y aunque sean sobrevivientes de todas las decepciones y tragedias de la vida, esta circunstancia no les otorga una impronta de heroicidad. Es cierto que el concepto de héroe conlleva también la lucha por salir victorioso del caos y las tinieblas de la vida, por eso el sol, símbolo de la vida, se asimila, como dice Cirlot, al héroe<sup>40</sup> por excelencia. Sin embargo, en términos generales los personajes de Pérez-Reverte, aunque muy interesantes, difícilmente pueden asimilarse al sol; les falta luz, esperanza, calor, confianza en la vida y en los otros personajes. Dichos protagonistas se encuadran dentro de la categoría de antihéroes o, simplemente, personajes literarios, aunque para designar alguna circunstancia se pueda hablar de conductas heroicas frente a la vida.

### 3. Conclusión

El héroe literario es un factor complejo en el estudio de los personajes. Como he expuesto en las páginas anteriores, el héroe, al igual que el mito, es proteico y por lo mismo sus caras pueden ser múltiples. Sin embargo, un héroe no es asimilable siempre a un personaje literario, sea éste principal o no, porque a un héroe le determinan una serie de rasgos y valores a los que es fiel su conducta. En *Soldados de Salamina* el narrador busca al héroe opositor a Sánchez Mazas, personaje real e histórico, y lo inventa en la tercera parte de la novela. Miralles, personaje de ficción, representa al héroe de todas las guerras, al salvador de la civilización que le toca defender; el personaje capaz de realizar, formando parte de un grupo heterogéneo y multirracial, el sueño de gloria de un antagonista que predicaba y creía lo contrario. Javier Cercas crea en Miralles al héroe primordial que lucha por la libertad de todos. No es ya solo el héroe republicano, es el europeo y, por extensión el universal. Se podría decir que con esa dimensión de la semántica del héroe, Cercas expone en su novela un concepto mucho más amplio de la libertad y pone en

contacto el drama de la guerra civil con la tragedia de la Segunda Guerra Mundial. En la primera, Miralles abandona España como vencido; en la segunda, entra en París como vencedor. El tema de la guerra civil es tratado desde otra perspectiva que, como dice Gómez López-Quiñones no se circunscribe a la tendencia seguida después de la muerte del dictador, sino que es una nueva vía que intenta evadir la fatiga y el desgaste en el que el tema había caído. Pero también es un síntoma que muestra el momento en que se encuentra la conciencia colectiva española y señala estas novelas de docuficción como una estética típica de nuestro tiempo. En *Soldados de Salamina* el tema de la guerra no es el principal sino el camino seguido por dos personajes que defendieron posturas ideológicas opuestas. Con ellos se contraponen la figura del héroe público, oficial, político a la del personaje que en algún momento de su vida reacciona heroicamente y cuyas acciones perduran en el recuerdo a través de la literatura. Pero igualmente la novela ahonda en ámbitos sociales como las diferencias de clase, representadas por cada uno de los protagonistas.

A este nuevo enfoque estético sobre la Guerra Civil se apunta Ignacio Martínez de Pisón con su novela *Enterrar a los muertos*. En ella, el novelista, también narrador de la misma, persigue a través de estudios, declaraciones y documentos escritos, la investigación que sobre la desaparición y muerte del profesor Robles Pazos llevó a cabo en 1937 el escritor estadounidense John Dos Passos, personaje principal de la novela. Como personaje literario, Martínez de Pisón le otorga las características de Prometeo, relatando su preocupación y compromiso político-sociales, y como en la vida del escritor estadounidense existió también un castigo injusto por haber intentado ayudar a los seres humanos: la pérdida de prestigio y consideración sociales que se tradujo en problemas profesionales y económicos en la vida del autor. Pero también cuenta la lucha del escritor por la libertad y la verdad de lo que estaba haciendo daño a la República, por salvar el buen nombre de “La república de los hombres honrados”.<sup>41</sup> Es, pues, un acercamiento al héroe, la adaptación elocuente de una identidad mítica a un nuevo personaje literario que se muestra en su gran humanidad y cercanía emocional.

Por su parte, el personaje de Arturo Pérez-Reverte se mantiene dentro de las claves tradiciones del espadachín héroe de las novelas de capa y espada. Alatraste es un héroe conformado por una serie de atributos que le hacen singular en el contexto histórico donde

habita, al tiempo que, pensamos que por ser español precisamente, es un personaje muy atractivo para el lector actual, y en especial para el lector joven que aprende con él y los personajes históricos que le acompañan, una parte de la historia española que a través de la ficción resulta mucho más interesante. Aunque no trata el tema de la Guerra Civil ni pertenece a la tendencia de la docuficción, entre la sociedad del XVII y la actual existen vinculaciones evidentes y el propio Pérez-Reverte opina que aquella sociedad explica la actual; al mismo tiempo llama la atención sobre la tendencia al olvido de la Historia. Así se lo cuenta a Belmonte Serrano:

Quando por motivos de documentación y ambientación, comencé a leerme nuevamente a Quevedo y a Lope, y a toda la picaresca del XVII, así como el teatro de Tirso y Ruiz de Alarcón, me di cuenta de que existía una gran cantidad de lazos entre aquel tiempo y la España actual. . . . cuando puse manos a la obra descubrí que . . . era una buena manera de encontrar explicaciones a cosas de mí mismo, y a cosas del presente en España. Porque hay algo que está claro: estamos perdiendo la memoria. Vivimos en un tiempo difícil en el que una serie de canallas comerciales, políticos y gente de diverso pelaje está manipulándolo todo: la vida, la sociedad, la cultura, la política, la historia . . . La falta de memoria lo convierte a uno en huérfano. (104-105)

Vemos que las tres novelas persiguen conservar a través de la ficción hechos históricos fundamentales que no deben ser olvidados. *Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos* forman parte de la narrativa de la memoria, pero se puede observar en las últimas palabras de Pérez-Reverte arriba citadas que él pretende también la conservación de la memoria de una historia más alejada de la realidad actual.

## Notas

1. Rafael de Cózar realiza una seria reflexión sobre el tema en “El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte” en *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaá, 2003. 45-59.

2. Atributos que ya poseía Prometeo en la épica griega. Carlyle considera también héroes de la sociedad a Dante, Shakespeare y Goethe.

3. Rafael Argullol atribuye a Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury, el desarrollo romántico del concepto del hombre estético, el poeta, vinculado a la imagen romántica del hombre capaz de introducirse y fusionarse con el alma del mundo (31).

4. En 1993 Ray Loriga consiguió el primer Premio de Novela El Sitio, con una novela corta titulada *Héroes*.

5. Manuel Rivas publicó en 2005 su obra dramática, escrita en gallego, titulada *O heroe* (traducida en 2006 por Dolores Vilavedra al castellano).

6. En 2009 se publicarán las actas del 16 Deutscher Hispanistentag Dresden (2008) en un libro titulado *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*.

7. El narrador, que pretende ser el propio Javier Cercas porque tienen el mismo nombre y los dos son escritores, es el personaje principal de la trama de la escritura de la novela.

8. José Carlos Mainer destaca la “admirable lealtad” de algunos escritores jóvenes españoles con su pasado histórico y la nueva imagen que han ofrecido y ofrecen de la Guerra Civil; entre esos escritores incluye a Javier Cercas (217).

9. Tolstói mantiene una actitud objetiva y pesimista ante los acontecimientos de la guerra contra Napoleón y se muestra escéptico ante la gloria libresca de dos países y sus dirigentes que solo han llevado a sus pueblos a la muerte. Lo expresa de la siguiente manera: “[y] los historiadores, basándose en hechos consumados, han aportado pruebas hábilmente trenzadas para demostrar la previsión y el genio de los caudillos que, de todos los instrumentos inconscientes de los acontecimientos mundiales, fueron más dóciles y menos conscientes. Los antiguos nos dejaron modelos de poemas heroicos en los que los héroes acaparan todo el interés de la historia; y no acabamos de habituarnos a que en nuestros tiempos carezca de sentido ese tipo de historia” (1096).

10. Mainer escribe:

Nos hallamos, pues ante un narrador ficcionalizado y ante una novela que se construye delante de nuestros ojos, mezclando con gracejo pasado y actualidad, la desastrosa vida de un escritor y profesor (que parece salido de una novela de David Lodge) y la historia de un escritor y jerarca falangista que dejó una literatura preciosista y sentimental, al lado de una impresentable fidelidad al fascismo, y que—para mayor sarcasmo—fue padre de un escritor tan inclasificable (y en todo caso, alérgico a la autoridad) como Rafael Sánchez Ferlosio. (216)

11. “Porque la guerra es por excelencia el tiempo de los héroes y los poetas” (83), frase que pertenece a la ideología fascista del personaje.

12. El narrador ironiza sobre los deseos y devociones triunfalistas de Sánchez Mazas y comenta “[e]n cuanto a la patria, bueno, no se sabe lo que es, o es simplemente una excusa de la pillería o de la pereza” (138).

13. Cercas relata la cobardía del personaje y qué lejos está de la demagogia de su discurso triunfal de la siguiente manera: “Lo cierto es que Sánchez Mazas, olvidando las protestas de caballerosidad y heroísmo con que ilustró tantas páginas de prosa incendiaria, rompe su compromiso y huye a Portugal, pero José Antonio, que se había tomado en serio las palabras de su lugarteniente y que juzga que no sólo está en juego su honor, sino el de toda la Falange, le ordena desde la Cárcel de Alicante . . . volver a Madrid” (90). Sánchez Mazas había huido presa del pánico ante los acontecimientos de la guerra.

14. Comenta Cercas como narrador implícito “[i]gnoró a su familia, de la que a menudo vivió separado” (138).

15. Y de la leyenda se valió Sánchez Mazas para transmitir los acontecimientos de su vida en cautividad y huida. El narrador lo cuenta así:

Su peripecia durante los meses previos a la contienda y durante los tres años que duró ésta sólo puede intentar reconstruirse a través de testimonios parciales—fugitivas alusiones en memorias y documentos de la época, relatos orales de quienes

compartieron con él retazos de sus aventuras, recuerdos de familiares a amigos a quienes refirió sus recuerdos—y también a través del velo de una leyenda consternada de equívocos, contradicciones y ambigüedades que la selectiva locuacidad de Sánchez Mazas acerca de ese periodo turbulento de su vida contribuyó de forma determinante a alimentar. (89)

16. La idea del pelotón de soldados que a última hora siempre salvaba la civilización fue muy apreciada por José Antonio Primo de Rivera y la había tomado de Oswald Spengler, el filósofo alemán que vio en Mussolini la reencarnación de César y depositó en el Fascismo la esperanza para acabar con la decadencia de Occidente. Sin embargo, Spengler fue contrario al nazismo y a Hitler.

17. Un héroe se construye siempre en oposición a un antagonista tanto o más poderoso que él. El antagonista funciona como antihéroe y sus defectos y debilidades sirven para valorar y destacar más las virtudes del personaje-héroe.

18. Javier Cercas también dota a Miralles del auténtico sentimiento hacia la patria. Lo opone a la simple retórica patriota de Sánchez Mazas. Cuando se ve a Miralles bailando con tanta ternura el pasodoble “Suspiros de España,” el lector puede percibir el gran amor que el personaje siente por su país, así como la gran tristeza de la ausencia, del exilio.

19. Algunos párrafos de este artículo se encuentran también en el titulado “De héroes y realidades: John Dos Passos y Ernest Hemingway en *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón” (Ibáñez Ehrlich 2007. Actas del Hispanistentag 2007, Dresden. En preparación).

20. José Robles fue el primer traductor de *Manhattan Transfer* al castellano.

21. En *Enterrar a los muertos* se cuenta que Dos Passos se ilustró sobre la matanza de campesinos en este pueblo de Cádiz en las crónicas que Ramón J. Sender escribió en el periódico *La libertad*, según informó el autor norteamericano en *La república de los hombres honrados*.

22. Al lado de los arriba citados se pueden añadir la ayuda prestada por Dos Passos a Liston Oak para salir de España porque “últimamente le habían hecho muchas preguntas” (Martínez de Pisón 123), y también a un voluntario de la Brigada Lincoln que acudió a él para que lo protegiera (Martínez de Pisón 124).

23. El hermano del pintor. Aparece Pepe ficcionalizado en *Century's Ebb* como Juanito Posada y se dedicaba al contraespionaje.

24. Dos Passos y Álvarez del Vayo se habían conocido tiempo antes en el Ateneo de Madrid, Álvarez del Vayo tenía por entonces un gran prestigio como periodista de izquierdas.

25. Hossley Gantt fue un ferviente estudioso de las investigaciones de Pavlov y era profesor de la Universidad John Hopkins, la misma en la que había trabajado José Robles.

26. Tras la experiencia en España, Dos Passos se decantó hacia tendencias conservadoras en las cuales vio el germen de su aislamiento como escritor y así lo argumentaba en 1953 en una declaración ante el Comité de Actividades Antiamericanas:

A causa de mi cambio de postura he sido penalizado porque entre los principales reseñistas de mis libros predominan los que se encuentran próximos a la izquierda; los comentarios sobre mis libros tienen una inequívoca tendencia a ser menos entusiastas que en mi primera época, y los rasgos que antes eran ensalzados como virtudes se han convertido en defectos. ("El gran dinero" 7-8).

27. Para más información remito al extraordinario trabajo de Stephen Koch (2005), que evidencia los aspectos menos positivos de la turbulenta personalidad de Hemingway; este es objetivamente presentado como un fingidor al que no le interesaban en absoluto los derechos humanos ni el sentido de la democracia. Koch, al contrario de Martínez de Pisón, no muestra respeto alguno por el escritor norteamericano.

28. Cuando Dos Passos regresó a EEUU expresó todo lo que sentía y temía, escribió ante todo en contra del comunismo; Martínez de Pisón cita un artículo titulado "The Communist Party and the War Spirit: A Letter to a Friend Who Is Probably a Party Member," publicado en el periódico *Common Sense* en el que cuenta como los comunistas se habían dedicado a eliminar "a todos los hombres con capacidad de liderazgo que no estuvieron dispuestos a acatar su autoridad" (131).

29. John Dos Passos ficcionalizó sus experiencias sobre la guerra en España, incluidas las que vivió con Hemingway, en varias de sus novelas, pero no quiso explicar ni aclarar lo que realmente sucedió. En el prólogo a *Años inolvidables*, Martínez de Pisón

reproduce un breve fragmento de una carta escrita por el crítico Edmund Wilson en 1966, en la que preguntaba al escritor el motivo de su silencio: “Por qué no has hablado de tus experiencias durante la guerra civil española y de las razones del distanciamiento entre Hemingway y tú?” (8), le inquiera.

30. No obstante, Martínez de Pisón intenta mantener una actitud objetiva con Hemingway, aunque siempre expresada de forma ambivalente, como es evidente en la cita siguiente: “Al analizar la postura de Hemingway ante la guerra española no conviene, sin embargo, caer en reduccionismos. Es cierto que el escritor, que carecía de una sólida formación política, se sentía más próximo a los comunistas que a los anarquistas, y los que consideraba responsables de la desorganización militar y de no pocos desmanes. Pero ese acontecimiento estaba determinado por las circunstancias, y Hemingway, que durante la guerra dio prioridad a la eficacia bélica, no tardaría en alejarse de los comunistas al término de aquélla” (Martínez de Pisón 136-37).

31. Con la oposición Dos Passos/Hemingway, la novela plantea la causa de la lucha y defensa de la libertad, pero igualmente opone la fama, quizá vana, al silencio cargado de significación, la verdad amordazada en favor de intereses diversos.

32. También prologa la tercera parte de La Trilogía USA, titulada *El gran dinero*.

33. Sobre este punto, remito a Douglas E. LaPrade (175-83), aunque circunscribe su estudio especialmente a *La reina del Sur* y su relación intertextual con los corridos mejicanos, y a su recepción en Estados Unidos.

34. Íñigo Balboa es un narrador testigo, pero también omnisciente. Sobre los problemas que genera esta doble posición, remito a las informaciones que aporta Alberto Montaner Frutos (288).

35. La serie Alatríste comenzó en 1996 con el titulado *El Capitán Alatríste*; le siguieron: *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del rey* (2000), *El caballero del jubón amarillo* (2003) y *Corsarios de Levante* (2006). Ya los títulos orientan al lector sobre el aspecto que la novela va a tratar.

36. Belmonte Serrano ha estudiado la capacidad de uso didáctico de la serie *Alatríste* en los colegios e institutos tanto para el estudio de la Historia como de la Geografía, Arte, Economía y Lengua y Literatura españolas del Siglo de Oro (“Pérez-Reverte” 98).

37. Arturo Pérez-Reverte le cuenta a Antonio Arco sus dudas ante la filmación de la serie de esta manera: “Me da mucho reparo.

Hay demasiados chicos que lo leen. Entre todos hemos hecho un héroe español, que no lo teníamos, y no quiero que nadie lo joda” (17).

38. Sin embargo, Pérez-Reverte aboga por niveles de aquella sociedad que fueron muy positivos, especialmente el cultural. Así lo expresa en una entrevista concedida a José Belmonte Serrano: “Y España fue infame, abyecta, cruel . . . Fue un montón de cosas malas, pero también fue una España muy interesante, que nos hizo como somos, donde había gente como Lope, como Calderón y Quevedo, como Cervantes y Velázquez; gente que, de haber nacido en otro sitio, serían héroes universales” (“Pérez-Reverte” 105).

39. Dendle opina que no es posible “identificarnos con sus «héroes cansados», cínicos y a veces crueles” (73).

40. La simbología del sol en los atributos del héroe se puede percibir en las siguientes palabras de Cirlot: “Por esta causa, en las monedas aparece Alejandro el Grande con los cuernos de Júpiter Ammón, es decir, identificado con el sol pujante de la primavera” (239).

41. Publicado en 1934 en un libro titulado *En todos los países*, que reunía, además de “La república...,” “El visado ruso” y algunos relatos de viajes.

## Bibliografía

- Arco, Antonio. "Con ustedes, Pérez-Reverte." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Ed. José Belmonte Serrano & José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaä, 2003. 13-17. Print.
- Argullol, Rafael. *El héroe y el único*. Barcelona: Destino, 1990. Print.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis, "Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen."* München: Verlag C.H. Beck, 1992. Print.
- Belmonte Serrano, José y López de Abiada, José Manuel, eds. *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausicaä, 2003. Print.
- Belmonte Serrano, José. *Arturo Pérez-Reverte: La sonrisa del cazador*. Murcia: Nausicaä, 2002. Print.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Print.
- Carlyle, Thomas. *Los héroes*. Buenos Aires: Librería Perlado, 1941. Print.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001. Print.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1988. Print.
- Cózar, Rafael de. "El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Ed. José Belmonte Serrano & José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaä, 2003. 45-59. Print.
- Dendle, Brian J. "Pérez Reverte y la novela histórica." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Ed. José Belmonte Serrano & José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaä, 2003. 61-74. Print.
- Dos Passos, John. *El gran dinero*. Barcelona: Debolsillo, 2007. Print.
- . *Años inolvidales*. Barcelona: Seix Barral, 2006. Print.
- Gómez López-Quñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2006. Print.
- Gracián, Baltasar. *El héroe*. Facsim. ed. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" de la Excma. Diputación de Zaragoza, 2001. Print.

## A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

- Koch, Stephen. *La ruptura. Hemingway, Dos Passos y el asesinato de José Robles*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005. Print.
- LaPrade, Douglas E. "La recepción norteamericana de las novelas de Arturo Pérez-Reverte." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Ed. José Belmonte Serrano & José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaä, 2003. 175-83. Print.
- López de Abiada, José Manuel, & Augusta López Bernasocchi, eds. *Territorio Reverte*. Madrid: Verbum, 2000. Print.
- Loriga, Ray. *Héroes*. Barcelona: Plaza y Janés, 1995. Print.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria*. Berlín: Tranvía, 2004. Print.
- Mainer, José-Carlos. *Tramas, libros, nombres*. Barcelona: Anagrama, 2005. Print.
- Martínez de Pisón, Ignacio. *Enterrar a los muertos*. Barcelona: Seix Barral, 2005. Print.
- . Prólogo. *Años Inolvidables*. By John Dos Passos. Barcelona: Seix Barral, 2006. 7-10. Print.
- . Prólogo. *El gran dinero*. By John Dos Passos. Barcelona: Debolsillo, 2007. Print.
- Méndez, Rafael. "Cercas pide que se desconfíe del narrador de *Soldados de Salamina*." *El País* 3 July 2002: 56. Print.
- Montaner Frutos, Alberto. "Íñigo Balboa o la voz del narrador." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Ed. José Belmonte Serrano & José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaä, 2003. 287-315. Print.
- Montero, Rosa. "Robles." *El País* 15 Mar. 2005: 76. Print.
- Navajas, Gonzalo. "Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar." *Territorio Reverte*. Ed. José Manuel López de Abiada, José Manuel y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000. 297-318. Print.
- O'Faolain, Sean. *The Vanishing Hero. Studies in Novelist of the Twenties*. London: Eyre & Spottiswoode, 1956. Print.
- Pérez-Reverte, Arturo y Carlota. *Los héroes cansados*. Madrid: Espasa Calpe, 1995. Print.
- . *El Capitán Alatriste*. Madrid: Alfaguara, 1996. Print.
- . *Limpieza de sangre*. Madrid: Alfaguara, 1997. Print.
- . *El sol de Breda*. Madrid: Alfaguara, 1998. Print.
- . *El oro del Rey*. Madrid: Alfaguara, 2000. Print.

---. *El caballero del jubón amarillo*. Madrid: Alfaguara, 2003. Print.

---. *Corsarios de Levante*. Madrid: Alfaguara, 2006. Print.

Rivas, Manuel. *El héroe*. Madrid: Alfaguara, 2006. Print.

Vargas Llosa, Mario. "El sueño de los héroes." *El País* 3 Sept. 2001:  
16. Print.

## La alabanza y el desinterés en la lírica laudatoria de Sor Juana Inés de la Cruz

Amanda Mignonne Smith

*Michigan State University*

La lírica laudatoria en castellano, dedicada a la realeza y a otras figuras políticas, en gran parte se basa en el modelo bucólico de Virgilio. De la alabanza al campo se pasa a la alabanza a Dios y de ahí a los elogios y propaganda políticos.<sup>1</sup> El lenguaje elogiador exagerado en los romances de Sor Juana dedicados a los virreyes, los Marqueses de la Laguna, se sitúa dentro de esta tradición, también conocida como literatura panegírica. Por un lado, ella participaba en una corriente literaria y social. En su “Autobiografía espiritual” intenta explicar estos poemas como muestras de obediencia, el cumplimiento de un encargo.<sup>2</sup> Ahora bien, se sabe que la relación entre Sor Juana y los Marqueses de la Laguna no se limitó a una mera obediencia. Los virreyes fueron sus grandes mecenas. La cuarta parte de los 216 poemas en sus *Obras completas* está dedicada a los virreyes y su virreinato (1680-1688) marca el periodo literario más fecundo de Sor Juana (Paz 248-49). Por añadidura, Paz explica que:

Sor Juana gozó pronto del favor del palacio y se convirtió en la amiga y confidente de la condesa de

Paredes. Por los poemas que celebran los cumpleaños de sus protectores y otros festejos de la misma índole, puede apreciarse la celeridad con que la monja conquistó su amistad. (255)

Mientras iba pasando el tiempo el tono de los poemas a los virreyes “era cada vez más familiar y más arrebatada la amistad que expresaban” (Paz 255). Sin embargo, estas amistades entre Sor Juana y los dos virreyes no se desarrollaron de manera paralela. Mucho se ha escrito de la relación especial entre Sor Juana y doña María Luisa Manrique de Lara, la Condesa de Paredes.<sup>3</sup> Por lo tanto, el propósito de este trabajo es doble: a partir de algunos romances, se analizará, en primer lugar, la representación de la amistad con los virreyes en su tiempo. En segundo, se compararán los romances dedicados al virrey con los dedicados a la virreina con el fin de observar los matices que distinguen los poemas de un periodo a otro y de un sujeto a otro. Para este fin, se han elegido dos romances de dos periodos diferentes con temática semejante. Son romances encomiadores sin entrar en lenguaje específicamente amoroso. En estos romances, se espera hallar evidencia de una intimidad que crece con los años y que crece en más profundidad en el caso de la virreina.

Del primer periodo<sup>4</sup> es fácil encontrar poemas dedicados a los virreyes que se asemejan temática y estructuralmente. Los Romances 14 y 20 se escribieron para celebrar los cumpleaños de los virreyes y en los dos casos, el formato sigue una estructura común. Primero, la poeta anuncia el deseo de celebrar los años de los virreyes. En los dos casos, hay un impedimento retórico a esa celebración. En el caso del Romance 14, dedicado al virrey, el obstáculo es la humildad de la poeta que no merece celebrar los años del virrey. Dice:

El daros, Señor, los años  
sólo es dádiva de Dios;  
Él os los dé, ya que sólo  
puedo pedirselos yo.<sup>5</sup> (1-4)

El Romance 20 presenta otra causa para no poder celebrar los años del personaje: el hecho de que las damas prefieren descontar sus años. Como explica la poeta, “quitarlos a las Damas / fuera mayor beneficio” (3-4). En ambos casos, la voz poética decide proceder con los buenos deseos, a pesar de estos obstáculos. Además, al final de

cada romance, el “yo” menciona el nombre del consorte para incluirlo en los buenos deseos.

Esta estructura paralela nos sirve como punto de partida para analizar cómo se dirige la voz poética hacia el sujeto masculino en comparación con el sujeto femenino. Al comparar la aparición del “yo” poético en el Romance 14 con la del Romance 20, lo primero que se nota es la carencia del “yo” en el segundo. Las pocas menciones explícitas se presentan al principio y al final, primero en el pasado del subjuntivo para señalar la imposibilidad de celebrar los años por parte del “yo”: “y por esto no os los diera” (5). Las otras instancias del “yo” poético se clasifican como reflexiones metapoéticas. La voz poética se preocupa por la recepción de sus buenos deseos por parte de la virreina. Como no quiere ofenderla, después de revelar el problema de celebrar la edad de la virreina, propone una justificación aduladora “he advertido / que no impera en las deidades / el estrago de los siglos” (6-8). Al final de los deseos, en la estrofa 14, la poeta pausa para reflexionar la recepción del sujeto, “Mas ya que estaréis cansada / de estos *más*es, imagino” (53-54). La última instancia de la voz poética admite hablar “en cifra” (51), y esa admisión, consistente con la práctica barroca de esconder, resume sucintamente el papel del “yo” a lo largo del romance. Hay que buscar cuidadosamente para encontrar el verdadero significado de la palabra poética. Estamos ante un “yo” aparentemente ausente que se codifica en el subjuntivo en presente de la estrofa 3. Los “más”es comienzan con la cláusula “Y así, más años viváis,” en la que, aunque el “yo” no se manifiesta explícitamente, se implica su presencia. Dicha cláusula dependiente es realmente la continuación de una idea que tal vez empiece con “Espero que...” o “Quiero que...” Este empeño en esconder el “yo” poético, contextualizado dentro del barroco sugiere que había algo que tapar. Tal vez Sor Juana temía delatar la profundidad de su relación con la virreina. Por lo tanto, la voz poética del Romance 20 es un “yo” barroco, cifrado, escondido pero activo al ofrecer los buenos deseos.

En el Romance 14, en cambio, el “yo” sale desenfadadamente y abundan tanto el pronombre “yo” como los verbos en primera persona; se desbordan del poema en comparación con el Romance 20. A más de esta diferencia, la caracterización de este “yo” parece ser de otro poeta. Aquí Sor Juana crea un “yo” pasivo y humilde que cumple sus deberes y no se atreve a salir de lo convencional. Ya se comentó

la humildad del “yo” frente al virrey y a Dios. También sobresalen las limitaciones del “yo,” como en el Romance 20, en la forma del pasado del subjuntivo con la diferencia de que en este texto, las limitaciones se repiten a lo largo del poema, “Si yo “fuera tan feliz” (13); “no propusiera en arena” (17); “sino que juzgara pocos” (21). Realmente la poeta nunca llega a celebrar los años del virrey. Sólo habla de querer hacerlo. El “yo” poético no manifiesta agencia<sup>6</sup> para celebrar los años del virrey porque es una mera monja cuyos votos le impiden en principio participar en situaciones laudatorias. La voz poética activa en el poema actúa para ejercer los oficios de una monja, es decir, cumplir con lo debido según la expectativa social. De hecho, la poeta resuelve celebrar la edad del personaje a través de las oraciones diarias, “quiero . . . daros las Horas de hoy: / la que canónica cumplo / septenaria obligación.”<sup>7</sup> En la estrofa 17, el “yo” poético se excusa por haberse vuelto tan espiritual, algo que no se da en el poema a la virreina donde abundan símbolos mitológicos como veremos más adelante. En contraste, Octavio Paz opina que Sor Juana no era ejemplar ni en su devoción ni en sus deberes religiosos.<sup>8</sup> Juan Ramírez Marín también afirma que “No se encerró en el convento para rezar y cantar salmos, sino para vivir con ella misma y dedicarse a estudiar” (158). Esta lectura cambia un poco el sentido en que se puede leer el poema al virrey. Si Sor Juana no siempre cumpliera con sus oficios, el Romance 14 insinuaría que el virrey realmente no le importaba lo suficiente para merecer una dedicación sincera. Mientras que el Romance 20 muestra interés al pedir que la virreina viva según sugiere, el Romance 14 muestra el desinterés o la distancia de un “yo” poético que no puede desear los buenos años como quisiese y que se conforma con incorporar al virrey a una rutina impuesta.

El tratamiento del “tú” poético, que en el caso de los Romances 14 y 20 se manifiesta como “vos” poético, complementa ese interés o falta de interés. La naturaleza del ensalzamiento del “vos” en estos poemas sirve para distinguirlos más. El Romance 14 al virrey luce una alabanza casi formulaica, como si se pudiera dirigir a cualquier rey o sujeto noble. La poeta lo llama “Señor” y comenta que “sois tan grande Vos” (1, 36). Le pide una buena sucesión al desear “muchas ventajas del Cielo / muchos émulos del Sol” (73-74), pero no hay nada que lo caracterice de manera personal, nada que distinga a este “vos” poético de otra persona noble cualquiera. Tampoco hay gran muestra de relación personal entre el “yo” y el “vos” aunque el título impuesto por el editor prefigura un poema más íntimo.<sup>9</sup> De

hecho, la mención de la virreina es lo único que evoca la intimidad y hace que el “yo” poético quede “embargada de amor” (28). La caracterización del “vos” poético en este poema es consistente con el “yo” pasivo y desinteresado analizado previamente.

Este “vos” poético impersonal casi se asemeja a un insulto cuando se compara con el “vos” del Romance 20. En éste, se caracteriza el “vos” poético como una de las “deidades” (7) y se desea que su fama sea inigualable:

Y en fin, en lo que viváis,  
con vuestro Consorte digno,  
vuestra fama sola pueda  
igualaros el guarismo. (61-64)

Con esta y otras comendaciones en plural, podemos ver otro intento de esconder lo que a Sor Juana tal vez le parecía un cumplido demasiado exagerado. Para no llamar a la virreina diosa, le categoriza entre las deidades, y la elogia con referencias a dioses griegos. Indirectamente, a través de las comparaciones mitológicas, la poeta immortaliza al “vos” poético, llevando el elogio mucho más allá de un simple deseo de muchos años. La última estrofa pide directamente “la immortalidad” de los dos virreyes pero como don de la virreina que compartirá unida al virrey:

Llevad la immortalidad  
a medias como los hijos  
de Leda hermosa, llevando  
de más el lucir unidos. (65-68)

Para recapitular, el Romance 14 presenta una relación impersonal con un “yo” poético descubierto, humillado ante el “vos” poético e incapaz de celebrar sus años como quisiese; resuelve tenerlo presente en sus oraciones diarias. En el Romance 20 el “yo” poético se esconde pero pide activamente los buenos deseos a un “vos” poético sumamente exaltado. De esa manera, reconoce el estatus superior de ese “vos” pero sin humillarse ante él, o en este caso, ella.

Las imágenes del Romance 14 encajan perfectamente dentro de la convencionalidad de la relación entre súbdito y virrey y sirven para rematar el deseo de que el virrey viviera muchos años. Por

consiguiente, aquéllas sirven directamente como metáforas de la cantidad de años que el rey cumplirá. En las estrofas 6-9, lamenta no poder darle tantos años como hay estrellas en la noche, átomos de aire, pequeñas flores en el campo, puntos en la tierra, gotas en el agua, centellas en el fuego, influjos en el cielo y pequeños rayos en el sol. Dichas imágenes evocan cantidades que no se pueden contabilizar así sugiriendo una larga vida sin fin para el virrey. Además, hay una única referencia mítica, que se refiere a la sibila Cumana, una sacerdotisa que le pidió a Apolo tantos años como granos de arena cabían en un puño y que supuestamente vivió siete siglos (Méndez Plancarte 380). Interesantemente, esta sacerdotisa hizo su petición a cambio de su virginidad. Luego negó el amor de Apolo, pero éste cumplió con su promesa sólo que, como no había pedido juventud eterna, la hizo envejecer durante esos siete siglos (King 73-74). Tal vez en el uso de la sibila como emblema, Sor Juana pide no sólo una larga vida para el virrey sino también que mantenga su honor y que envejezca con dignidad. De todas formas, todas estas referencias se podrían clasificar como referencias convencionales que no evocan ninguna controversia sino que sirven para pedir lo adecuado y de manera aceptada por el decoro social. Habría sido inapropiado que una monja saliera de lo habitual en un poema de alabanza a un hombre, sea o no virrey.<sup>10</sup>

En contraste a la situación anterior, la licencia de la amistad amorosa permitió que en el Romance 20, Sor Juana saliera marcadamente del rol de monja devota.<sup>11</sup> En este poema, a diferencia del Romance 14, no se incluye ninguna referencia a la vida conventual. Al contrario, casi todo el poema con su serie de “máses” es una exageración barroca en sí. No hay un ofrecimiento para rezar por la virreina como lo hay en el poema para el virrey. Los referentes del poema salen de lo usual. Mientras que en el Romance 14 los emblemas se asocian lógicamente con deseos de una larga vida, el Romance 20 se requiere una lectura más activa y culta. Aunque la serie de los “máses” (54) o referencias mitológicas que alaban a la virreina, abre y cierra con una referencia lógica a la inmortalidad,<sup>12</sup> los otros “máses” no se vinculan tan claramente con la idea de una larga y próspera vida.

Las otras figuras mitológicas sugieren cantidad pero como efecto secundario.<sup>13</sup> Por ejemplo, resulta peculiar asociar el castigo eterno de Prometeo con el deseo de una larga vida. Asimismo,

desconcierta la conexión entre las serpientes que brotan de la sangre de la cabeza degollada de Medusa con un halago para festejar el cumpleaños. Sin embargo, en este poema, tales vínculos son una práctica normal de la poesía barroca. Para cada referencia, antes de poder llegar a la asociación que propone Sor Juana, hay que pasar primero por otra asociación. Por ejemplo, al aludir a Prometeo, primero se recuerda su osadía que le hace desafiar a Zeus, robar el fuego para los hombres, y consecuentemente, ser castigado. Las asociaciones que provocan esta historia son primero la osadía y luego el castigo y el sufrimiento eternos y sumamente crueles. De ahí el “yo” poético salta a la idea de una vida tan larga como es eterno el sufrimiento de Prometeo. Esta circunlocución se repite para todas las referencias, con excepción de la primera y última que se vinculan claramente con la inmortalidad. Si consideramos la función textual de los emblemas, estamos ante un poema que abre y cierra con la inmortalidad, pero es una inmortalidad repleta de sufrimiento, castigo, venganza, pérdida e injusticia.<sup>14</sup> Otra vez, el “yo” poético parece esconder algo. Para entender los “másés,” el lector tendría que haber conocido bien la mitología y al asumir que así fuera, tal vez el “yo” poético cuenta con que su sujeto captara el mensaje subyacente: lo difícil y traumatizante de la vida. El empleo de símbolos eruditos también duplica el sentido de la alabanza ya que el cumplido no es sólo un deseo de que sea “más que todos los *másés* / de los modernos y antiguos” sino también una declaración indirecta acerca de la inteligencia del “vos” que posee la capacidad mental para entender el mensaje del poema (59-60). Además, esta erudición subraya la inteligencia de la poeta, agregando al romance un sentido de autoalabanza o, más aún, alarde.

El elogio convencional del sujeto y la ostentación de una erudición excepcional caracterizan a los Romances 14 y 20 respectivamente. Ahora bien, al analizar dos poemas de un periodo más tardío, veremos si estas posturas se mantienen o cambian. En la segunda época de los romances, de 1683-1685,<sup>15</sup> es más difícil encontrar poemas tan semejantes como los dos ya analizados. Para empezar, en esta segunda época, sólo hay un romance dedicado al virrey que es para su cumpleaños, y ninguno para la virreina trata ese tema. Surgen también poemas dedicados al primer hijo de los virreyes para celebrar su cumpleaños.<sup>16</sup> Como sabemos que Sor Juana llevaba una amistad especial con la virreina y como ésta había sufrido las muertes de sus hijos anteriores,<sup>17</sup> tal vez los poemas a su hijo

buscaban ganar su favor al ofrecer consuelo y conmemorar lo más precioso para la virreina. Al carecer de un poema dedicado al cumpleaños de la virreina para nuestro análisis, he elegido uno escrito para las Navidades ya que contiene elementos laudatorios del sujeto y hace posible la comparación entre éste y el Romance 29 al virrey.

Estructuralmente los poemas tienen puntos en común. Por ejemplo, los dos concluyen mencionando al esposo y también al hijo recién nacido aunque el contenido de los poemas varía. En el Romance 29, se introduce primero la alabanza, y luego una serie de consejos impersonales. En cambio, en el Romance 31 una descripción metafórica de la relación entre el “yo” y el “tú” sigue a la alabanza inicial y constituye el contenido más destacado del poema.

Aunque en los dos poemas, el “yo” poético se revela como inferior al sujeto del elogio, el Romance 29, dedicado al virrey, sigue una lógica convencional y pasiva mientras que el Romance 31, dedicado a la virreina, sugiere una inferioridad más activa, apasionada y atrevida. En el Romance 29, hay muy pocas instancias explícitas del “yo” poético. Está implícito en los consejos en forma de mandatos y forzosamente dirigidos de un “yo” a un “vos” en este caso. También nos recuerda su presencia con escasos verbos genéricos en primera persona singular como “digo” (25 y 29) y “pido” (45). En la estrofa 11, se compara con la vieja proverbial que ofreció una monedilla, lo único que tenía, que por lo tanto ofreció más que nadie. Concluye con:

y pido a Dios viváis, que es  
lo que piden de ordinario  
de mi Breviario las horas,  
las cuentas de mi Rosario. (45-48)

Además de la sugerencia de inferioridad, se ofrece nuevamente la incorporación de la alabanza al virrey en sus oraciones diarias. Ahora bien, si este poema plantea una humildad del “yo” poético, la contradicen los consejos anteriormente mencionados. El acto de aconsejar supone que el consejero sabe más que el aconsejado. Claro que habría sido inapropiado que una monja se presumiera más sabia que el virrey, pero con una máscara barroca, este atrevimiento pasa desapercibido.

Lo cierto es que el “yo” poético no es un elemento muy desarrollado de este romance, tal vez por falta de interés. El “vos” poético tampoco lo es. Este “vos” se presenta desde una distancia y otra vez, en términos muy genéricos. El “Alto Marqués, mi Señor” (1) es uno que ha cumplido bien los años ya que “no cumplen años todos / aquéllos que cumplen años” (7-8). Aparte de estas dos menciones, la poeta recuerda indirectamente al marqués al mencionar a la marquesa, “vuestra Vid hermosa” (33) y también en nombramiento al hijo en la estrofa 10. Sin contar estos ejemplos indirectos, Sor Juana tejió un romance dedicatorio de doce estrofas casi sin dirigirse al virrey.

Este carácter impersonal sirve para subrayar la intimidad y servicio fuertes del Romance 31. El “yo” parece creer más en su inferioridad, pero otra vez, veremos que las apariencias pueden engañar. Anteriormente, en el análisis del Romance 20, habíamos mencionado que el “yo” poético consideraba al “vos” como su igual intelectual. En este romance se revela la posición subyugada al “tú” en las primeras líneas cuando se disculpa por sus “bobos versos” (3) y sus “gallinas coplas” (4) y dice que “Como quien soy te regalo / como quien eres perdona” (5-6). De esta manera, establece desde el principio la posición superior del “tú,” que puede disculpar. Sin embargo, a diferencia del Romance 29, esta subordinación del “yo” poético no surge como consecuencia natural del estatus social sino como algo que busca el “yo” poético. Se presenta activamente como servidora del “tú”:

Tú eres Reina, y yo tu hechura;  
tú Deidad, yo quien te adora,  
tú eres dueño, yo tu esclava;  
tú eres mi luz, yo tu sombra. (9-12)

Estas relaciones se repiten a lo largo del poema.<sup>18</sup> De hecho, el “yo” poético sólo se define en relación con el “tú.” Se postra ante el “tú” poético en la estrofa 12 a la vez que la llama “divina Lysi,” un epíteto de amistad (46). Si el “tú” es tan altamente superior al “yo,” el tuteo indica lo contrario. Otra vez, el “yo” sugiere algo explícitamente acerca de su relación con el “tú,” pero nos deja pistas para ver otra relación subyacente. Aquí, la relación es consistente con el del Romance 20, la igualdad. Como en el Romance 20, el “yo” se alaba a sí misma indirectamente, al ponerse al nivel de su sujeto enaltecido.

La sustancia de los dos poemas refuerza la relación explícita de inferioridad y superioridad. Los consejos del Romance 29 se refieren a la buena vida que puede lograr el “vos” tan moralmente superior. Antes de comenzar con los consejos, dice:

Pero en el modo, Señor;  
con que Vos los vais gastando,  
os salen tan bien cumplidos,  
como son bien empleados. (9-12)

Luego le dice que viva “sin comparación” de los años (17). Le dice que los cuente “a vuestro gusto, / para que os vengan holgados” (21-22). En fin, quiere que los viva “muy gustosos, y muy santos” (30). Concluye estos mandatos con una referencia a hijos que superaron la grandeza de sus padres:

que miréis con José,  
felizmente aventajado,  
lo que en Júpiter, Saturno,  
y Filipo en Alejandro; (37-40)

Es decir que pide que su hijo logre sobrepasar su alta grandeza. El contenido de estos mandatos sugiere que el Marqués puede llegar a ser uno de los seres más sobresalientes y no solamente uno más que sólo cumple años, así respaldando explícitamente la superioridad del “vos.” Sin embargo, ese estatus alto se alcanza siempre y cuando siga los consejos de la monja.

Asimismo, el contenido del Romance 31 respalda la posición explícita de inferioridad a la vez que implica una igualdad subyacente. Ya hemos visto unos ejemplos del empequeñecimiento del “yo” ante el “tú.” Es un poema que recalca la deuda de la poeta al “tú.” En la estrofa 9, se compara con el cordero que come las espigas del campo, y luego es sacrificado para las “deidades” (7). Según la poeta, tanto el cordero como las espigas pertenecen a las “deidades” (7); pagarles de esa manera sería “cometer un robo / para hacer una lisonja” (27-28). De todas maneras, el “yo” poético busca este fin: “a tus plantas generosas / mi esclavitud ratifico / con reiteradas memorias” (42-44). También la honra relativa a su esposo recordándole que “tú sola / como Sol darás los años, / y los días como

Aurora” (50-52). En otras palabras, ella es más grande que el Sol al que le dará:

con tus ojos luces,  
el Oriente con tu boca,  
con tu semblante las Pascuas,  
y con tu Cielo las glorias. (53-56)

Da vida al sol, la figura metafórica de mayor raigambre en este universo poético. Así, el “yo” concluye reiterando su devoción y pide a Dios no que la virreina sea próspera como en el caso del virrey sino “que te acuerdes, gran Señora, / que nací para ser tuya, / aunque tú no lo conozcas” (62-64). Sin embargo, esta alteza de la virreina se descompone, como hemos mencionado, al considerar el tuteo que emplea el “yo,” y también en la estrofa dedicada al hijo de la virreina:

Y el hermoso José mío,  
sucesión tuya dichosa,  
dále [sic] de mi parte muchos  
besapiés y besabocas... (57-60)

Este tratamiento tan tierno e informal del hijo también desmiente la supuesta deferencia ante el “tú” poético. Luego el poema termina con una estrofa informal e impersonal, refiriéndose al cumpleaños de la reina que, según Méndez Plancarte, “caía en las proximidades de la Pascua” (405) porque según la poeta, “Esto va sonando a queja” y hay que terminar bien el poema (65). De esta manera, Sor Juana parece estar jugando al escondite en este poema, dejando salir el “yo” de vez en cuando, pero siempre volviendo a cubrirlo.

Volviendo a nuestra hipótesis inicial, en estos poemas se aprecia una intimidad entre la poeta y sus sujetos que va profundizándose con los años. En los romances al virrey, vemos un cambio del uso impersonal del pasado del subjuntivo a una relación que permitía consejos de parte de la monja. En los romances a la virreina en cambio, la progresión es más obvia y más intensa: el elogio erudito da lugar a la esclavitud voluntaria. En el caso de la virreina, también se resalta el cambio de tratamiento de “vos” a “tú.” En la segunda época surge el epíteto cariñoso “Lysi” y el querer besar las manos y los pies del hijo. La relación poética entre el “yo” y el “tú” o el “vos” poéticos en cada poema es más compleja. En los

romances dedicados al virrey, hay un desinterés implícito que sugiere la obligación de escribir estos poemas encargados. Tal vez por esta razón sólo hay un poema al virrey de la segunda época para analizar. Los romances para la virreina, al contrario, no sólo reflejan mayor confianza sino que para mí también son mejores obras que emplean metáforas más sofisticadas y varios niveles de significado. Por ejemplo, en el Romance 20, la poeta intercala su dedicación a la virreina en un poema que exhibe su profundo conocimiento de la mitología griega. En el Romance 31 se buscan metáforas evocativas y variadas para destacar el sentido de la relación entre el “yo” y el “tú” poéticos. No sólo hay más intimidad sino también más interés para escribir como si Sor Juana hubiera disfrutado más de la redacción de los poemas dedicados a la virreina. Sor Juana parece divertirse en el juego de estos romances. Mientras que al virrey le dice lo mínimo necesario para cumplir con el deber de escribir, los romances a la virreina dan lugar a una voz poética más coqueta y juguetona que habla guiñando el ojo e invitándonos a buscar otro sentido a sus palabras. Futuras investigaciones podrían indagar la aplicabilidad de estas conclusiones a los otros romances para los virreyes, investigando desde el punto de vista literario si el interés por el sujeto realmente produce mayor calidad de escritura.

Notas

1. Para más información acerca del origen de la lírica laudatoria, véase Vilà.

2. Ante la acusación del escándalo producido por sus poemas, Sor Juana le explica a su confesor:

. . . apenas se hallará tal o cual coplilla hecha a los años, al obsequio de tal o tal persona de mi estimación, y a quienes he debido socorro en mis necesidades (que no han sido pocas, por ser tan pobre y no tener renta alguna). Una loa a los años del rey Nuestro Señor hecha por mandato del mismo Excmo. Señor Don Fray Payo, otra por orden de la Excma. Sra. Condesa de Paredes. (de la Cruz en Scott 63)

3. Para más información acerca de la especulación sobre la relación entre Sor Juana y la condesa, véase “Concilio de luceros” y “Religioso incendios” en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Paz) y “Sor Juana Inés de la Cruz” (Scott).

4. Del 30 de noviembre de 1680 al 5 de Julio de 1683 (Méndez Plancarte 378).

5. Todos los romances citados en este trabajo son de las *Obras completas* de Sor Juana de la Editorial Porrúa y se citan por el número de los versos. Véase la página de referencias.

6. Aquí me refiero al concepto de “agencia textual” planteado por Margarita Zamora:

The focus here will be on the question of agency, understood as acting or speaking in ways that influence the course of events or modify the attitudes or intentions of others. According to Homi Bhabha (1994, 85), an agent is one who is capable of deliberative, individuated action (of word or deed). (191)

7. Según Méndez Plancarte, “las Horas” se refieren a parte del Oficio Divino de las monjas, su “canónica obligación.” En su “cifra de *siete* . . . simboliza Sor Juana la infinitud de años y gracias que pide para el Virrey” (380).

8. Paz explica que “fue una monja tibia y no se distinguió ni por el fervor ni por el rigor” (178).

9. El título dice: “En frase más domestica, no menos culta, escribe al Señor Virrey, Marqués de la Laguna, el mismo asunto.” El “mismo asunto” se refiere a que el Romance 13, el anterior, también celebra los cumpleaños del virrey. Según Méndez Plancarte la calificación de “más domestica” quiere decir “con mayor confianza” (380). Esa mayor confianza tal vez se debe a que el Romance 14 celebra el segundo cumpleaños del virrey en México e implica un años más de amistad entre él y Sor Juana.

10. Paz explica que “las expresiones hiperbólicas parecían naturales en aquella época. La cortesía era una segunda naturaleza de la aristocracia y del alto clero. El modelo de esa cortesía era la relación entre el superior y el inferior, simbolizada por la del rey y sus cortesanos, el cielo y los planetas, Dios y las criaturas” (255). En este romance Sor Juana sigue este modelo, humillándose y declarándose ante el virrey. Tal vez porque sólo imita un modelo, se delatan elementos que hacen menos creíbles sus palabras.

11. “El proceso de sublimación que inició el amor cortés y que consumó el neoplatonismo renacentista logró legitimar pasiones e inclinaciones que eran transgresiones de la moral sexual” (Paz 283).

12. Esta tabla delinea las figuras mitológicas y sus referentes.

Estrofa	Referencia	Asociación natural	Asociación de Sor Juana
3	Pájaro Fenicio que vivía 500 años y luego se resucitaba ( <i>The Medieval Bestiary</i> ).	La inmortalidad	La inmortalidad
5	Referente desconocido (Méndez Plancarte 386): un amante que sufrió ardiendo por la venganza de un tío.	El castigo, el fracaso amoroso, el sufrimiento, la venganza.	Más años que los dolores del amante.
6	Las serpientes que nacieron de la sangre derramada de la cabeza degollada de Medusa (Méndez Plancarte 386).	El castigo, la injusticia, la muerte.	Más años que las serpientes de Medusa.
7	Los gritos de Acís cuando lo aplastó el Cíclope debajo de una gran roca porque los dos querían a Galatea (Méndez Plancarte 386).	El castigo, la injusticia, la muerte, el sufrimiento amoroso.	Más años que los gritos de Acís.

8	La canción triste de Orfeo a la muerte de su amada Eurídice que suspende las torturas de los maldecidos (Graves 113).	La melancolía, la pérdida, el sufrimiento amoroso.	Más años que las torturas que pudo suspender Orfeo con su música.
9	El castigo de Prometeo después de robar el fuego de Olimpo; Júpiter lo ató a una roca y todos los días un águila le comía el hígado, lo cual se regeneraba todo los días (Méndez Plancarte 386).	La osadía y su castigo, el sufrimiento eterno.	Más años que el tormento de Prometeo causado por el águila.
10	El llanto de las hermanas de Faetón ante su muerte (Méndez Plancarte 386).	El castigo, la muerte, la osadía, la pérdida.	Más años que el llanto de esas hermanas.
11	Las danaiides que, obedeciendo a Dánao, su padre, mataron a sus esposos, hijos de Egipto. Como castigo fueron condenadas a llenar eternamente un túnel sin fondo (Méndez Plancarte 386-87).	El castigo, la traición.	Más años que el eterno castigo de las hijas.
12	Medea y los estragos causados por ella para vengarse del abandono de Jason (Méndez Plancarte 387).	La pérdida, el sufrimiento amoroso, la venganza.	Más años que los desastres de Medea.
13	Daños sufridos por el robo de Helena de Troya y por abrir la Península Ibérica a los musulmanes (Méndez Plancarte 387).	El desastre, el error.	Más años que esos daños.
17	Castor y Pólux y su inmortalidad pero en vez de alternar el morir y el vivir, vivir eternamente junta al esposo (Méndez Plancarte 387).	La inmortalidad y el sacrificio.	La inmortalidad.

13. Véase nota 12.

14. Para ver estas asociaciones, véase nota 12.

15. Del 5 de Julio 1683 al 25 de abril 1688 (Méndez Plancarte 394).

16. Esta tabla resume la ocasión y dedicación de los romances a los Marqueses de la Laguna.

Romance	Dedicación	Tratamiento	Epítetos	Ocasión
1ª etapa: 30 noviembre 1680 – 5 julio 1683				
13	Virrey	Vos	Grande Marqués, mi Señor	Cumpleaños
14	Virrey	Vos	Señor	Cumpleaños
15	Virrey	Vos	Señor	Cumpleaños
16	Virreina	Vos	Señora, Deidad	Cumpleaños del marqués
17	Virreina	tú	Lysi bella, Clicie, Deidad	Cumpleaños
18	Virreina	tú	Lysi divina, Ángel	Memorias de la virreina
19	Virreina	tú	Filis	El amor puro entre ellas
20	Virreina	Vos	Señora	Cumpleaños
21	Virreina	Vos	bella María, Señora, Ángel	Justificar no cumplir con la petición de música por parte de la virreina
22	Virrey	Vos	Águila de María	Los triunfos del virrey
23	Virreina	tú	Filis mía, Señora	Al recibir un regalo
2ª etapa: 5 julio 1683 – 25 abril 1688				
24	Virreina	tú	Lysi mía, Señora	Bautismo del hijo
25	hijo	Vos	Gran Marqués, Señor	Cumpleaños
26	Virreina	Vos	Señora, divina Lysi	Al dar un regalo al hijo
27	Virreina	tú	Señora	Buenas pascuas (de Navidad) y el cumpleaños de la reina
28	hijo	Vos	Señor	Segundo cumpleaños
29	Virrey	Vos	Alto Marqués, mi Señor	Cumpleaños

30	Virreina	tú	Filis mía, Señora	La ausencia del virrey
31	Virreina	tú	Señora, Reina, Deidad	Pascuas
32	Virreina	Tú	Divina Lysi, Cielo	Nacimiento del hijo
33	Virreina	Vos	Señora adorada	Pascuas
34	Virreina	Ø	Ø	Cumpleaños del rey Carlos
35	Ø	Ø	Ø	Cumpleaños del rey Carlos

17. Según Méndez Plancarte la primera hija, Doña Mariana Francisca, nació el 22 de diciembre de 1676 y murió casi al nacer; el 2 de agosto de 1678 nace Don Manuel y fallece a los once meses (378).

18. Un resumen de la relación entre el “yo” y el “tú” poéticos se puede apreciar en el siguiente cuadro:

Yo	Tú
“Yo no tengo qué ofrecerte: / pues de mi misma persona” (13)	“por más antiguo derecho es tu hermosura acreedora” (15-16)
“será cometer un robo” el darse a sí misma (19)	Dueña
Una de sus “víctimas devotas” (26).	Una de las “Deidades” (25).
“Pues así yo, nuevamente, / a tus plantas generosas / mi esclavitud ratifico” (41-43)	Dueña
“un alma que se te postra” (46)	Superior
“nací para ser tuya” (63)	“aunque tú no lo conozcas” (64)

## Obras citadas

- Badke, David. *The Medieval Bestiary*. 13 Feb. 2008. Web. 2 Mar. 2009. <<http://bestiary.ca/beasts/beast149.htm>>.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. "Romance 14: En frase más doméstica, no menos culta, escribe al Señor Virrey, Márques de la Laguna, el mismo asunto." *Obras completas*. México: Porrúa, 2007. 20-21. Print.
- . "Romance 20: Mezcla con el gracejo la erudición, y da los años que cumple la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, no por muchos, sino por aumento." *Obras completas*. México: Porrúa, 2007. 28-29. Print.
- . "Romance 29: Enhorabuena de cumplir años el Señor Virrey." *Obras completas*. México: Porrúa, 2007. 40. Print.
- . "Romance 31: A la misma Excelentísima Señora, alegórico regalo de Pascuas en unos peces que llaman bobos y unas aves." *Obras completas*. México: Porrúa, 2007. 41-42. Print.
- Graves, Robert. *The Greek Myths*. Vol. 1. New York: George Braziller, 1959. Print.
- King, Helen. "Tithonos and the Tettix." *Old Age in Greek and Latin Literature*. Ed. Thomas M. Falkner & Judith de Luce. New York: SUNY P, 1981. 68-89. Print.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1951. Print.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. Print.
- Ramírez Marín, Juan. "Musa décima." *Quórum legislative* (2007): 143-94. Print.
- Scott, Nina M., ed. *Madres del verbo / Mothers of the Word: Early Spanish American Women Writers, A Bilingual Anthology*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1999. Print.
- Vilà, Lara. "Lírica laudatoria y retórica epideíctica en el Renacimiento." Ed. María José Vega Ramos & Cesc Esteve. *Idea de la lírica en el Renacimiento. (Entre Italia y España)*. Barcelona: Mirabel, 2004. 179-98. Print.
- Zamora, Margarita. "If Cahonaboa learns to speak...': Amerindian Voices in the Discourse of Discovery." *Colonial Latin American Review* 8.2 (1999): 191-205. Print.

## Facing Evil: Terror on Today's Stage

Slav N. Gratchev

*Purdue University*

This study will explore the underlying sub-text that, I argue, may be the most important and emotionally arduous aspect of the play *Blood* written by Sergi Belbel, the relatively young Catalan playwright who in the mid-80's rapidly became one of the most valued and highly acclaimed authors in today's Spain.

The extreme intensity of the play is gradually created throughout the text by the sub-text, the meaning and significance of which I would like to explore here. What makes this play even more emotionally and psychologically intense, almost unbearable at times, is that the play, in my opinion, after taking the spectator through a terrible ordeal, the play does not end on a consoling note. I would even argue that *Blood* does not end on a note of hope at all. Although a positive interpretation of the final scene would be the most appealing to readers and spectators alike, and would assuage the tremendous ferocity of the play's closing scene, nonetheless, the ending should be read as a warning sign against the incipient disease of modern society, the disease that is called "terrorism."

Needless to say, plays dealing with torture are not that uncommon in today's literature. In this regard we can recall *Death*

*and the Maiden* by Ariel Dorfman. Similar in one way—both deal with torture—still they are strikingly different in all other aspects: pain and torture which Sergi Belbel tries to deal with in *Blood* are the physical pain and torture that are happening *today*. And not only that: it is happening in front of us. These violent acts are being performed at this particular moment, in front of our eyes, and not in retrospect: “My whole body hurts. – You’ll get over it soon. – I can not move. They have tied me so tightly” (Belbel 1).

The author does not just limit himself to making long philosophical passages directed towards the past; instead, he chooses to describe the infliction of pain and torture. And, he has to use the language that is at times so graphic in its descriptive power that would hardly be considered appropriate at all: “My ass is covered with shit. If it bothers you, do not look. I’ll wait until the shit dries on me. Then I’ll get it off with my hands” (Belbel 6).

As the drama unfolds, the description of the event becomes even more intense, more viscous, and almost painful for the reader: “Inside there is a foot severed above the ankle. HE picks it up. HE turns pale . . . still holding the foot, which he places on his lap” (Belbel 38).

In Dorfman’s *Death and the Maiden* we hear voices of the past. The words and events also are shockingly descriptive at times:

What that twat, little lady, do not tell you haven’t got someone to fuck you, huh? . . . Nothing like good fresh water, eh, Doctor? Beats drinking your own piss. (Dorfman 30-31).

But these events are being recounted by Paulina, and the reality, however hard it might be for her, for the spectators is still a mere duplication of that reality. It is Paulina’s reality, and we, readers, have never witnessed it, and for us it cannot be as shocking and disturbing as the reality that we are witnessing in *Blood*.

More striking, however, is that whether the torturers are real figures as in *Blood*, or are conceived by the imagination of Paulina, the mentally disturbed woman in *Death and the Maiden*, both insist that they personally have never known their accusers: “No, we don’t

know each other at all. It's the first time we've ever seen each other" (Belbel 2).

The man from *Blood* is surprisingly reminiscent of another one, Roberto Miranda, protagonist in Dorfman's play: "I do not know you, madam. I have never seen you before in my life" (Dorfman 32). Both torturers decisively refuse to acknowledge their previous acquaintance with their victims, but the motives for this denial are drastically different: Miranda is negating his past out of fear for his own life, while the MAN is simply afraid of being recognized as the former student of the person whom he will shortly put to death. I believe that at this particular moment of refusal of his past the MAN is in effect trying to negate his own existence, exactly as Miranda does when he tries to prove that he was not even in the country during the time of dictatorship.

In drawing parallels between two men—two torturers—both of whom vigorously repudiate their involvement in what had happened in the past or what is happening now, we take note of some seemingly inconspicuous details about their previous personalities. These details that they would prefer not to reveal to anyone are likely to help us shed some light on those figures:

I accepted for humanitarian reasons . . . they still have the right to some form of medical attention. But afterwards . . . the mask of virtue fell off . . . By the time Paulina Salas was brought in it was already too late. (Dorfman 59)

Miranda was not a psychotic maniac at the time when he was brought into the pandemonium that was taking place in Argentina in 1975-1986. By contrast, the MAN's personality already was in a process of deformation well before the possibility to torture someone was given to him: "your question took me by surprise. 'What are the limits of a common morality,' how funny . . . You always wore black. Four years, or was it three?" (Belbel 6).

Perhaps, during all those four years the MAN had already become, or was well on the way to become a torturer. His conscience was almost free of doubts, and the only question that remained unresolved and unanswered was: *what are the limits of a common*

*morality*? He was seemingly disturbed by this unresolved issue, and was looking for an answer even in the university classroom, but that uneasiness could not stop him committing himself to a murder right now.

Compared to the MAN's steady inclination to the diabolic, the metamorphosis that takes place in Miranda's mind is astonishing and makes us shudder: "During all these years . . . that same voice, next to me, next to my ear: 'Give her a bit more. This bitch can take a bit more. Give it to her. . . She is not even near fainting.'" (Dorfman 23).

We may recall, from Miranda's own words that he was not looking for *limits of the common morality*, and was starting from the "angelic" position of someone seeking to help—"I accepted for humanitarian reasons." That is why Miranda leaves us completely disillusioned. On the contrary, some beam of hope still scintillates through the MAN's distorted personality: "The MAN squats down in front of her and gently takes her leg. He feels it . . . 'There's nothing broken'" (Belbel 3).

Even though the MAN has been looking for those *limits* thereby hoping to justify what he has already decided to do, at the moment under discussion he seems to still preserve some human traits in his personality, while doctor Miranda, who was given exactly the same power and was entitled to do what he wanted, loses any restraint and gradually converts into a sadist:

A kind of—brutalization took over my life, I began to really like what I was doing. . . . My curiosity was partly morbid, partly scientific. How much can this woman take? How is her sex? Does her sex dry up when you put the current through her? . . . She is entirely in your power, you can carry out your fantasies, you can do what you want with her. (Dorfman 59)

To be able to draw the proper conclusions, I believe, it is important to realize that neither of those two men came to the position of torturer as a result of their insatiable revenge for something that had been done to them personally in their childhood or youth. For the MAN, it

## A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

is just a job; he is merely serving someone who is intentionally unnamed in the play: "Maybe you are not the leader. Are you the leader? Are you hungry? Are you the one who has to kill me? Thirsty? Do you want something to drink?" (Belbel 3).

Although the MAN is still repellent as he is he, at least, he takes no personal pleasure in nor advantage of the situation, as Miranda does fully. The MAN just "carries out orders. That is all" (Belbel 46). And for precisely this reason he becomes a non-entity even to his victim. "You are nobody. You just said: 'I am myself,' and it is a lie. You have no self" (Belbel 46).

The MAN is perceived this way by his own victim who is hardly far from the truth. Doctor Miranda, by contrast, is certainly another kind of man: he was in command; he was the one who gave orders: "I took part in the interrogation of ninety-four prisoners, including Paulina Salas" (Dorfman 60).

Perhaps, Doctor Miranda had never gone to his medical class seeking to learn where the limits of a common morality were; neither was he repentant about what he had done. His reasons were obviously not political ones. On the other hand, those reasons were not philosophical either. Earlier I used the term "psychotic maniac" referring to Doctor Miranda, and I believe that this term explains practically all the motives that moved him to do what he did.

In the case of *Blood* we have a different issue. Here Sergi Belbel is dealing with a situation that is much more convoluted and complex, as well as more obscure. First, there is no real motivation to the ferocity with which he treats the woman hostage. Second, it is not even clear enough if there is anyone behind the scenes who is in charge of all these abhorrent deeds. Lastly, we do not even know who would benefit from such an atrocity: "You'll have a visitor. The 'brain' of your group? We do not have a brain" (Belbel 4).

Quibbling about the word "brain" gives the reader a small break from the emotional intensity that was constantly building up throughout the play, but then the laceration continues:

The YOUNG WOMAN subdues her and manages to tie her to the chair. . . . Tears are running from her

eyes. The YOUNG WOMAN and the CHILD watch her impassively. SHE lies very still and looks up at the YOUNG WOMAN begging for mercy. “I am obeying orders. I am sorry.” (Belbel 11)

Elain Scarry has argued that “the intense pain is world-destroying” (29). It seems to me that in *Blood* we observe not just the pain of the body but we also witness the very intense psychological pain that, in certain instances, can become more devastating than the physical. At the moment when those two pains meet and consequently achieve some kind of a consonance in acting against their common victim—the human being—the process of “unmaking the world” starts. This is the exact moment that Sergi Belbel is trying to present to us. In other words, this is what in the introduction to this study I suggested is the “sub-text” which, I believe, is the most demanding part of Belbel’s play.

In her work Elain Scarry suggests that “It is the intense pain that destroys a person’s self and the world . . . world, self and the voice are lost through the intense pain of torture” (35). It seems to me that the text of *Blood* provides us with some cogent textual evidence that substantiates this notion:

SHE opens her eyes and looks in front of her. Her face is expressionless. Absolutely blank. SHE remains that way, with a fixed gaze, lost in space. . . . For a while SHE remains completely motionless, without even blinking her eyes. (Belbel 43)

On the one hand, this passage could identify as that precise moment to which Elaine Scarry refers us—the moment of loss of self, the loss of voice and the loss of the world. On the other hand, it may not be looked at as an innovative realistic view at all. We as spectators always have to be ready for a quick, almost impetuous change of mood, change of character, change of roles even, and this change is inevitable and consequential. It is nothing less than the result of the furtive work of the so-called *sub-text* whose function in this play, as well as in many of Belbel’s plays, may be at times invisible but always persistently present.

## A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

I believe that *Blood* confronts us with a dilemma where “the moral debate is at its core” (James 40), but this debate is skillfully and somewhat unexpectedly shifted away from the torturer and re-directed toward the tortured. No matter how unsatisfying it may be for us, in *Blood* we do not see the torturer going through the moral laceration that would end in his complete desperation and contrition. No doubt we would have preferred to see some type of modern-day Raskolnikov from *Crime and Punishment* who, after committing a double murder, goes through an intense moral, religious and psychological crisis that results in a revision of Christian doctrine, and finally delivers himself into the hands of the police. Nothing similar is going to happen in *Blood*, and this is exactly what disturbs us, horrifies us.

If we are still willing to accept the above notion that here in *Blood* the focus of the moral debate has shifted from the torturer to the tortured, then this notion will also draw an another additional dividing line between the two plays that have been discussed in the the present study, *Blood* and *Death and the Maiden*.

Now, if we turn our attention to *Death and the Maiden*, there should not be much of a debate over the proposition that the whole play revolves around the notion of justice: “A vague memory of someone’s voice is not proof of anything. It is not incontrovertible” (Dorfman 23). This is said by Gerardo, the man of Law, special assistant to the President’s Commission that, supposedly, will establish the final truth. Obviously, his understanding of justice is very legalistic: if something cannot be substantiated with an original document then it does not constitute valid evidence. Remembering the voice and the smell of the person who was torturing and raping you continuously for a few months, for him it is NOT reliable evidence.

This refocusing of the moral dimension is what makes the *Blood* so drastically different from *Death and the Maiden*. I believe that in the latter play a sign of hope *is looming*. The life that Paulina so generously grants to Doctor Miranda (after everything that he has done to her!) gives us at least a measure of assurance that co-existence of the torturer and the tortured, however difficult, is still possible. Possible even though the body memory still covets revenge.

Respect to the limits of common morality, the morality that holds a society together, these limits exist for Paulina:

A concert hall. An evening some months later. Gerardo and Paulina appear, elegantly dressed. . . . After a few instants, she turns slowly and looks at Roberto. Their eyes interlock for a moment. Then she turns her head and faces the stage . . . The lights go down while the music plays and plays and plays. (Dorfman 67-68)

It may sound appalling, but such hope is absent from *Blood*. The same moral limits are evidently present in our society but they are not capable of restraining someone who wants a philosophical answer to the question that he has already answered for himself. In our new and drastically changed society, which preoccupies Sergi Belbel there are MEN who would step over whatever moral limits exist, and they will do so in spite of all kinds of philosophical answers they may have received:

The YOUNG WOMAN looks at the WOMAN's body. "I love you." "I love you too." The YOUNG WOMAN goes closer and kisses him on the lips. "Finish the job first." "It's normal to feel this way. It's difficult for me too. But it's done. We can go away for a few days, just two of us. . . . Will they give us our money tonight?" "Yes." "Where can we go?" "We'll be at the beach before sunrise. I'll take you to a very romantic place." (Belbel 50-52)

In *Blood* there is another important moral debate that takes place throughout the play, along with the first one, and, to my mind, makes the play so intense and difficult and physically difficult to endure. If at the beginning of the play we see WOMAN begging for mercy, sobbing, lying on the floor motionless and "without even blinking her eyes" all of a sudden, as she nears her end, she finds the strength to confront her torturer. And not only him as a person: she confronts the whole idea that sustains him and, ultimately, the terrorism he is inflicting on her: "Does it frighten you? Does it terrify you to think that my last thought, the very last one, that perhaps I'll still have even

## A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

when you've severed of my body, will be for you and your kind?" (Belbel 45).

I believe that this is precisely the moment I have been trying to champion in the last few pages: the shift of the moral debate away from the torturer and its redirection toward the tortured.

Belbel certainly believes that the person who was condemned to death and knows this, that person still can challenge the torturer together with the "morality" that regulates his actions. It may not change anything right then, and the death will not be rescinded, but the challenge itself is capable of asserting that the "morality" which is backed up with pseudo-philosophical rhetoric is, in essence, nothing else but the lust for power embellished by the loquacious harangue. And this is what WOMAN is averring by in her last and the most powerful monolog:

You need money, you need to be on the front pages of all the newspapers, to feel yourself powerful. . . . I have not asked you why you did it to me, I have not asked you because I am not stupid; your logic and mine are on two different planes destined never to meet, like two parallel lines. . . . The universe is limited, it has no infinity, it began and it will end. (Belbel 47)

Her last words about two parallel lines that never meet, those words permit me to support the view that the play does not end on a note of hope. Neither does the play inveigle us to move into the pseudo-realistic world and relegate the matter. Rather, the play gives us a warning by describing the new, aberrant type of so-called "humans" who are capable of talking and dreaming about vacation, "the beating of the waves . . . sunrise . . . the sound of seagulls . . . the wet sand. You and me alone" (Belbel 52), while coldly connecting the electric saw to cut the body of the condemned: "His entire body and hands are blooded, and he leaves a trail of blood everywhere HE walks. . . . There is a lot of blood, I need a couple of blankets . . ." (Belbel 53)

In the beginning of this essay, I mentioned that I would explore the function of the *sub-text* that, in my opinion, acts as a powerful torque creating the unstoppable movement of the play. The

substantial textual material that I have provided in this analysis supports that notion. For the same reason some lines of connection that were deliberately drawn between *Blood* and *Death and the Maiden*. At the same time, in my opinion, I managed to contrast those plays putting them on two different sides of a significant moral and philosophical issue despite the apparent similarities between the two works.

With regards to my second point, questioning the note of hope on which presumably *Blood* ends, I think, I was able to demonstrate that the ending of the play is much more complex and can thwart any traditional interpretations of its meaning. In my opinion, there is hope in both, in *Blood* and in *Death and the Maiden*, but different kind of hope: one for reconciliation or at least non-violent acceptance of the past; the other of the profound moral standing of which even a terrified victim may be capable.

#### Works Cited

- Belbel, Sergi. *Blood*. Trans. by Marion Peter Holt. New Brunswick, NJ: Estreno P, 2004. Print.
- Dorfman, Ariel. *Death and the Maiden*. New York: Penguin books, 1992. Print.
- James, Nick. "Death and the Maiden." *Sight and Sound* 6.4 (1995): 40. Print.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985. Print.

Disrupting the Divide:  
Construction and Rupture in José  
Donoso's *A House in the Country*

Roberta Harris Short

Texas A&M University

The walled residence in *A House in the Country*, for me, brings to mind walled haciendas in Puerto Rico, decorated in colorful tile, topped with jagged potshards and shattered glass that glints in the sun. My friends, my Latin instructor, lived behind such walls. I drank my first café con crema behind such walls. Such memories can produce a sense of longing. Indeed, as critics have noted, Donoso fixes “nostalgia in the domestic structure of the house” (González Mandri 13). *A House in the Country* initially is imbued with a sense of nostalgia for vanishing gentility, for safety and apparent permanence, the reassurance of such things as walls and coffee and a sense of place. But I do not think of the houses without the walls, nor do I think such houses can exist without walls.

Nostalgia for home, in Donoso's hands, is complex, seductive, and one of several sites of rupture in the novel. Familiar furniture and possessions are suspended in a decaying, memory-filled landscape. Walls are permeable and shifting. Inhabitants are simultaneously young and old, wise and foolish, “civilized” and “barbaric.” Nostalgia—a sense of heightened sensitivity, memory,

and desire—is transformed to an awareness of a particular political, social, economic, cultural, and literary landscape. The deeply felt sense of nostalgia in the novel does not point to the gentility of a lost life but to the malaise on which it rests. Here, longing is transformed to desire for something less tangible than home—for the Other, for disillusionment, for mitigation of hierarchy.

The house in Donoso's novel is mythic (as are the landscape, his characters, and the cultural context) and becomes, in Barthean terms, a floating signifier—unstable, prescient, able to deliver countless meanings to countless readers. Further, this mythic space is informed by the presence of walls, both metaphorical and literal—within the house and around it, between the characters, separating the Venturas and others from each other and from the outside world.

The baroque metaphor of the labyrinth is apt in the case of *A House in the Country*. The novel combines postmodern, neobaroque and postcolonial elements as Donoso explores fictional process and representation, disrupts time and binary oppositions, and undermines pretensions to mimetic art, while interrogating power, hierarchy, nativism, and repression. The disruption of a cohesive ideological basis for the work also becomes content as Donoso leads the Ventura family and the reader through a labyrinthine system of illusion toward what one may argue is a productive disillusionment.

The literary, theoretical, and political context for *A House in the Country* is complex. Born in 1924 in Chile, José Donoso left school in 1943 and worked as a shepherd and dockhand before completing high school and going on to the University of Chile and then to Princeton (McMurray 9). In 1952, he returned to Chile and began teaching in Santiago. His fiction, first published in 1954, was a departure from Chilean realism, and was influenced by Alejo Carpentier's ideas regarding the baroque in which "the distorted, [and] the excessive could all increase the possibilities of the novel" (González Mandri 14). Donoso subsequently became part of the Latin American Boom, a group of writers that "abandoned a mimetic desire to represent the geography and idiom of their individual countries" and adopted American and European models (14). Novels of the Boom "minimized plot and contained a critical, literary, political, or cultural metadiscourse" that frequently incorporated the story of the narrative and a treatment of authorial position relative to the work

(15). Not all novels of the Boom were mythical or cosmopolitan, however; and writers explored a number of genres including autobiography, narrative, detective, romance, and the erotic novel, frequently as parody (15). As Cuban-born critic Flora González Mandri asserts, *A House in the Country* “combines both the self-reflexive games of the Boom years and a consciousness of a historical context in Latin America that could no longer be ignored” (15). At a time when Augusto Pinochet seized control over Chile in a dictatorship that persisted from 1973 to 1990, Donoso constructs a literary response to military dictatorship and to the phenomena of los desaparecidos and the Latin American exile (15).

In Donoso’s domestic melodrama, characters resist change and the intrusion of society into private space; this is expressed in their retreat to “enclosed houses” (20). Donoso employs masks, illusion, and theatrical expression through an ironically superimposed “magnifying glass” of melodrama, which permits exaggeration, play, and the postponement of resolution (17). Further complicating the construction of the house, windows reflect myriad points of entry for the reader, a technique that may point to the author’s literary dialogue with the ideas of Henry James (19). I would add here additional elements seen in the house—frescos and trompe l’oeil, paintings and architectural detail add a baroque quality, which as we will see, is also disrupted.

Thus, the Donoso labyrinth incorporates ironic treatment of text and political landscape, intertextuality, and exaggeration through baroque detail and melodrama. One of the most prominent features of the work, and a chief focus of this essay, however, is Donoso’s construction and disruption of binary conceptions of center and margin in multiple and overlapping spheres. Through these disruptions or ruptures, Donoso explores the limits of literature in representing multiple others. All of this is best seen “en las entrañas del monstruo” (Beverley 3).

The primary construction of the house reflects the Ventura family as ruling center. The parents in the Ventura family, through edict, through servant surrogates, through containment, punishment, and economic and political control, maintain continuity of and serve as “guardians of . . . civilized order” (Donoso 22). The Venturas gain control of salt, the currency of the natives, and subsequently achieve

dominion (247). The Venturas' realm includes their children (some forty), the servants, natives who worked the gold mines on their behalf, and extensive landholdings in town and in the country, an area called Marulanda. Early in the novel, Donoso introduces the opposition of natives, children, and servants to the ruling center. Ventura family control rests not on the admission of economic hegemonic control but on the construction of the myth of the Venturas taming the uncivilized and dangerous natives and cleansing the region of their cannibalistic practices, "the greatest of collective crimes" and "the most hideous incarnation of barbarism" (18). Here, Donoso's language is the language of the conquest: the Venturas annihilate indigenous people, burn villages, are "triumphant" in their "crusade," until the natives are at last docile, vegetarian, and weaponless, reserving the meats they still trap for the dining pleasures of the Venturas (19).

Into this landscape, young Venturas are born and pose the greatest threat to civilization; they are "capable of anything—name-calling, disobeying, dirtying, demanding, breaking, attacking, undermining law and order through challenge and disbelief" (22). And so, the Venturas control the children with the aid of servants (admonished by Lidia and commanded by the Majordomo, annually replaced), who toe a delicate line: they must "maintain the semblance of total obedience to the children, since in spite of their mission they must never forget that they [are] the children's servants" (22). The children do their utmost to compromise control of the servants through bribery, trickery, and flattery (24). Thus, the scheme of control is at once tenuous, absolute, and essential; underlying the hierarchy rests the myth of native barbarism and cannibalism to which all will devolve if left uncontrolled.

The Venturas, in control of landscape, the economy, and language, define the natives, not only as "lazy" and "criminal" but also as cannibals "whose souls . . . are rotten with vice" (137, 140, 21). These natives—"patch[es] of gloom"—lurk in the "depths of the shaded half" of the yard (139). Their presence is a contamination, and the adults "purif[y] themselves after their daily exposure to the natives" (139-40). Further, natives threaten rebellion at every turn, "conscious of the right and destiny of their race" (147); some favor "an all-out struggle" and know "their ancestors had never been cannibals" (148). The servants fare no better than the natives in the

## A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Ventura's scheme. They are "unruly" and unrefined; they "[croon] vulgar ditties to pass the time" and "[lack] the sensitivity to be content with the contemplation of a heavenly dusk" (137, 171); further, condemnation of their manners and sensibilities is sanctioned on a religious level as well since it is common knowledge that one goes to "hell for being poor" (143).

In fact, religious activity is classed and gendered, rendering it the realm, at least in terms of power and wealth, of men. Anselmo experiences the seminary as "a kind of exclusive men's club, offering contact with no one save the Deity, indisputably masculine, indisputably of their own class" (143). The roles of women are also proscribed in Marulanda: women must not ride in open carriages (144); women have no legal right to money (147); women practice deceit as their sole art (163); women have intuition regarding their children but shallowly permit it to be dismissed (173); women are hysterical and, therefore, must have clitorodectomies (182); women are whores (196); women are manipulators (317); and of course, women are the practical enablers of their husbands' destructive agendas (314).

Donoso's creation of the Ventura's house and land reflects the family's difficulty in maintaining control and is the locus of rupture throughout the novel. The house is bounded by a fence constructed of lances, which is easily disassembled by the children, led by Mauro. The narrator informs us that, even within the confines of the compound, the family escapes religion in Marulanda; the "existence of Hell [is] quite forgotten," they have "no pious duties, no priests or school nuns, no extortionist confessors, . . . no churches" and are "unfettered from God" (143). The landscape represents both refuge and danger; ubiquitous thistle threatens the lives of the Venturas, who, unwilling to learn from the natives how to coexist with the thistle, instead delegate servants to the endless task of beating the feared vegetation back. The compromised, complex space of the house remains the locus of family and, finally, of a thinly surviving coalition of children, servants, and natives.

The novel, laden as it is with the political, social, and cultural detritus of colonization, is also a residence of rupture. Donoso creates and undermines exaggerated stereotype with often-simultaneous

discontinuity. While warning their offspring against the brutality of the natives, the parents fuss over the children in threatening terms:

Teodora, sweetheart, be careful with that candle, you'll go up in flames; Avelino, angel, you're going to fall off that railing and crack your head open on the rocks; Zoé, baby, that knee's going to get infected if you don't get someone to wash it for you, and if you get gangrene we'll have to cut your whole leg off. (9)

Thinly masked aggression is accompanied by ambivalence as the parents fail to return from their picnic before dark (165). When they do return, the condition of the children is a matter of indifference; they take note only when the children report having stolen the gold. Whippings ensue (179).

The parent/child binary is relentlessly under assault in the novel and is revealed in characterization and action. Routinely, the children are represented as more knowledgeable, more sensitive, more inquisitive than adults, and, consequently, less deluded. From the outset, Wenceslao questions the truthfulness and authority of the parents (5). Malvina, the illegitimate cousin who is so touchable, attaches herself to Casilda and her rebellious struggle for the gold and also befriends "misfits and outcasts who, believing themselves descendants of the mythologically perverse cannibals" engage in what they view as inevitable crime (148). Casilda is not alone in her plan to steal the gold; Malvina teaches the concept of stealing to the natives (149); and we learn that Columba, Hermógenes, and Lidia also steal. In the final scenes, the children survive through their openness to information about the thistle gained through contact with the natives, while the parents remain "unable to comprehend" the natural world (338). The Venturas' interpretation of "reality" becomes another locus of rupture.

In addition to exploring the Ventura family by developing and scrutinizing a parent/child binary, Donoso addresses the failed projects of socialism and dictatorship through the characters of Adriano Gomara and Juan Pérez. Critical of the Venturas' position regarding the natives and remarking on their tendency to reduce people to decorative objects, Adriano Gomara crosses the divide to

assist the natives and participate in their ceremonies (194). The family views the subsequent deaths of his daughters and his ensuing insanity as retribution for his breaking the taboo against contact with the natives (González Mandri 89).

Rupture is evident in Juan Pérez's assault against the spaces surrounding the house, a demonstration of the need for increasingly militaristic control because of the erosion of authority (Donoso 201). A broad critique of the failed revolutionary metanarrative is implicit in Donoso's construction of Adriano Gomara's attempt at the socialist enterprise and Pérez's enactment of violent repression. As Román de la Campa, in *Latin Americanism*, points out, such failed attempts at revolution are:

a part of the Creole neocolonial order that has perpetuated itself for nearly two centuries through chronic cycles of violence, obsessive claims of national or ethnic identity, and deeply ingrained patriarchal impulses that have stood in the way of liberal democratic republics. (31)

De la Campa asserts "contemporary Latin American literature becomes a postmodern antidote of sorts" (31).

Among the characters, Wenceslao most constantly questions time, authority, and hierarchy but is less disruptive of the novel itself. He performs the role of protagonist and is relentlessly alive for the reader. He is a charming adventurer, a role player who bravely acquiesces when needed, dressing in lace and curls, committing reverent cannibalism, struggling to free himself and his friends. Rupture here is evident in the conclusions he draws regarding the natives; he maintains it is possible to learn from and live with the natives. The reader's identification with Wenceslao, who is so engaging and sympathetic, is, however, checked by the discontinuity represented by his stated age, four, and his pronouncements, which appear to issue from a mature, educated consciousness.

Destabilization of time is not only seen in the characterization of Wenceslao but surfaces throughout the text. Central to the reader's interpretation of the events of the text is the dispute over the length of time that the parents have been away on their "picnic." Was it a year

or a day that passed? While the children feel they have been “a year . . . dying of hunger and fear,” their parents claim to have “left the country house [that very] morning”: “We’ve been away twelve hours, not twelve months,” they assert (Donoso 177). Perceptions of time are directly related to motivations of other characters as well: Juan Pérez ironically notes that, due to pay considerations, “it was best to seem convinced of the shorter version of time” (196). Characters combat the tyranny of time, not only with verbal denial, but also through action. The Majordomo takes away clocks and calendars and paints the windows black to stop “history until the masters come home” (232); Casilda “wish[es] with all her heart that she could sweep aside clocks and calendars, sundials and hourglasses, cancel all chronology” so she can reexperience “the timelessly childlike secret of [her] oneness” with Colomba (142).

Perhaps most intriguing of the novel’s destabilizing assaults on time, history, and identity, is *La marquise est sortie à cinq heures*. The characters’ exaggerated attendance to game playing is absurd, often horrifying, and violent. *La marquise est sortie à cinq heures* is mentioned dozens of times in the novel and is itself both ubiquitous, arguably baroque, and disruptive. I offer three examples. One, from the prologue to Sir Samuel Tuke’s 1663 version of the play, *The Adventures of Five Hours, a Tragi-Comedy*:

*But tell me, Gentlemen, who ever saw  
A deep Intrigue confin'd to Five Hours Law.  
Such as for close Contrivance yields to none:  
A Modest Man may praise what's not his own.  
'Tis true, the Dress is his, which he submits  
To those who are, and those who would be Wits;  
Ne'r spare him Gentlemen, for to speak truth,  
He has a per'lous Cens'rer been in's Youth;  
And now grown Bald with Age, Doating on Praise,  
He thinks to get a Periwig of Bays.  
Teach him what 'tis, in this Discerning Age  
To bring his heavy Genius on the Stage;  
Where you have seen such Nimble Wits appear,  
That pass'd so soon, one scarce could say th'were  
here.*

*Yet after our Discoveries of late  
Of their Designs, who would Subvert the State;*

## A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

*You'l wonder much, if it should prove his Lot,  
To take all England with a Spanish Plot;  
But if through his ill Conduct, or hard Fate,  
This Foreign Plot (like that of Eighty Eight)  
Should suffer Shipwrack in your Narrow Seas,  
You'll give your Modern Poet his Writ of Ease;  
For by th'Example of the King of Spain,  
He resolves ne'r to trouble you again.*

*As to a dying Lamp, one drop of Oyl  
Gives a new Blaze, and makes it live a while;  
So th'Author seeing his decaying Light,  
And therefore thinking to retire from sight,  
Was hindred by a Ray from th'upper Sphere,  
Just at that time he thought to disappear;  
He chanc'd to hear his Majesty once say  
He lik'd this Plot: he staid; and writ the Play;  
So should Obsequious Subjects catch the Minds  
Of Princes, as your Sea-men do the Winds.  
If this Attempt then shews more Zeal, than Light,  
'T may teach you to Obey, though not to Write. (3-4)*

Two:

In 1938, José Corti published Gracq, Bachelard, Lautréamont. Today, ten years precisely after the disappearance of his founder, the editor-bookseller of the street of Médicis preserved his singularity: coherence, fidelity, the whole except topicality.

INTERVIEWER. *And the novel? It is a French tradition?*

JOSÉ CORTI. To be honest, the novel is not the only literary genre I enjoy. The novel such as Paul Valéry presented it, "the marchioness left at five hours" does not interest me. The novel appeared after Don Quichotte. It dominated during three centuries. I do not think that it is destined to dominate literature in a permanent way. It is too useless. (Savary 2)

And three, a French lesson, randomly garnered from the internet:

Le passé composé, pouvant indiquer des faits passés à un moment déterminé prend fréquemment la place du passé simple (souvent dans les textes littéraires).  
 Les deux phrases suivantes ont le même sens:  
 La marquise *est sortie* à cinq heures (passé composé)  
 La marquise *sortit* à cinq heures (passé simple).  
 (“Conjugaison”)

The game, *La marquise est sortie à cinq heures*, is center stage in the novel, enacted by the children as instructed by their parents. The game is performance, not only as enacted in the novel, but also as mimetic in its disruption of a ludic read (as the citations are here). The game permits suspension of time, disguise of characters, impermissible action, and emphasis, not only on theatrical exaggeration, but also on surface and narrative. The narrator often intrudes to announce the players, describe the setting, and costumes, but also to confuse the actions of the play with those enacted as part of the narrative as a whole, the unfolding lives of those at Marulanda. The game continues even when the parents are no longer at the house to urge its continuance, and the actions rise to a fevered pitch. The children raid their parents' rooms for make-up and costumes:

sumptuous doublets of Sedan cloth and chamois hose of a light violet hue, embroidered satin and chiffon scarves . . . sea-green and blue and sheer petticoats . . . macfarlanes and farthingales, grosgrain and jacquard skirts . . . fedoras, homburgs, coifs for novices or wetnurses, eyes artfully purpled for grief, kindled by belladonna for passion, long trains of apricot Genoa velvet for mounting the staircase at the opera where a lover lurked in the gallery to fire his single murderous shot . . . mustaches and beauty marks smudged on with burnt cork, a swig of vinegar to bring on the pallor of some aristocratic disease . . .  
 (Donoso 159)

The confusion of costuming and role playing is pervasive and serves to call into question, not only the children's perceptions, but also the definition and role of history, increasingly seen as instable. The

natives were once rulers, but, under the Venturas, become props in theatrical games (González Mandri 95). As González Mandri states, the “historic flow of events” is theatrical and melodramatic; and “hope for historical progress is replaced by the stagnation of a government that rules by deceit and force” (95).

These ruptures and discontinuities are accompanied by the overarching rupture of the relationship of the reader to the text—Donoso employs a series of devices to disrupt a “natural” or ludic reading, including conflated language and concepts, authorial intrusion, and literary debate. Donoso’s use of language as rupture, already noted to some degree above, is pervasive. Parents repeatedly warn the children against native cannibalism but also attribute cannibalistic traits to the children. Regarding his daughter’s interest in the family gold, Hermógenes observes that “her hunger . . . could devour him like a cannibal’s” (136). Greed becomes a literal, brittle image as gold effaces Casilda: she is “transfigured by her fine coat of gold dust” and becomes a “gilt mosaic,” “stiff” and “frozen” with “yellow flakes” (138); at the same time, Casilda sees this as her “natural state” (140).

The role of authorial intrusion interferes with a ludic reading, qualifies any claims to representation, and drives forward debate, not only regarding multiple versions of the truth, but also literary pretensions to reality, or realism, which in practice perform a universalizing or colonizing function. Donoso’s approach here signals more than the imposition of postmodern literary devices, although the novel does make use of disruptions in time, destabilization of characters, and authorial intrusion. The intrusions point to the instability of truth, the impenetrability of events as recounted history, and the unreliability of storytelling.

The unreliability of truth garnered from torture is treated within one of these lapses into authorial voice. Donoso makes use of authorial intrusion to mitigate the fascination of readers with narratives of torture; the author as narrator intrudes casually on Arabela’s torture by Juan Pérez’s men (243). The reader is not permitted unquestioning engagement with the events; instead, the narrator “drop[s] a dark curtain over these details” since it is “impossible to reproduce such horrors for anyone who has not lived them” (243).

The narrator serves as a guide through the textual labyrinth, explaining the appearance of Malvina as a plot device, or reminding the reader of the previous lack of thistle in the park (204). Humble and self-effacing, the narrator speaks of his “clumsy pen,” admits to invention, not truth, and beseeches the reader to imagine scenes of “desolation and death” just as he refuses to write them (206-207, 212, 218). But this narrator also is wise; he responds to the Majordomo’s statement “Nothing has happened here! Life will go on as before!” (219):

My reader can readily gauge the absurdity of this statement if he will believe me that everything that had happened during the past year, with its triumphs and its inexcusable blunders, along with the pain and humiliation of the assault, had etched into every heart, nature and child alike, a consciousness, an outrage that would never again allow anything to be as before. (219)

The narrator is in command of certain concepts even if the characters are not. Commentary on the construction of social behavior is woven into the text, as the narrator notes that the Ventura children are incapable of taking care of themselves, having been carefully instructed to believe that “it is a sign of good breeding that they should be helpless” (263). Learned helplessness is the requisite condition for the enactment of a sacrificial cannibalism that dares to represent itself as tender, caring, lifesaving, and honorable (274-75). The turnabout is powerful. This act represents a new order, based in necessity and mutual care, not in “madness nor cruelty” (275). Thus, the persona of the narrator is at once a humble construction and one that exhibits astounding virtuosity.

Donoso’s engagement with the text and with the hypothetical reader is purposeful, complex, literary, and political. As the narrative comes to a close, authorial intrusion becomes more extensive and urgent. At last, the reader sees the narrative persona as author hurrying work to his agent, witnesses his encounter with Sylvestre Ventura, who is resolutely unimpressed with the author/Donoso’s work. The exchange is rife with humor and irony as Sylvestre, with sour breath and a soiled shirt, relives the previous night’s debauch and disputes the depiction the narrator has wrought (280-82).

## A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Sylvestre quibbles with the narrator's exaggeration, a central feature of the text and one that mitigates the tyranny of realism: he is not as rich, as controlling, as refined, as snobbish or wicked or stupid as his depiction (283). Author and agent argue about the intent of the literature; the narrator asserts he is not looking for recognition from the ordinary person who insists on "truth" since such "truths," in claiming to define reality, attempt to control it. His argument falls on deaf ears as Sylvestre (true to type?) yammers on about the degree to which Celeste can see and about Eulalia's sluttishness (284). Sylvestre sees only the center of the universe as it has been bestowed upon him by literature, with its "stories and characters and assumptions" intact (284).

Yet if we listen to Sylvestre (a character that claims that his creator does not represent him), we are intrigued by his assertions regarding representation. He tells the story about Cesareón and how his mother discovered the meaning of the word "queer"; instead of judgment and exclusion, Mama is contemptuous of the narrow-mindedness of societal condemnation (285). This moment represents another rupture—this time within a rupture (Sylvestre's denial), within a rupture (authorial intrusion)—the labyrinthine structure of the work surfaces as artifice and content and as a device for deconstruction.

Thus, *A House in the Country*, Donoso's response to Chile's political landscape in the 1970s, becomes both a "cipher of its author's universe" and "a discourse on the definition of the novel" (González Mandri 86-87). From the outset, authority is undermined and questioned as the parents and most of their servants leave and four-year-old Wenceslao entertains the idea that the parents will not return (87). Donoso's work can be connected to that of Borges, not only in its placement in the Boom, but as work that poses and interrogates an enigma but does not seek to resolve it, although a literary end may be predetermined (86-87). Content and vehicle merge as the writer constructs "forking paths" of literary possibility that emphasize the "coincidence of contradictory special and temporal dimensions" and also point to destabilization, not only as elements of literary possibility, but as thematic and political content (87).

John Beverley, in his work *Subalternity and Representation*, offers a complex recounting of various contributions to subaltern

studies and the problem of representation. He notes that “even the ‘boom’ novel of the 1980s and the sort of left-modernist literature . . . were functionally implicated in the formation of both colonial and postcolonial elites in Latin America” and that therefore, the claim that they furthered “cultural democratization” was questionable (8). Beverley discusses the importance of *The Lettered City* by Angel Rama as a “Foucauldian genealogy of the institution of literature in Latin American society” that was “meant to challenge the prevailing historicism of Latin American literary studies” (8). Although Beverley draws attention to the “silences and ambiguities” in Rama’s text, he acknowledges the importance of a recounting of literary history that registers the hegemonic structure of literary production and the creation by subaltern groups in Latin America of “their own forms of history, political economy, and value theory” (9).

Mindful of the need for particularity rather than universal claims, Beverley is cautious about the tendency to imitate the work of the South Asian Subaltern Studies Group and the theoretical writing of Ranajit Guha and Gayatri Spivak. He points to the foundational work of Antonio Gramsci, whose *Prison Notebooks* present Gramsci’s thoughts on the failure of the Italian nation state, under the influence of advanced political liberalism, to represent a popular will because it failed to address agrarian reform (11). Cultural production centered in a lettered intellectual community produced a “cosmopolitan and universalizing worldview” which was nevertheless “in thrall to the Church” (12). Communities not represented by the cultural elite, whose interests and dialects were not a part of the dominant scheme, were effaced (12). Beverley concludes that:

Rama’s genealogy of the “lettered city” and the emerging debate over the role of the literary Baroque in the formation of Latin American culture suggested that something roughly similar occurred in Spain and Latin America in the seventeenth and early eighteenth centuries. (12)

At the same time, Beverley points out that for Gramsci, culture is the “sphere in which ‘ideologies are diffused and organized, in which hegemony is constructed and can be broken and reconstructed’” (13). Nevertheless, a vision of culture which defines itself as “high,” remains universalizing and modernist and reflects the interests,

conditions, and daily life of those it represents, thereby increasing their agency while effacing those it excludes. Beverley offers the hegemonic terminology in use by the World Bank and the International Monetary Fund as evidence of the “catastrophic effects” of such effacement: terms such as the “‘cultural sustainability’ of development” and the “‘need for ‘social adjustment’” are both seen as byproducts of globalization (13-14). Political and social movements that, as Guha says, attend “to the small voice of history” resist such metanarratives and tend toward rupture (15).

Although Donoso’s work is situated by critics in the Latin American Boom, one could argue Donoso’s novel enacts resistance not only through a postmodern approach, but also through a neobaroque metanarrative that questions representation and points to alternative arrangements with regard to subalternity. Certainly, Donoso points to the limits of his narrative through intrusion and destabilization of time, character, history, and representation. He also points to the impossibility of representing the other, and further, the world beyond the other. The thistle operates beyond the realm of the Venturas, their lackeys, the children, or even the natives, and instead, is “suspended in the air by autonomous laws” (Donoso 338). Here, in this final imaginary realm, hybridity, a notion useful in describing the effects of colonial power, provides a “space in which the colonial or subaltern subject can ‘translate’ or ‘undo’ the binaries imposed by the project” (Beverley 16).

Beverley’s project—and that of Spivak, Bhabba, and others inhabiting the intellectual space of cultural theory—is fraught with pitfalls since, as Beverley himself notes, “binary taxonomies of populations are a feature of what Foucault calls ‘biopower’” which is relieved through “decentered, plural, contingent, provisional, performative” representations (16). Beverley’s approach is grounded in the traditions of the academy and in Marxist theory but presents the arena of Latin American Subaltern Studies Groups as a space within which “various agendas and projects talk to each other . . . around a common concern that is at the same time epistemological, pedagogic, ethical, and political” (22). Certainly, Beverley’s approach emphasizes the destabilizing effects of such a theoretical space, but one might argue that it’s a long way to travel.

Donoso's work can be seen as representative of a complex array of theoretical approaches to both content and form and offers an opportunity to examine links between these approaches. Donoso's use of baroque, neobaroque, and postmodern elements produces, not realistic, but an extended hybrid representation, which addresses a postcolonial landscape, in the process engaging and undermining the authority of the "lettered city."

Gonzalo Celorio, in "El barroco en el Nuevo Mundo, arte de contraconquista," offers a relevant expansion of the delineation of a baroque aesthetic: in his view, the baroque is not a phenomenon pertinent only to surface but one with profound implications (79). In response to the notion that there is continuity between the classical and the baroque, Celorio proposes the baroque as rupture, engendering greater freedom of expression, less adherence to established standards (79). Considering whether or not the baroque can be opposed to the classical, Celorio notes that many view the baroque as deviate and in poor taste ("de mal gusto"); yet, this determination is largely made from an aesthetic position that privileges the classical (77).

Celorio draws on Sarduy's "El barroco y el neobarroco" to reveal the expansion of the baroque as a culturally descriptive term and the use of the term "neobaroque" to describe a wide range of literary production that involves parody and artifice (98). Celorio contributes to Sarduy's attempts at formal definition by concentrating on the implications of parody as intentional content. If the distinctive element of the baroque is artifice, then intentional use of conserved regional artifice points to parody and, by necessity, intertextuality (100). Such a use of parody, Celorio concludes, is a marker of critical distance. The baroque overlaying of culture, parody of culture, and cultural interplay are exultantly elaborate, even wasteful in their abundance, as Celorio would assert, and thus reveal, through self-aware artifice, the presence of critical play and deliberative consideration (104).

For his part, Severo Sarduy, in "The Baroque and the Neobaroque," emphasizes abundant word play and mimicry as aspects of the baroque in Latin American art. Sarduy asserts that the complex play of language, metaphor, meaning, culture, and time comprises the baroque in Latin America; and he locates the basis for

the baroque in nature, in the overlaying of sounds, in complex landscape, and in apparent disorderliness (116). Sarduy places emphasis on the instability of signifier and signified, on metaphorical substitution, and on perturbation and contradiction that seeks deliberately to “disappoint” the reader through disruption and lack of congruence (119). The structure beneath the narrative contains multiple linked, overlaid, or combined elements, which in turn create metaphor. Finally, parody works to disfigure, vary, amplify, invert, or conceal. The result is invention combined with serious intent, meant to confuse and confront (123). The presence of carnival is revealed in the verbal abundance of languages in the Americas, in multiple uses of language, in the cacophony of names, and in the abundance of the named.

Certainly, Donoso’s work qualifies as disruptive in the tradition of the baroque and the neobaroque described by Celorio and Sarduy. Additionally, Sarduy’s characterization of the baroque includes intertextuality, false representation, parody, commentary, and authorial intrusion. These may appear to echo the postmodern, but predate its attention to non-linear time, intertextuality, fragmentation, and multiple voicing.

Sarduy also describes the baroque in linguistic terms, identifying phonetic grammas, or typographic lines that permit alternative readings, or readings that attend to sound and artifice rather than meaning; semic grammas, which are elements of language that reside beneath the surface of the text, indicated but not specifically stated; and syntagmatic grammas or indicators within a text that condense and link segments formerly used to present a “more vast space” or totality to the reader, which, through repeated duplication and self reference, appear in the baroque to be “dead devices” (128-29). One is reminded here of the dialects that remain unaddressed by Gramsci and of indigenous languages that have still to surface in the “lettered city.”

As Sarduy explains, significant components of the baroque are abundance and play. He emphasizes the representation of the object in the baroque as absence rather than presence. The Other is a “nonrepresentable object, which resists crossing over the line of Alterity” (130). The emphasis on play in the European and Latin American colonial baroque, as apparently purposeless gaming, is

characterized by repetition and indicates the infinite evident in a “mobile and decentralized universe”—as demonstrated by the endless repetitions of *La marquise est sortie à cinq heures* (131). In contrast, the neobaroque is characterized by “rupture” and “disequilibrium,” denoted by absence that does not point to unity but to a decentered subject (131). This decentered neobaroque system of repetition and artifice revealed in fragmented language and authority becomes the art and the language of revolution (132).

Thus, Donoso’s *A House in the Country*, so characterized by hybrid identity, contended history, and rupture, employs a complex arrangement of baroque, neobaroque, and postmodern elements to engage failed revolution, problematic representation, and social and political contexts, as particular elements, both localized and broadly indicative, in a postcolonial landscape. The text is marked by labyrinthine interplay; and the resulting transformation of the novel reflects constructed hybridity and rupture, both written into and representative of the land, culture, and politics; the artistic space of music, art, and literature; and the play of language and myth; the gestures and small moments of the day—café con crema inside the crumbling walls of a courtyard.

Works Cited

- Beverley, John. *Subalternity and Representation*. Durham: Duke UP, 1999. Print.
- Celorio, Gonzalo. "El barroco en el Nuevo Mundo, arte de contraconquista." *Ensayo de Contraconquista*. Mexico City: Tusquets, 2001. 75-105. Print.
- "Conjugaison; 11. Les temps composés de l'indicatif; 113. Le passé composé (2)." *Maths.net. Skolia, Primaire, Collège, Lycée*. Web. 17 Nov. 2009 <[http://www.maths.net/devoir/\\_1196.htm](http://www.maths.net/devoir/_1196.htm)>.
- De la Campa, Román. *Latin Americanism*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999. Print.
- Donoso, José. *A House in the Country*. Trans. David Pritchard. New York: Aventura, 1984. Print.
- González Mandri, Flora. *José Donoso's House of Fiction: A dramatic Construction of Time and Place*. Detroit: Wayne State UP, 1995. Print.
- McMurray, George R. *José Donoso*. Boston: Twayne, 1979. Print.
- Sarduy, Severo. "The Baroque and the Neobaroque." Trans. Mary G. Berg. *Latin America in Its Literature*. Ed. César Fernández Moreno, & Julio Ortega. New York: Holmes & Meier, 1980. 115-32. Print.
- Savary, Phillippe. "José Corti: Walk out of Time." *Number of the Angels* 10 (1994-1995): 1-4. Web. 1 May 2005 <<http://www.lmda.net/mat/MAT01007.html>>.
- Tuke, Samuel. *The Adventures of Five Hours, a Tragi-Comedy*. 1663. *Early English Books Online*. Web. 17 Nov. 2009. <[http://libezproxy.tamu.edu:2048/login?url=http://gateway.proquest.com/openurl?ctx\\_ver=Z39.882003&res\\_id=xri:eebo&rft\\_val\\_fmt=&rft\\_id=xri:eebo:image:62438](http://libezproxy.tamu.edu:2048/login?url=http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.882003&res_id=xri:eebo&rft_val_fmt=&rft_id=xri:eebo:image:62438)>.

*Amor y pedagogía y La tía Tula*  
de Miguel de Unamuno como proyecto  
común: La parodia de la alienación  
racional

Ana Zapata-Calle

*University of Missouri-Columbia*

La lucha entre la razón y la fe es un pilar básico en la obra de Miguel de Unamuno y de ella surge el análisis que aquí se propone. En este ensayo se demostrará que Miguel de Unamuno escribió la obra de *Amor y pedagogía* (1902) y *La tía Tula* (1920) como dos partes de un proyecto común concebido de manera simultánea para parodiar los dos sistemas científicos abstractos que dominaron las ciencias del siglo XIX: las teorías científicas evolucionistas del filósofo inglés Herbert Spencer y el idealismo alemán de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, entre otros. El evolucionismo se enfrenta en este proyecto unamuniano al idealismo transformado en ortodoxia religiosa que en *La tía Tula* se verá personificada en la religiosidad de la madre del propio Unamuno, según proponemos aquí, mientras que en *Amor y pedagogía* veremos transformado al propio Herbert Spencer en personaje. En estas dos novelas se presenta, con estos personajes y sus formas de vivir y educar a sus hijos, la alegoría de dos métodos científicos opuestos entre sí, cuya divergencia tanto atormentaba al autor. Como resultado, ambas novelas tienen en

común la sátira de la alienación racional hacia los dos modelos científicos, el materialista y el idealista. El conflicto parte de la imposibilidad de Unamuno de considerar estos dos polos como excluyentes. Después de una década de intensos estudios del positivismo de Spencer y del idealismo hegeliano, el Unamuno filósofo quiso salvar partes de los dos acercamientos mediante una propuesta algo ingenua, como juzga Roberta Johnson, para dar “una explicación lógica de las nociones metafísicas, resolver el valor positivo de las nociones suprasensibles y desarrollar su función lógica” (36). Miguel de Unamuno no llegó a publicar el manuscrito del que Johnson toma esta idea titulado “Filosofía lógica,” quizás por ser consciente de su propia imposibilidad de encontrar una solución a la dicotomía entre razón y fe en su esfuerzo por racionalizar los conceptos metafísicos. Estos conflictos intelectuales de Unamuno que surgen de la idea de admitir las dos vías de conocimiento, no solo se producen a nivel académico e intelectual, sino que son vitales para él. La fervorosa religiosidad que Miguel de Unamuno vive en sus años de infancia y mocedad en su Bilbao natal, guiada espiritualmente por su propia madre y el padre Lecanda, se verá truncada por las crisis de fe que experimenta a partir de los años vividos en Madrid cursando estudios universitarios. Su profundidad religiosa, por la que se había sentido inclinado incluso al sacerdocio, como recoge Luis Granjel (38), le llevan a la desorientación existencial y a la más aguda de sus crisis, la de 1897, al morir un hijo suyo tras una enfermedad degenerativa para la cual ni la ciencia positiva ni la fe religiosa le sirvieron para salvarlo. Años después, en 1912, Unamuno escribirá una carta a Ortega y Gasset donde sigue expresando sus dificultades para racionalizar el idealismo de otro de los filósofos alemanes, Herrmann Cohen, desde su espiritualidad:

Cohen, se lo repito a usted, no me entra: es un saduceo que me deja helado . . . ese racionalismo o idealismo a mí, espiritualista del modo más crudo, mas católico en cuanto al deseo, todo eso me repugna . . . y luego no puedo, no, no puedo con lo puro: concepto puro, conocimiento puro, voluntad pura, razón pura... tanta pureza me quita el aliento . . . Y no sirve razonarme, ¡no, no, no! No me resigno a la razón. (cit. en Johnson 92)

Al igual que el desorientado personaje del científico Avito Carrascal de *Amor y pedagogía* se mete intertextualmente en *Niebla* (1914), una novela en la que supuestamente este personaje no tendría que estar, y aparece en ella buscando refugio en un espacio religioso, uniendo la ciencia con la religión. Del mismo modo Ramirín, el sobrino de Tula, se sale del sistema ideal-racional creado por su tía al ausentarse de la casa familiar. Estos hechos de ficción podrían tener reflejo en los propios datos de la biografía de Unamuno que conocemos. Sabemos que ante su angustia existencial, consecuencia de la crisis de 1897, se ausenta de su vida salmantina buscando consuelo en el convento de San Esteban, e incluso que se desplaza a Alcalá para encontrarse con su guía espiritual de la infancia, el padre Lecanda, y pedirle consuelo ante su obsesión con la muerte y el aniquilamiento de la conciencia (Granjel 38). Así, esta visita a su guía espiritual podría verse en *Niebla* con el personaje de Augusto cuando éste va a pedirle cuentas a su creador, o en *Amor y pedagogía* (1902) cuando Apolodoro le pide explicaciones sobre su existencia y educación a su maestro Fulgencio Entrambosmares.

Lo que Unamuno muestra en las dos obras aquí presentadas es una sátira de ambos sistemas de conocimiento en su concepción más ortodoxa, cuya práctica no puede conducir sino a la degeneración y a la muerte. El autor quizás utilice la metáfora de la evolución degenerativa de la vida de su propio hijo fallecido para mostrar el descontento, los malos resultados y el fracaso de ambos métodos pretendidamente científico-racionales que se enseñan en las novelas propuestas. Ni los sistemas silogísticos del idealismo llevan a Tula a conseguir los resultados pretendidos, ni los datos empíricos y la aplicación de las leyes físicas estudiadas llevan a Avito a triunfar en su experimento. Para Unamuno, la pretendida razón no se corresponde con la verdad o con los resultados buscados, por lo que Unamuno propondría, con estas sátiras, dar un espacio a lo inexplicable e inasible del misterio de la vida. Pedro Cerezo Galán escribe sobre el acercamiento de Unamuno al protestantismo liberal y a la vuelta de su fe, entendida ésta como la vuelta al misterio, tras el rechazo del autor del “progresismo” (239). Unamuno vuelve a la experiencia de la fe, rechazando los dogmas científicos y racionales por sentir la incapacidad de la razón para resolver los cuestionamientos existenciales sobre el sentido de la vida.

### La alienación racional

Los años de publicación de *Amor y pedagogía* y *La tía Tula* son muy distantes entre sí, casi veinte años entre una novela y otra. Sin embargo, se sabe que Unamuno estaba trabajando en las dos obras durante el mismo periodo de tiempo, al contar con el testimonio dejado en una de sus cartas dirigidas a su amigo Juan Maragall el día 3 de noviembre de 1902. En esta carta se habla de *La tía*, a pesar de que esta novela se publicó muchos años después y con una ampliación del título:

Ahora ando metido en una nueva novela, *La tía*, historia de una joven que rechazando novios se queda soltera para cuidar a unos sobrinos, hijos de una hermana que se le muere. Vive con el cuñado, a quien rechaza para marido, pues no quiere manchar con el débito conyugal el recinto en que respiran aire de castidad sus hijos. Satisfecho el instinto de maternidad, ¿para qué ha de perder su virginidad? Es virgen madre. Conozco el caso. (cit. en Cifo González 24)

Los protagonistas de ambas novelas, Avito Carrascal y Gertrudis, familiarmente llamada Tula, tienen en común el reflejo de la intransigencia por la alienación a lo racional en ambos métodos. Mariano Brasa Díez afirma que, según la filosofía unamuniana:

La alineación racional es . . . el culto de la ciencia por la ciencia. Toda filosofía del progreso, todo pragmatismo, tiene tendencia a justificar el exceso de la razón tanto en el dominio religioso, como en el moral o político . . . Unamuno señala y hace hincapié en la pérdida de la dimensión sagrada del hombre. El hombre, dentro del tranquilizante geometrismo del mundo racional, vive en el mejor de los mundos . . . no hay riesgos ni tampoco libertad, porque el hombre concreto . . . ha desaparecido . . . y, en su lugar, hay máquinas. (177)

En ambas novelas se denota esta deshumanización que convierte a los personajes en peleles de sus creadores o educadores. La obra

unamuniana, como catarsis, está plagada de entes que personifican los conflictos íntimos de su autor. Mariano Peset alude a la relación que Unamuno tuvo con las ciencias positivistas del momento:

Miguel de Unamuno vivió durante años enamorado de la ciencia positivista y evolucionista, que por entonces privaba en Europa. Un dato nos revela su realidad de aquellos años primeros: fue el traductor de Spencer. En los años noventa del siglo XIX vive las esperanzas y las seguridades de aquella ciencia, de la que—paulatinamente—se desanima y aparta. (455)

El hecho de que Unamuno tradujera la obra de Spencer nos da una idea de cómo se involucra con sus teorías científicas y las contradicciones íntimas que pudieron surgir en el pensamiento del autor ante la angustia por la imposibilidad de congeniar las leyes científicas con las creencias religiosas en las que había sido educado. La razón y la fe se instauran desde sus primeros escritos como dos polos opuestos pero atrayentes, como atrayentes y opuestas son las relaciones de las parejas que forman Avito Carrascal y su mujer Marina en *Amor y pedagogía* o Gertrudis y Ramiro en *La tía Tula*. Es de destacar la inversión genérica con respecto al concepto de la razón en cada pareja: si bien la ciencia personificada en el hombre se opone al mundo de la religión, sentimiento o emoción asociada a la mujer en *Amor y pedagogía*, en *La tía Tula* es la mujer la que ostenta el poder de la ciencia definida de acuerdo al idealismo alemán. De esta manera, si en la primera novela la ciencia o, lo que el autor llama siguiendo los principios escolásticos, “la forma” es el hombre y “la materia” o instinto se corresponde con la mujer, en *La tía Tula* la mujer es el “pensamiento puro,” mientras que el hombre es el que exterioriza la fuerza del instinto que debe morir. Nombrar a los personajes como forma y materia es otro recurso para deshumanizar a los personajes al convertirlos en ideas y en objetos tangibles. Además, el narrador utiliza la animalización: a Apolodoro se lo identifica con un conejillo de Indias y Tula considera zánganos a los hombres dentro de una sociedad que se organiza como un “sistema,” en términos de Spencer, semejante al de una colmena. La funcionalización de cada integrante dentro de su sociedad también priva de identidad a los personajes. Avito educa a su hijo para que sea un genio y dirija esa sociedad que Spencer entiende como un organismo vivo o parte de

una estructura. De tal modo, cuando el hijo le recrimina la educación recibida al padre y le expone su infelicidad, éste se defiende con el argumento de haberlo educado para ser parte de un sistema que tendría que dirigir y en el que el hijo se siente totalmente perdido:

- No te engendré ni crié para que fueses feliz . . .  
No te he hecho para ti mismo
- Entonces, ¿para quién?
- ¡Para la Humanidad! (339)

Por otra parte, la geometría del mundo racional es de lo que más orgullosa se siente el personaje de Tula. Ésta educa a Ramirín en los límites de una geometría cerrada con sólo cinco poliedros limpios y perfectos sin dejar espacio al niño para que se salga de los dogmas que ella implanta como irrefutables, evitando estudiar otras ciencias empíricas a las que considera como “porquerías” al analizar lo material y biológico. Estudiarlas harían salirse al niño de las ideas puras que ella establece y evitándolas cree mantener al hijo en el conocimiento puro, impidiendo el desarrollo de la conciencia hacia otra realidad posible basada en lo tangible: “huyó de enseñarle anatomía y fisiología. Esas son porquerías—decía—y en que nada se sabe de cierto ni de claro” (*La tía Tula* 138). Sólo las matemáticas o las combinaciones silogísticas son dignas para Tula de ser aprendidas para llegar al desarrollo de la razón y con él al conocimiento, rechazando lo que tenga que ver con el mundo tangible. Para ella, la comunicación con Dios es solo posible a través de la razón, idea que Unamuno toma de Cohen, para el cual “[s]ólo mediante la razón, la capacidad cognoscitiva, surge el hombre que puede entrar en la correlación, la relación recíproca, con Dios” (Orringer 44). Por el contrario, el personaje de Avito Carrascal educa a su hijo en un cientifismo positivista deshumanizado, pero al igual que Tula para sus hijos, le controla cada movimiento o expresión propia, cortándole las alas de su imaginación para que se centre en los hechos tangibles, atormentando su inocencia y sometiéndolo constantemente a procesos de experimentación científica empírica que le harán ser un adolescente desorientado en el ámbito social.

Los excesos de racionalización llevan a una deformación de la realidad que en *Amor y pedagogía* es clara por la desubicación social de Apolodoro y en *La tía Tula* se muestra en las inclinaciones ascéticas y místicas de Ramirín. Estos extremos situarían a Unamuno

como creador bajo la estética no realista del Expresionismo. Como después hará Valle Inclán, Unamuno convierte a sus personajes más o menos humanizados en marionetas que actúan según su función dentro de la obra y las intenciones de su autor o pedagogo. Fulgencio Emtrambo es consciente de esta carencia de identidad y voluntad individual que hace considerar a cada personaje con una función dentro del sistema social creado: “Esto es una tragicomedia, amigo Avito. Representamos cada uno nuestro papel; nos tiran de los hilos cuando creemos obrar, no siendo éste obrar más que un accionar” (*Amor y pedagogía* 255).

Mariano Brasa Díez estudia el tema de la razón en Unamuno y considera que, según el filósofo, “[e]l racionalismo en ciencia engendra el cientismo, en religión, la abogacería escolástica, donde Dios es una simple fórmula” (177). Las dos novelas responden a estas dos conjeturas, *Amor y pedagogía* al “cientismo” y *La tía Tula* a la abogacería escolástica, y ambas tendrán en común la parodia de la alienación racional y los métodos pedagógicos contemporáneos al autor.

### **La pedagogía.**

El nombre de Spencer aparece explícitamente nombrado en *Amor y pedagogía* haciendo un guiño al lector para que perciba la importancia de este pensador en la obra pedagógica de Avito Carrascal: “Fíjate bien en este nombre, hijo mío, Spencer, ¿lo oyes?, Spencer, no importa que no sepas aún quién es, con tal que te quede el nombre, Spencer, repítelo, Spencer” (270). El padre le enseña el apellido al hijo como cualquier padre enseña su propio apellido a su hijo para que éste sepa identificarse como parte de la familia. Avito quiere que Apolodoro sepa a qué familia filosófica pertenece como miembro integral, a la vez que convierte al hijo en objeto de estudio, para lo cual “vigila la evolución del pequeño salvaje, meditando en el paralelismo entre la evolución del individuo y la de la especie” (243). En este sentido, se ve cómo Avito Carrascal está obsesionado con el análisis de la evolución de su hijo de acuerdo con teorías positivistas.

Partir de estas ideas obliga a detenerse en la figura de Herbert Spencer como educador, fundador junto con Auguste Comte de la sociología, ciencia que aplicó a la educación con su pedagogía sociológica. Aparte de estos estudios también se interesó por el resto

de las ciencias, especialmente por la biología y la evolución de la especie humana. Según Spencer, el universo se puede explicar solamente en términos evolutivos y desde esta perspectiva establece el principio de “la supervivencia de los más dotados”:

[O]nly the chiefs have souls. And, of course, along with beliefs of this kind, there existed a belief in the unlimited power of the ruler over his subjects—an absolute possession of them, extending even to the taking of their lives at will . . . a victim stands unbound to be killed at the word of his chief; himself declaring, “whatever the king says must be done.” (3)

Tanto en *Amor y pedagogía* como en *La tía Tula* se percibe la lucha por la creación de esa idea de superioridad. Avito está obsesionado con el acto de crear a un genio, como una obra perdurable, y Tula vive en agonía por adecuarse a la imagen de la Virgen madre para ser reconocida por una superioridad moral que la hará pervivir en la memoria de los suyos. En este sentido, mientras que Apolodoro es un aspirante a genio y no controla nada aún, Tula instaaura desde el principio de la novela un sistema social en torno a ella en el que ordena e incluso mata para conseguir sus propósitos. Sólo ella tiene una muñeca escondida reflejo de su alma o espíritu superior, los demás se presentan a sus ojos como seres simples que deben acatar sus reglas en una sociedad organizada como una colmena, con zánganos, abejas y reinas.

El cómo llegar a esa superioridad moral o intelectual es otro asunto que preocupa a Spencer y que verbaliza en sus propuestas pedagógicas. Spencer teoriza en el campo de la pedagogía entendiéndola como ciencia sin apenas tener experiencia en el campo de la enseñanza y siempre postulando *a priori* las reglas de una buena educación. Para ello, escribe la polémica obra *Educación: intelectual, moral, física* (1862), donde aplica la teoría de la evolución a las manifestaciones del espíritu y a los problemas sociales. Samuel Elliot al analizar sus teorías pedagógicas afirma que el principio de la educación de Spencer parte de lo empírico para llegar a lo racional (298). Ésta es una de las obsesiones de Avito Carrascal, quien fuerza al niño a presenciar las prácticas científicas con el conejillo de Indias y a experimentar otros principios, como el de la gravedad, con el fin de activar su raciocinio. Para Spencer: “[t]he final essential of a good

education, therefore, is a training in the appreciation of art; and it is rather surprising to find that here also the first requisite is a knowledge of science” (294). La ciencia, por tanto, debe ser el camino para llegar a la última fase del conocimiento, entendiendo ésta como la apreciación del arte.

Podemos interpretar la dedicación a la literatura por parte de Apolodoro como la última etapa educativa a la que su padre lo somete, alternándola con las clases de dibujo. La sátira de Unamuno es clara: el personaje de Apolodoro fracasa en el espacio de la creación pictórica relacionando ésta con su novia Clarita, y también fracasa con la novela que publica sin éxito. Toda su educación ha sido un fracaso, la evolución de su aprendizaje no le ha llevado a la apreciación estética.

Por otra parte, Spencer considera que la pedagogía puede aplicarse tanto a lo intelectual como a lo religioso en un proceso de evolución común. En *First Principles* (1862) se pregunta cuáles son las circunstancias en las que se origina el sentimiento religioso:

[W]e are obliged to admit that there exist in the environment certain phenomena or conditions which have determined the growth of the feeling in question; and so are obliged to admit that it is as normal as any other faculty . . . [W]e must conclude that the religious sentiment is either directly created, or is created by the slow action of natural causes; and whichever of these conclusions we adopt requires us to treat the religious sentiment with respect. (12-13)

Unamuno trata el tema de la religión con respeto en *La tía Tula*. No ataca a la institución, sino a la mala interpretación de las Escrituras y a la creación de dogmas que dejan fuera la fe no racional. Siguiendo las ideas de Spencer, quien afirma que el sentimiento religioso se puede adquirir mediante la educación, las prácticas e ideas de Tula han sido aprendidas a partir de las lecturas de Santa Teresa de Ávila y el adoctrinamiento al que fue expuesta al haber sido criada por un tío sacerdote. La sobre exposición a lo religioso le ha llevado a la ortodoxia más exagerada al tomar como modelo de vida a la Virgen y querer ser como el dogma dicta, madre y virgen. El personaje de Tula transmite las ideas de Hegel, quien considera a la religión como una

forma de pensamiento que ofrece imágenes *a priori*: “religious practice, on Hegel’s view, is thus limited by the particular images by which it represents the divine” (Speight 125). Tula escoge como imagen y modelo ético a seguir a Santa Teresa de Ávila y a la Virgen madre y hace sus propias conjeturas dogmáticas guiadas por sus lecturas, intentando identificarse con ellas. Incluso discute con el cura cuando éste no está de acuerdo con la forma en que ella interpreta las Escrituras. Así, cuando en el campo Ramiro y ella misma ya no pueden aguantar más la zozobra por la abstinencia sexual, Tula decide volver sin dilación a la ciudad, para llevar la vida monjil aprendida de Santa Teresa: “en la ciudad estaba su convento, su hogar, y en él su celda” (102). Hegel trata el tema de la educación ética como una maduración de la persona que va de lo particular a lo universal al ser capaz de negar el deseo. Para Nigel Tubbs, esta contención o “educación pura” es falsa y no muestra sino hipocresía: “[p]ure education here is the I that says I am never what I take myself to be; rather, I am the negation of all that I take myself to be” (45). Esta misma idea queda parodiada por Unamuno en el personaje de Tula, que huye para refugiarse en su mundo interior y en el modelo de la santa ante la angustia que le produce la contención de sus deseos. Sobre las semejanzas entre la vida de Santa Teresa de Ávila y Gertrudis ha escrito Manuel Cifo González quien ve a las dos mujeres como guías espirituales de sus sobrinos respectivos:

Tula hace las veces de confesora y directora espiritual de Rosa, y Santa Teresa le expresa a su sobrino la merced que Dios le ha otorgado, “pues le ha dado mujer, con quien pueda tener mucho descanso.” El mismo descanso que Tula consigue para su sobrino Ramirín cuando lo casa con Caridad. (25)

Curiosamente, la vida de Ramirín podría tener alguna correspondencia con la del propio autor. En su adolescencia, Unamuno también se sintió llamado por el sacerdocio y, quizás, también guiado por su madre, comenzó una relación con la que sería su mujer, Concepción Lizatraga, a los catorce años de edad. Con ella tendrá ocho hijos y la idealizará por su papel de madre, no sólo para sus hijos sino para él mismo. Toda la obra de Unamuno está plagada de referencias tanto al carácter sosegado y consolador de su mujer como al severo y religioso de su madre. Para Unamuno sólo existen

dos modelos de mujer, el de su mujer y el de su madre, las dos vistas e idealizadas en su papel maternal.

Tula intenta imitar un modelo de mujer leído en los libros y de igual manera ella dirige la educación de sus hijos o sobrinos hacia una moral rígida basada en una idea de pureza que rechaza todo lo biológico como algo indigno. Las obsesiones de Tula y el control permanente de la educación moral de sus hijos la llevan incluso a manipular al sacerdote con quien éstos se confiesan, robándoles toda su libertad. Como resultado, Ramirín y Rosa quieren dedicar su vida a la Iglesia. El lector percibe que el sentimiento religioso, como afirma Spencer, ha sido creado y controlado por Tula, y como postula Hegel, influenciado por las imágenes e ideas que ella les ha transmitido *a priori*. Llama la atención el hecho de que esta mujer, aparentemente tan religiosa, no permita que Ramirín se dedique al sacerdocio y Manuelita se oponga a que Rosa ingrese en un convento, quizás por temor a que abandonen el sistema racional hacia la creencia de una fe irracional. Siguiendo el ejemplo de Santa Teresa de Ávila, Tula y Manuela instan a encontrar el descanso de los cuerpos encontrándose con otros cuerpos. Sólo ellas se sacrificarán al permanecer sin descanso, sin sexualidad, limpias de contacto físico alguno, y mártires para crear el mito al llegar a la pureza y al verdadero conocimiento a través de las ideas puras. Unamuno parodia con Tula y su deseo de alcanzar la santidad la idea de Cohen, para el cual la santidad significa la separación de lo sensible (Orringer 46).

Siguiendo la dialéctica de amo-siervo de Hegel, Tula necesita a sus hijos para que sean sus siervos al igual que a Ramiro, por lo que a Tula le afecta mucho su muerte. Como en una familia o por extensión, en un Estado, Tula funciona como el conjunto de leyes y principios que modelan a su comunidad. Unamuno muestra en la novela cómo podría ser un Estado con personas no unidas por el vínculo biológico, sino organizadas por un pacto social, como una colmena, bajo la idea de unidad estatal. Esta unión se hace en torno a Tula bajo un sistema educativo idealista. Lo que Unamuno deja ver es cómo este sistema degenera tras la muerte de su fundadora por estar basado en principios errados, limitación de la libertad y hasta control total. Esta degeneración es común en las dos novelas. Unamuno reflexiona tanto sobre el establecimiento de los métodos educativos científicos positivistas como idealistas en los sistemas educativos estatales.

**La sátira del evolucionismo spenceriano.**

Unamuno se burla de las teorías evolucionistas *spencerianas* a partir del desarrollo fragmentado de sus personajes y su evolución hacia la degeneración de los mismos. Esta degeneración y fragmentación es común en las dos novelas, aunque sean casi geoméricamente opuestas en cuanto a la distribución genérica de los personajes con respecto a quien ostenta el poder y por las distintas filosofías que reflejan. En el caso de *Amor y pedagogía* tres son los personajes principales: Avito Carrascal, Fulgencio Entrambosmares y Apolodoro. La tesis que aquí se sustenta es que los tres personajes muestran cada una de las etapas vitales del propio Herbert Spencer. Sólo así se entiende que Avito no recuerde su infancia, porque aún tiene que vivirla en la novela. Esta tesis se enfrenta a la de Bénédicte Vauthier, que postula la identificación de Fulgencio Entrambosmares con el filósofo krausista Francisco Giner de los Ríos (120). El hecho de que Apolodoro no tenga ninguna relación con la esposa de Fulgencio nos hace pensar que el filósofo no consigue integrar ambos mundos, el científico y el sentimental, en su labor pedagógica con Apolodoro, manteniéndolos ambos separados.

Como vemos al inicio de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), Unamuno hace alusión a la teoría de la fragmentación del yo de Oliver Wendell Holmes con el ejemplo de los tres Juanes y los tres Tomases: “que dice que cuando conversan dos, Juan y Tomás, hay seis en conversación” (193). Esta reduplicación del yo es una constante que analizaremos tanto en *La tía Tula* como en *Amor y pedagogía*.

Si tomamos en cuenta la vida de Spencer según la recoge David Duncan en *Life and letters of Herbert Spencer* (1908), éste vivió una infancia atormentada por su padre, quien era un maestro obsesionado con que su hijo aprendiera todas las ciencias posibles y las lenguas clásicas, para acceder al conocimiento, frente a su madre que era una mujer tranquila y conformista. Su padre llegó a separarlo de la familia a los trece años al llevarlo a vivir a otra ciudad con un tío para que aprendiera latín, sin anunciar al adolescente su proyecto. Cuando dos meses después Herbert se escapó de casa de los tíos rogándoles a sus padres que le dejaran volver a su casa, el padre le explicó lo siguiente: “you know that your uncle understands Latin much better than I do, and that is very desirable for you” (17). A los

dieciocho años tiene que marcharse de nuevo con fines educativos y vive con una familia que lo trata como a un hijo en unas relaciones afectivas que él desconocía hasta ese momento, a la vez que sigue sus estudios. Después de más de tres años de ausencia de casa de sus padres vuelve con veintiún años con un vasto conocimiento en diversos campos no siempre conectados que serán la base de su posterior obra, aunque también vuelve con muchas carencias en cuanto a su conducta social y con una salud enfermiza. Después de regresar a casa, a la misma vez que colabora con su padre como ingeniero en una empresa de raíles de tren, se interesa por la literatura, pero “he was urged towards it by the need of finding utterance for a ferment of ideas upon the state of the world and religion” (42). Sus primeros textos literarios publicados fracasan, como recoge Brian Holmes (2).

En la novela de Unamuno, Avito Carrascal, como el padre de Spencer, somete a su hijo a todo tipo de presiones para que aprenda científicamente todos los conocimientos posibles y lo saca de su casa para ponerlo en manos de Fulgencio Entrambosmares. También, correspondiéndose con la etapa en la que el joven Spencer alterna la literatura con la ingeniería, Apolodoro lee, escribe literatura y toma clases de dibujo. Cuando Apolodoro publica su novela sin éxito—lo cual puede ilustrar los primeros fracasos de Spencer—y su novia lo deja, se obsesiona con la idea de que todos lo miran y se ríen de él. Unamuno parece haber creado a su personaje en esta etapa final como un ser inadaptado socialmente y esquizofrénico, no solamente por la obsesión de creer que todo el mundo lo mira y se ríe de él, sino por la aparición de Menaguti, un poeta romántico que no parece sino ser una visión de Apolodoro, un *alter ego* que complementa su personalidad con un nombre tan raro como el suyo y que respondería a la reduplicación del yo de la que Unamuno habla en el prefacio de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*.

Cuando Apolodoro se suicida, acaba la fase de la adolescencia. La fase de la juventud y de la madurez del personaje fragmentado de Spencer sería la vida de Avito Carrascal. Avito mantendrá el *alter ego* de Menaguti en la voz que constantemente le acusa de haber caído en lo sentimental, asociado con lo femenino, contra sus propias teorías positivistas: “Has caído, has caído y volverás a caer cien veces, y estarás cayendo sin cesar” (237). La obsesión por teorizar de Avito y experimentar después, según la

práctica positivista, le hace ver a su hijo como si fuera un conejillo de Indias con quien llevar a cabo todas las teorías establecidas *a priori* en el campo de la pedagogía. En su juventud y madurez, Spencer luchó por una educación nacional que separase la Iglesia del Estado. Fue un anticlerical que no paró de argumentar para abolir el bautismo y todas las prácticas religiosas (Duncan 44). En la novela, la mujer de Avito bautiza a su hijo en secreto y Avito está obsesionado con que la religiosidad de su mujer no afecte a la educación científica que debe basarse sólo en los datos, las teorías y la experimentación.

La última fase de la vida de Spencer la constituiría el personaje de Fulgencio Entrambosmares. Este personaje ha cambiado su forma de entender la presencia de Dios en la sociedad. Aunque mantiene los dos mundos separados, como dos organizaciones del universo totalmente opuestas, llega a la idea de reconocimiento y respeto mutuos. Así, el Fulgencio científico conversa con Avito y experimenta con Apolodoro, mientras que lo sentimental y lo religioso gira en torno a la relación con su mujer. Como afirma Elliot: Spencer conceived the function of philosophy to be that of formulating laws which transcend the limits of any individual science. He reached this conception by a mode of argument similar to that used in his reconciliation of science and religion. (234)

Fulgencio Entrambosmares logra interactuar con los dos mundos reconciliándose con el lado filosófico de la ciencia, a diferencia de Avito Carrascal. Su finalidad es catalogar el universo “para devolvérselo a Dios en orden, con un inventario razonado de lo existente” (252). Como recoge Rosendo Díaz-Peterson, en un artículo que Unamuno publica en *La Nación* el 30 de agosto de 1915, éste se queja de la manía de la clasificación científica:

¡La clasificación! He aquí la monomanía . . . No han salido de la Escolástica. Diríase que como aquel personaje de mi novela *Amor y pedagogía*, creen que el fin de la ciencia es catalogar el universo para devolvérselo a Dios en orden. O bien que conocer es clasificar, como creía aquel formidable Spencer, uno de los últimos escolásticos y también pedagogo. (551)

Con los resultados de la educación impartida tanto por Avito como por Entrambosmares, todas las teorías de Spencer quedan satirizadas como inútiles y estériles en *Apuntes para un tratado de cocotología*, anexo añadido a *Amor y pedagogía* escrito por el propio personaje de Entrambosmares. Tanto en el título de este texto como en el nombre del personaje hay una sátira del conocimiento y de lo estrambótico del personaje y sus ideas. El anexo contiene un apartado titulado “importancia de nuestra ciencia” que empieza así: “Es importantísimo el dejar bien asentada *a priori* la importancia de la ciencia de que se va a discurrir” (393). Se presenta la cocotología como una ciencia perfecta con argumentos demostrables y bajo la racionalidad de las reglas abstractas de la geometría. Unamuno se inventa una ciencia inútil comparándola con la pedagogía de Spencer. Todas las teorías de la pedagogía sociológica de Spencer están parodiadas a lo largo de toda la novela cuya ciencia se nombra explícitamente cuando Avito y Marina se dan el primer beso: “al punto se alzan la Ciencia y la Conciencia, adustas y severas, y se separan avergonzados los futuros padres del genio, mientras sonrío la Pedagogía sociológica desde la región de las ideas puras” (222). Al constatarse la inutilidad y el fracaso de esta ciencia, Apolodoro va a ver a su maestro para pedirle explicaciones. Entrambosmares reconoce su fracaso e incluso le pide perdón por haberse dejado llevar por el erostratismo o intento de perpetuarse mediante su obra. Fulgencio que se ha mantenido aislado en su labor pedagógica, al ver el efecto y la reacción de Apolodoro por su educación, se lamenta de su fracaso y de no tener hijos que apoyen sus ideas científicas para hacerle inmortal. Esto parece reflejar la ausencia de una escuela filosófica y de seguidores, lo cual podría ser el mismo problema que sufrieron las filosofías *spencerianas* en el siglo XX.

Con el personaje principal de *La tía Tula* tenemos una fragmentación del personaje principal muy parecida a la de *Amor y pedagogía* que parece corresponderse con las fases vitales de la propia madre de Unamuno. El personaje novelesco y el carácter de Doña Salomé Jugo tienen algunas semejanzas, como veremos, aunque Unamuno añade en el comportamiento del personaje el reflejo del idealismo como sistema de conocimiento abstracto desrealizando las circunstancias y entorno del personaje. Doña Salomé Jugo falleció el 15 de agosto de 1902, dato que el mismo Unamuno le comunica por carta a su amigo Pedro Mújica (Pérez Lobo 182). Lo interesante es que tres meses después, el día 3 de noviembre, es cuando Unamuno

anuncia a su amigo Juan Maragall la creación de una nueva novela a la que, por entonces, titulaba *La tía*, en un intento, quizás, de inmortalizar a su madre a través de su obra. A diferencia de las obras que se han escrito sobre la biografía y obra del filósofo inglés, sólo contamos con algunas cartas donde Unamuno habla sobre su madre y de las cuales podemos extraer algunos datos sobre la vida y actuación de la misma.

Unamuno crea con Tula un personaje muy religioso que busca como modelo de vida el dogma de la virginidad y la vida de Santa Teresa de Ávila. Al igual que el personaje, Doña Salomé “era católica ferviente muy siglo XIX . . . Llegaba hasta el fanatismo” (Pérez Lobo 181). En una de sus cartas a Mújica, Unamuno escribe:

Yo, hoy por hoy, no creo en dogma alguno religioso, pero siempre recordaré con cariño lo que me dio de chiquillo aliento al espíritu, las doctrinas que han tomado mis costumbres. Debo a la religión de mi madre lo mejor que tengo, y no sé burlarme ni despreciar lo que me ha hecho hombre. (cit. en Pérez Lobo 181)

El respeto de Unamuno por lo religioso y por su madre es probablemente lo que le lleva a guardar la novela en un cajón y no publicarla hasta muchos años después, quizás tras muchos tormentos para darle un tono digno, a pesar de la crítica implícita a la ortodoxia religiosa y al idealismo dogmático que sugiere la obra, aunque nunca se ataque a la fe religiosa *per se*. Es de notar que, en el fragmento de la carta anterior, Unamuno haga hincapié en la especificación de “la religión de mi madre” como una religión particular y diferente a las demás que sería con la que el propio Unamuno fuera educado. Esta puntualización puede llevar a una crítica intrínseca por las erradas interpretaciones de la religión en la creación de los dogmas. El propio Unamuno enfatiza la importancia del estudio de la religión para evitar su deformación en uno de sus ensayos, “La educación,” publicado el mismo año en que estaba escribiendo ambas novelas, en 1902:

Y si hemos de conocernos y de conocer al pueblo en que vivimos, ¿hemos de desdeñar el estudio de este elemento? La profunda ignorancia que en asuntos religiosos nos aqueja, es la causa capital de los más

de los males . . . No conozco desatino más grande que eso de que la religión debe quedar al cuidado de las madres, que son precisamente las que más la ignoran y las que más la deforman y desreligionalizan. (327)

Por otra parte, si reconstruimos el personaje de la tía en sus distintas fases vitales desde su infancia, tenemos a una Manuela huérfana que se ocupa de la familia siendo muy joven y asumiendo responsabilidades que la hacen madurar antes de tiempo. Manuela es la hija predilecta de Tula, comparten sus muñecas, el mismo espíritu o realidad trágica separados de su cuerpo físico. Tienen, además, los mismos ojos o forma de ver las cosas y, por ello, la misma función dentro de la familia. Este personaje representa la primera etapa vital de Tula como Apolodoro es la infancia de Avito en *Amor y pedagogía*.

La Tula “esposa” sería la segunda etapa vital de la protagonista. Ramiro es casado por Tula con otras mujeres, como son su hermana Rosa y la sirvienta de la casa, Manuela, por su negación a mantener relaciones sexuales con él. Pero estas dos mujeres viven a la sombra de Tula, siendo ella la que realmente domina al hombre y quien cuida de los hijos, situándose como la verdadera esposa dueña del hogar. En la ficción, estas mujeres pueden verse como el *alter ego* físico de Tula. El hecho de que sea llamada por dos nombres, Tula y Gertrudis, según las circunstancias, ya indica un desdoblamiento del personaje. Si en *Amor y pedagogía* el *alter ego* es la voz del pensamiento o el personaje libresco y romántico del poeta, en *La tía Tula* la protagonista es el pensamiento y el *alter ego* es el cuerpo físico de Rosa, y después el de la sirvienta. Así, las dos mujeres con las que Ramiro mantiene relaciones sexuales serían Tula misma, el reflejo de su cuerpo y sexualidad. Paul R. Olson estudia la disociación entre el cuerpo y la mente de Tula, pero no interpreta a los personajes de Rosa y de la criada Manuela como el cuerpo físico de la protagonista: “When Tula told Ramiro that he believes she is nothing more than thought, it seemed the idea was offensive to her, but she has clearly behaved as if she wanted to be pure spirit” (147). Según los preceptos religiosos, el sexo es un pecado si se concibe fuera de la idea de la procreación. La primera mujer de Ramiro es muy activa sexualmente porque está en plena fase reproductiva, pero muere después de tener tres hijos. La sustituye la Tula severa, dedicada a sus

hijos que rechaza la sexualidad de Ramiro. Para ella el sexo siempre es algo sucio, y en los demás sólo lo consiente o justifica cuando su fin es la procreación. En un momento de debilidad, Tula no está segura de que mantener su abstinencia sea lo correcto y consulta a su guía espiritual quien le aconseja que ceda. Aquí incluimos parte de la conversación en la que el sacerdote intenta hacerle ver que el sexo no es tan pecaminoso desde el punto de vista religioso:

- Pero el matrimonio no se instituyó sólo para hacer hijos . . .
- Para casar y dar gracia a los casados y que crién hijos para el cielo.
- Dar gracia a los casados . . . ¿Lo entiende?
- Apenas . . .
- Bueno, pues que es un remedio contra la sensualidad.
- ¿Cómo? ¿Qué es eso? ¿Qué? (108)

Tula no comprende que el sacerdote le inste a practicar el sexo. Según sus lecturas y sus interpretaciones eso va contra toda ley moral religiosa, sin embargo cede tímidamente. Es en este momento cuando surge una sexualidad mucho menos pasional que la que Ramiro experimentó con Rosa, pero consoladora biológicamente a través del *alter ego* presentado en la criada. De ella nacerán dos hijos más. Pero cuando Tula consigue ser considerada como pura por Ramiro, separada finalmente de todo lo mundano y vista como pensamiento abstracto en base a la razón y a la doctrina moral, surge algo inesperado: Ramiro muere de melancolía por lo que sabe perdido, la Tula humana. La débil sexualidad de Tula, es decir, la sirvienta, muere muy poco después de su marido y ni siquiera don Juan, el médico conquistador, puede salvarla. Don Juan hubiera sido el único que, según la tradición libresca, hubiera podido sacar a Tula de su pureza monjil, pero no lo consigue y Tula lo despide “por puercos” (790). Todas estas muertes conectadas responderían a las leyes de la fenomenología hegeliana donde todos los hechos están conectados. También se puede ver en este juego de vida y muerte la dualidad de la naturaleza humana en el mito de Eros y Thanatos: Eros es la impulsión hacia la atracción y la reproducción, mientras que Thanatos lleva a la repulsión y a la muerte. La repulsión del deseo que experimenta Tula y la muerte del mismo se ven como un paso necesario y positivo para llegar al conocimiento absoluto, ya que todo

lo que ata a la protagonista al mundo no son sino obstáculos que le impiden llegar a la esencia pura de las ideas. Una vez desprendida de sus instintos, muertos los últimos atisbos con la sirvienta, queda entonces libre para educar a sus cinco hijos bajo la conceptualización de las ideas puras no conectadas a lo físico del mundo, sino a lo ideal de lo abstracto. Para Hegel, la idea de muerte es esencial en la Fenomenología y necesaria no sólo para la conciencia personal, sino también para la colectiva hacia la pureza: “This movement of introjection will not be fully accomplished until absolute knowing, when consciousness is not a singular entity but a complex community that is able to see the negating power of death as its own work” (Adkins 82). En la ficción, Tula necesita a sus cinco hijos como a los cinco poliedros regulares de la geometría para tener la familia perfecta planificada *a priori* y transmitir sus conocimientos y su concepción del conocimiento. Tula otorga más importancia a las ideas de pureza, y a la idea que ella transmite de los padres muertos a la comunidad, que a la vida de los mismos, que fueron sometidos en vida al rigor más inhumano.

En esta parte, podemos hallar de nuevo cierta correspondencia con la vida de la madre de Unamuno que, como recoge Eduardo Ortega y Gasset en *Monodialogos de don Miguel de Unamuno*: “era una señora tan severa en el cuerpo como en el espíritu, alta, seca, de ternura envuelta en dureza, y la ausencia de manifestaciones efusivas de amor” (cit. en Pérez Lobo 180). Doña Salomé, como el personaje de Gertrudis, también se queda viuda muy joven y Unamuno, como Ramirín, pierde a su padre a muy corta edad, a los seis años.

La última fase vital del personaje es la Tula pedagoga, exclusivamente dedicada a la educación de sus hijos y viviendo fuera de toda distracción mundana. Tula se vuelca en su función educativa bajo la obsesión de las ideas de pureza, limpieza y espiritualidad como lo único válido y permanente, evadiendo todo lo material o carnal bajo sus dogmas religiosos. Incluso controla al confesor de sus hijos para que, a través de él, siga dirigiendo a sus hijos como marionetas por el camino que ella les marca, privándoles de toda libertad.

Finalmente, Gertrudis muere como en los libros. Todo cristiano tiene que arrepentirse de sus pecados a la hora de la muerte.

Mientras que el resto de los personajes no se arrepienten de nada antes de expirar, ella da todo un sermón de arrepentimiento que sus hijos no entienden. El sermón es inútil en términos pedagógicos, pero ella cumple con otro de los dogmas religiosos, el arrepentimiento, necesario, según ella, para la absolución de los pecados y obligatorio para ascender al reino de los cielos. Tula muere arrepintiéndose de su filosofía de vida, de su pedagogía, como se disculpa también Fulgencio Entrambosmares en *Amor y pedagogía*. Se siente culpable por su soberbia, por haber querido crear un mito por el mismo erostratismo y miedo a la muerte de Fulgencio.

Las tendencias pedagógicas severas y religiosas bajo las que el autor fue educado parece que le marcaron toda su vida y le llenaron de contradicciones. En una de las cartas que éste le envió a José Ortega y Gasset, comentando las lecturas científicas del momento, afirma que “[a]cabo a las veces esas lecturas persignándome, rezando un padrenuestro y un ave-maría y soñando en una gloria impura y una inmortalidad material del alma” (cit. en Pérez Lobo 183). Estas contradicciones le llevan a Unamuno a ser crítico con la educación recibida, a pesar de la idealización materna. En uno de sus ensayos, “Mi religión” (1907) dice: “me repugnan los ortodoxos, sean católicos o protestantes—estos suelen ser tan intransigentes como aquellos—, que niegan cristianismo a quienes no interpretan el Evangelio como ellos” (821). Unamuno se rebela contra los dogmas ya sean religiosos o científicos, como vemos en las dos novelas, por llevar a la deformación de la realidad y a la pérdida de fe en el misterio de la vida, en Dios y en el hombre.

### **La degeneración evolucionista.**

El fracaso de una pedagogía racionalmente establecida *a priori* tanto en *Amor y pedagogía* como en *La tía Tula* pone en evidencia la sátira a la Pedagogía como ciencia y al evolucionismo pedagógico de Spencer como método educativo. La degeneración evolutiva se percibe en los hijos física, psicológica y sociológicamente por las consecuencias de una educación errada. Esta destrucción se corresponde con los medios usados en el mito de Eróstrato. Según le explica don Fulgencio a Apolodoro, este personaje mítico “fue uno que quemó el templo de Efeso para hacer imperecedero su nombre” (332). Esta idea de destrucción domina en las dos novelas de

Unamuno para conseguir que la obra de los pedagogos perdure en el tiempo.

La crítica al evolucionismo se percibe mediante dos vías en las dos novelas: por un lado la fragmentación del tiempo o el concepto circular del mismo, como hemos visto con las fases vitales de los protagonistas conectados, quizás, con el concepto de “el eterno retorno” de Nietzsche o con la idea del mito de Mircea Eliade; por el otro, en ninguna de las novelas hay una evolución entendida como progreso positivo, a partir de la educación racional recibida, sino una degeneración. Para analizar la degeneración paralela basta mirar la estructura base que sustenta las dos novelas, como se muestra en el siguiente cuadro:

El materialismo científico	Los dogmas religiosos idealistas
Miguel de Unamuno	
<i>Amor y pedagogía</i>	<i>La tía Tula</i>
Avito Carrascal y Fulgencio Entrambosmares	Gertrudis y el padre confesor
Rosa y Apolodoro	Ramirín, Manuela y otros tres hermanos.
Rosa muere y Apolodoro se ahorca	Ramirín se ausenta de la sociedad creada. Entre los hermanos se respira la maledicencia y el incesto.
Pervivencia de Apolodoro en su novela, en su hijo y en los remordimientos de los demás por su suicidio. Es un mito negativo que se intuye que se olvidará pronto.	Pervivencia del mito de la Tía en las siguientes generaciones. El mito no es considerado como modelo de conducta, por lo que se intuye que se perderá pronto.

Según la teoría narratológica de Claude Bremond de que en toda narración o diégesis hay dos procesos paralelos tanto de generación y como de degeneración, ambas novelas tienen en común una de las combinaciones narratológicas propuestas por este teórico: la narración *par enclave* que consiste en partir de una idea de mejoramiento o superación propuesta *a priori* que en su desarrollo se ve alterada al producirse una inversión hacia la degradación para terminar en la constatación del fracaso (Bremond 63). Para concluir en este fracaso, se parte desde un principio de una premisa errada, que si no se corrige por ceguera de los que dirigen el desarrollo de los hechos, acaba en catástrofe (Bremond 73). Avito y Gertrudis, como el materialismo

científico y el idealismo, se presentan con una fuerza monstruosa destinada a destruir a sus hijos. Ambos proponen unas ideas erradas sobre cómo educar a sus hijos y se mantienen ciegos por su obcecación en lo que consideran racional, hasta que terminan por destruir la vida de sus hijos. Con respecto a los dos educadores, es interesante que la crítica esté de acuerdo en percibir lo negativo del personaje de Avito para sus hijos, mientras que hay divergencias en cuanto al personaje de Tula. Entre los críticos, unos la consideran como ejemplo de abnegación y altruismo como es el caso de Eduardo de Agüero (23), y otros, como María Dolores Dobón Antón dedica todo un artículo para analizar “el lado oscuro de la luna,” como titula su texto, analizando lo negativo del personaje de Tula.

Acompañando en la obra a los dos pedagogos principales, Fulgencio y el padre confesor servirán de intermediarios para paliar los destrozos de la aplicación de las teorías racionales, pero su existencia se sitúa a la sombra de los padres ortodoxos, por lo que su influencia en la nueva generación de educar no es tan decisiva. Aún así, hay una diferencia entre Apolodoro y los hijos de Gertrudis. Apolodoro logra imponer su voluntad al suicidarse, escapándose de la dirección de su creador, al haber tenido las influencias de otros guías como su madre o Fulgencio e incluso su *alter ego* romántico, mientras que ninguno de los hijos de Tula podrá escapar de la autoridad materna hasta que ésta no muera.

Los hijos de ambos padres son débiles física, moral o psicológicamente. En realidad, en vez de mejorar en inteligencia o espiritualidad con respecto a sus padres, evolucionan sólo en los defectos de sus educadores y en debilidad física. La hija de Avito sólo tiene existencia en cuanto sirve para extraer datos comparativos sobre el crecimiento entre ella y Apolodoro. La exclusión pedagógica de la mujer en la ciencia la hace inexistente e inútil socialmente, por eso muere en cuanto a su padre dejan de interesarle sus datos de crecimiento comparativo. Recordemos que para Unamuno la existencia depende de la percepción del otro, si no se existe para nadie no se existe. Marina es el sueño de Avito, y la hija el sueño de Marina. Si Marina logra sobrevivir por ejercer cierta influencia en la educación del hijo y en la vida del científico, la presencia de la hija para el padre es tan vaga que ésta muere al ser considerada como inútil en sus investigaciones. Apolodoro, por su parte, hereda de su padre sus defectos, especialmente su aislamiento social, y los

aumenta, de manera que está aún más desintegrado socialmente que su padre, ya que ni siquiera consigue ser amado por una mujer. Además, es débil y mentalmente esquizofrénico, haciendo visible la voz interior del padre en un poeta romántico que le insta a suicidarse por su cobardía. Como apunta Marilyn Rugg: “He responds emotionally to what he reads, but cannot react with spontaneous emotion to events and scenes in his daily life” (351). Apolodoro escribe y crea un *alter ego* romántico para poder vivir el amor, por eso en su obra hay más experiencias vitales que en su propia vida. Al fracasar su novela, Apolodoro ve el fracaso de su existencia completa. Decide entonces que sólo engendrando a un hijo de una mujer llena de vitalidad podrá perpetuarse. Utiliza fríamente a la sirvienta para sus fines y después se suicida, sin llegar a saber que su hijo será educado por Avito bajo la más estricta pedagogía científica. *A priori*, el lector sabe que va a ser un fracaso aún mayor que la educación de Apolodoro y que la degeneración llegará a un nivel más profundo. Los hijos de Tula también degeneran. La protagonista los utiliza para crear su mito bajo un planteamiento pedagógico establecido racionalmente *a priori* sin pensar en las consecuencias negativas de la educación impartida que aísla a los niños de todo contacto con el mundo. Los destrozos se hacen visibles cuando ella muere y empiezan a surgir las diferencias entre los hermanos y los malos sentimientos. Manuela es la transmisora del mito, pero un mito que no es lo suficientemente fuerte para impedir que su hermano Ramirín se ausente de casa o de la micro sociedad creada, convirtiéndose en otro inadaptado que se sale del círculo para descubrir, quizás, otros mundos antes vedados por la filosofía de su guía. Entretanto, su hermana Rosa no para de hablar mal de él a su cuñada, enturbiando la vida del matrimonio. Por otra parte, la relación de los otros dos hermanos se plantea en el borde de un inminente incesto. Las relaciones incestuosas ya se habían sugerido en el comportamiento de los padres con Rosa y Ramirín. Ante la abstinencia sexual de Ramiro, éste no paraba de besuquear a su hija, y la propia Tula veía en Ramirín al hombre Ramiro. María Dolores Dobón Antón estudia la existencia del incesto en *La tía Tula*, y afirma, entre otras relaciones incestuosas, la de Tula con Ramirín cuando lo apretaba contra su seno henchido de zozobra: “Esas caricias, puestas en el contexto de su imaginación erótica, pierden mucho de su inocencia” (77). Al igual que en *Amor y pedagogía*, los defectos de los padres aumentan en los hijos, la evolución no es positiva sino negativa y degenerativa.

### Propuesta educativa

La idea del incesto nos remite a los mitos clásicos nombrados en el prólogo de *La tía Tula*, donde Unamuno trae al lector el mundo y el dilema de Antígona, que lucha por armonizar las leyes divinas y las leyes terrenales ante sus dos hermanos muertos. Para Antígona, ambos hermanos, aunque enemigos entre sí, se presentan ante ella con el mismo derecho a ser enterrados dignamente. Unamuno, por su parte, se encuentra en el mismo dilema ante las leyes divinas y las materiales. Para él, como afirma Brasa Díez, razón y sentimiento no son irreconciliables, sino la cara y la cruz de la misma moneda. La falta de una de estas dos dimensiones “dejarían al hombre inmerso en la nada o en el panteísmo, en todo caso, en la pérdida absoluta de su identidad, de su ser existente. La tesis y la antítesis no son apiréticas, sino la sola posibilidad real de que hay una síntesis” (185).

Los dos hermanos de Antígona están muertos y sólo generan guerras y muertes en torno a sus cuerpos. Así podríamos interpretar que Unamuno ve los dos polos de la razón, materialista o idealista, como productores de muerte. Pero Unamuno no plantea en su obra un sistema educativo. Quizás, no se atreva a aventurar *a priori* un sistema pedagógico, aunque deja constancia de los estragos de las pedagogías de ideas dogmáticas ortodoxas que no permiten un espacio de expansión y libertad para la formación de la individualidad y conciencia de los hijos. Miguel Gil, al estudiar *Amor y pedagogía* hace una reflexión sobre cómo se ve en la obra de Unamuno el tema de la educación como materia novelesca y enfatiza la crítica a una educación de los hijos que “se ve influida por métodos que tienden a anular la personalidad” (605).

El autor, a diferencia del personaje de Fulgencio, que separa los dos mundos, el científico y el sentimental, y mantiene al niño alejado de su mundo afectivo; o la tía Tula, que intenta evitar todo lo mundano frente a lo ideal en la educación de sus hijos y en su propia vida, propondrá implícitamente una simbiosis. Al satirizar la separación nos inclinamos a pensar que Unamuno propone la misma fusión que promulgan los krausistas para, en palabras de Sanz del Río, en una de sus cartas, “librar a la Humanidad del Panteísmo de la Razón y del Gentilismo (idolatría) del sentimiento” (cit. en Martín Buezas 130).

## Obras citadas

- Adkins, Brent. *Death and Desire in Hegel, Heidegger and Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007. Print.
- Agüero, Eduardo de. "Doña Perfecta y La tía Tula: Un análisis de dos matriarcas." *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1980. 9-33. Print.
- Brasa-Díez, Mariano. "La razón de Unamuno." *Cuadernos Hispanoamericanos* 440-41 (1987): 175-85. Print.
- Bremond, Claude. "La logique des possibles narratifs." *Communications* 8.8 (1996): 60-76. Print.
- Cerezo Galán, Pedro. *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid: Trotta, 1996. Print.
- Cifo González, Manuel. "Algunos antecedentes del personaje de La tía Tula." *Cuadernos de la Cátedra de Unamuno* 31 (1996): 23-35. Print.
- Díaz-Peterson, Rosendo. "Amor y pedagogía o la lucha de una ciencia con la vida." *Cuadernos Hispanoamericanos* 384 (1982): 549-60. Print.
- Dobón Antón, María Dolores. "La otra tía Tula: El lado oscuro de la luna." *Cuadernos de la Cátedra de Unamuno* 31 (1996): 71-87. Print.
- Duncan, David. *Life and letters of Herbert Spencer*. New York: Appleton and Company, 1908. Print.
- Elliot, Hugh Samuel R. *Herbert Spencer*. 1917. New York: Books for libraries P, 1970. Print.
- Gil, Miguel L. "La educación como materia novelesca (Paul Bourget -Unamuno-Pérez de Ayala)." *Cuadernos hispanoamericanos* 348 (1979): 596-608. Print.
- Granjel, Luis S. *Psicobiografía de Unamuno (un ensayo de interpretación)*. San Sebastián: MEC, 1999. Print.
- Jonhson, Roberta. *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*. Lexington, Kentucky: UP of Kentucky, 1993. Print.
- Holmes, Brian. "Herbert Spencer (1820-1903)." *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada* 24.3-4 (1994): 543-65. Print.
- Martín Buezas, Fernando. *El krausismo español desde dentro. Sanz del Río, autobiografía de intimidad*. Introd. José Luis Abellán. Madrid: Tecnos, 1978. Print.

- Olson, Paul R. *The Great Chiasmus. Word and Flesh in the Novels of Unamuno*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2002. Print.
- Orringer, Nelson R. *Hermann Cohen (1842-1918). Filosofar como fundamental*. Madrid: Ediciones del Orto, 2000. Print.
- Pérez Lobo, Rafael. "Dos mujeres formaron a Unamuno." *Cuadernos americanos* 226 (1979): 178-91. Print.
- Peset, Mariano. "Miguel de Unamuno escribe acerca de Amor y Pedagogía." *Cuadernos Hispanoamericanos* 326-327 (1977): 450-60. Print.
- Rugg, Marilyn D. "Self and Text in Unamuno's *Amor y pedagogía*." *Anales de la literatura española contemporánea* 17.1-2 (1992): 347-64. Print.
- Speight, Allen. *The philosophy of Hegel*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's UP, 2008. Print.
- Spencer, Herbert. *First Principles*. New York, 1880. Print.
- Tubbs, Nigel. *Education in Hegel*. London and New York: Continuum International, 2008. Print.
- Unamuno, Miguel de. *Amor y pedagogía*. Ed. Bénédicte Vauthier. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. Print.
- . *La tía Tula*. Prol. Anna Caballé. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- . "La educación." *Ensayos I*. Ed. Bernardo de Candamo. Madrid: Aguilar, 1942. 318-35. Print.
- . "Mi religión." *Obras completas. Ensayos III*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950. 819-24. Print.
- . *Tres novelas ejemplares y un prólogo. Obras completas II*. Madrid: Turner, 1995. 187-292. Print.
- Vauthier, Bénédicte. "Ejercicio(s) de estilo(s) en *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno: el *Ars magna combinatoria* del gran mixtificador unamuniano." *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra I: actas de las IV Jornadas unamunianas*. Salamanca: Casa-Museo Unamuno, 2001. 113-22. Print.

## The Orbitals of Ontology: A Chemical Approach to Jorge Guillén's *Cántico*

Anna E. Hiller

*University of California (Berkeley)*

When one reads what Jorge Guillén has either written or said about the circumstances of his own literary development—his participation in the supposed *Generación de 27*—it is apparent that Guillén, objectively one of the best poets to emerge from Spain in the 20<sup>th</sup> century, has a modesty that runs counter to his reputation. At a conference at Harvard in 1957-1958, when asked to speak about his generation, he began by excusing himself from the first person (and thus possibly from the temptation to anecdote, an element decidedly absent in much of his *obra*): “Para evitar el yo protagonista, «le moi haïssable,» hablemos de «nosotros»: el grupo de poetas que, con los rasgos de una generación, vivió y escribió en España entre 1920 y 1936” (Guillén, “Una Generación” 73). Guillén, known for the nearly scientific precision of his poetry, gives in this case a definition of his cohort worthy of his reputation. However in another interview, Guillén leaves aside his academic formalism, and speaks instead of “la Generación de la amistad,” of which he took part: “Éramos amigos, y con una comunidad de afanes y gustos que me ha hecho conocer por vía directa la unidad llamada generación . . . Sólo nos unen las tendencias comunes, la voluntad de elaborar una poesía que

una al rigor del arte la intensidad de la creación” (Díaz de Castro 51-52).

Bearing these statements in mind, one can discern why so much attention has been paid to the appropriateness of the “generational” nomenclature. Guillén himself refuses to settle into a canonical concept of the generation, preferring instead to focus on what was a very human coalition of friendship, mutual support and aesthetic ideals. Yet he recognizes the convenience of the generational label, and gives it credence. It would seem that if the very participants of this group do not consider themselves a generation, it would be amiss for scholars to do so as well. However, the issue is a minor one when we consider the simple magnitude and quality of what was produced during those years, the *Edad de Plata* in Spanish literature. Guillén was one of the prime movers among this group of young artists. After the rise of Franco in the late 1930s, Guillén went into exile; instead of being artistically frozen by the disaster that befell Spain with the Spanish Civil War, Guillén continued to produce an abundance of poetry until he died in 1984. Guillén’s works include *Cántico* (1928-1950), *Clamor* (1957), *Homenaje* (1967); after writing these collections of poetry, “el poeta cree definitivamente concluida su obra y le otorga un título general...: *Aire nuestro*” (Díez de Revenga 16). But Guillén went on to publish two more volumes, *Y otros poemas* (1973) and *Final* (1981). The great vitality and stamina of Jorge Guillén as a poet shows in this bibliography alone—the man was completely dedicated to his craft and spent his whole life nurturing his poetic oeuvre as if it were a living thing.

One particular edition of the work has emerged as the leading candidate for definitive representation—that of José Manuel Blecua, initially published in 1970 in Spain. Blecua chose for the object of his study the 1936 edition of *Cántico*, although he echoes the words of Pedro Salinas when he acknowledges the existence of *Cántico* as a work “todo orgánico en pleno desarrollo, como un árbol” (Blecua 27). The editor does not give a conclusive reason for his choice of the 1936 edition, but he does refer to the appearance of the poem “Más allá” for the first time in 1936 as being essential, “porque constituye de hecho una introducción explicativa; casi una condensación de todo el libro; como una llave para introducirnos en el meollo de la posición del poeta frente a la realidad” (Blecua 29). It is precisely this

relationship between the poetic “yo” and its surrounding reality that is of present interest. *Cántico* has at its core a thematic unity so resolute that the entire book seems to be held in a gravitational lock around it. It is unwavering and solid; the aim of the present study is to draw attention to the poetic mechanisms that contribute to the process of the creation of the subject—the “yo” of *Cántico*—using the metaphor and vocabulary of chemistry. In so doing, I hope to create a vision of the processes in the work through which the “yo” moves from an unstable entity to being a fully realized poetic voice capable of reflection upon and praise of *la realidad circundante*.

\*

The first half of the 20<sup>th</sup> century was characterized by new evaluations of subjectivity and the relation of the subject to its surroundings. Perceptions of reality and the agency of the subject were called into question, along with the standing notions of art and aesthetics. Of much influence during this time were the ideas of José Ortega y Gasset whose series of essays titled *La deshumanización del arte* appeared in 1925. What emerged from Ortega’s treatment of the New Art was a concept of a contemporary poetry that was “el álgebra superior de las metáforas” (Ortega y Gasset 73). Art was to be deprived of its elements of anecdote, of sentimentalism, of displaced emotion and extravagance. Ortega writes:

El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la sonrisa . . . Yo creo que es bastante discreto el juicio del artista joven. El placer estético tiene que ser un placer inteligente. (68-69)

It is not at all surprising then, that the description of this form of “pure art” found its most comfortable analogy in the vocabulary of the sciences—math, chemistry, physics—all of which, as disciplines, were booming in the 1920s. But what does it mean that poetry should be “the superior algebra of metaphors”? How can we understand the use of science in this formulation? *Cántico* indeed offers some answers to this question. On the one hand it possesses a wealth of

precise, calculated metaphors as prescribed by Ortega, and addresses abstract themes—space, time and light—subjects that were being studied by some of the most brilliant scientists of the day. Just as important were Guillén's experiments with poetic form, which he theorized in terms of chemical and mathematical processes. Guillén formulates in the following passage the idea of a poetics that decants and distills poetry down to its finest and least contaminated state—art for art's sake. In a letter to Fernando Vela in 1926, he wrote of science and its relationship to poetics:

No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un «estado» inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático: lo que el buen abate llama confusamente «ritmos, imágenes, ideas,» etc. Poesía pura es matemática y es química—y nada más—en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry, y que han hecho suya algunos jóvenes, matemáticos o químicos, entendiéndola de modo muy diferente, pero siempre dentro de esa dirección inicial y fundamental... Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente. (Díaz de Castro 50)

Guillén's statement confirms the affinity, at its most basic, between the principles of chemistry and the procedure and formulation of a pure poetry. Therefore, extending the connection between the two realms of knowledge could be a beneficial hermeneutical paradigm. In addition, through the use of the chemical model, it is possible to put aside the imprecision of philosophical terms that may or may not apply to *Cántico*. What is fascinating, however, is that by employing the chemical model and investigating the process of *plenitud* (the result of the stabilizing of the "yo" and its coming into being as *ser*), we can gain some insight into why these existing philosophical models are perhaps inadequate to the task of understanding the tenets of pure poetry as a phenomenon, and its relationship to the rise in scientific achievement in twentieth-century Spain.

An unfortunate side effect of assuming the aesthetic principle of Pure Poetry was that the resulting product was seen as frigid and

devoid of emotion. Jorge Guillén was accused of this coldness, an allegation which emanates from his desire for exact composition and accurate metaphors. “More than any other poet Guillén was thought to confirm Ortega’s controversial theory about the increasing dehumanization of art” (Havard 9). When one reads *Cántico*, it is not difficult to understand how Guillén came to have this reputation: the work exalts pure form and clarity, emphasizing light, space and line, to the seeming detriment of the poetic subject. However, this is little more than an illusion. In fact, the world of *Cántico* and its poetic subject are bursting “with their jubilantly physical celebration of human life” and constant affirmation of the goodness of the world in which the human subject finds itself (Havard 9). It is in this human content, the joy of being, that we will come to understand the nature of Guillén’s vision of a world that is, in essence, a beautiful creation, one that he feels compelled to praise through verse. This praise, however, can only be evinced through a subject—one who perceives, contemplates and participates in this reality, influencing and being influenced by it. Guillén’s poetic subject is one that is constantly in motion: he is in the process of becoming, and it is this becoming that serves as the gravitational pull of the book, its core. But perhaps instead of speaking of “gravity,” it would be in order to use the word “electromagnetic,” as the model upon which this analysis is based on the principles of chemistry.

\*

To begin with the scientific metaphor for analysis, an outline of some principles of basic chemistry: when speaking of how matter is formed, one uses the terms “elements,” “atoms,” “electrons,” “ions” and “compounds” to explain its nature and how its interactions with self and surroundings. Guillén’s work is no different in that it espouses a poetics of singularities influencing each other, all with the aim of becoming a stable entity. Some fundamental chemical concepts must be explained in order for this metaphorical mechanism to be illuminative. These are the principles under consideration:

1. All matter is composed of atoms. These atoms are entities that are composed of a balance of forces, positive and negative, and are always seeking to become more stable.
2. What determines an element’s stability is generally their valence—that is, the outer shell of electrons (an orbital).

It is this outer shell that will interact with the outer shells of other atoms, either forming covalent (equally shared and stabilizing) bonds, or ionic (charged in excess) bonds between them.

3. An ion is an atom with extra charge. It is made by either losing an electron to another atom, or is formed when that atom “plucks” off another electron from a nearby atom.
4. In order to become an ion, energy is required. When a bond is formed, energy is frequently released.
5. Any bond that is made, either covalent or ionic, means that the outer valence of the atoms have been filled, and the compound (two or more atoms joined together) is more stable than the individual atoms.
6. Covalent and ionic compounds not only have internal bonds, but are bonded to each other as well. Covalent compounds are joined to each other by weak intermolecular forces, usually forming a liquid or a gas. Ionic compounds are joined by stronger electromagnetic forces, usually allowing the compound to form a crystalline solid (think NaCl—sodium chloride, or table salt) that cannot be converted into any other state—liquid or gas—except at extremely high temperatures. This is due to the strength of the attraction between the ions themselves, but more of the attraction of the ionic compounds to each other.
7. The most stable atom is a noble gas (xenon, neon). Noble gases have the full eight electrons in their outer valence and are so stable that they are virtually nonreactive. It is very difficult to reverse the stability and ionize a noble gas.<sup>1</sup>

Thus, if we speak of the “yo” as an ion, it would mean that the “yo” as subject is not necessarily fragmented, as is frequently said about the modernist subject, but rather unstable and looking for a means by which to complete its energy. We can view this completion of valence as perhaps a movement towards Guillén’s concept of *plenitud*—the fullness of being, its completion by its *circunstancia*.

If the “yo” of the poetic voice is ionic, and therefore unstable, with which element in *Cántico* does it “bond” in order to become what I will term “the noble subject”—(that is, the subject in harmony

with its environment, complete and nonreactive)? I have mentioned “reality” previously as the central thematic principle, but *Cántico* is not a book that deals with this concept in a simple manner. Guillén’s reality is composed of many distinct “elements,” all of which are found in reaction with the “yo” throughout the text. These outside elements have valence, that is, they are capable of reacting with the ionic “yo” to stabilize it and allow it to become the noble subject. The result of this bonding between the ionic “yo” and the outside elements is unequivocal: the subject comes to be—it is full in itself, and this is the harmonious climax of the living being, to be both itself and an intrinsic part of its context. The noble subject is in Guillén’s represented in the simplicity of the word “*ser*,” often juxtaposed with “*estar*,” which is the embodiment of *ser* in its fully realized and activated form.

Of the elements or forces that urge the “yo” into a reaction there are many, some more apparent than others. The principal relationships that create the crystalline whole of *Cántico* are the following:

1. The relationship between the “yo” and the things which surround it (*yo-cosas*).
2. The relationship of the “yo” to the Other or to the Amada (*yo-tú* or *nosotros*).
3. The relationship of the “yo” to its temporal and spacial functions (the delimitation of the subject).
4. The relationship of the “yo” to death, seen only in a few poems.

There are a few occurrences in which the “yo” forms *no* significant bonds, and the results of the ensuing moment are very interesting to note, in that they confirm the essential instability of the poetic subject.

As previously mentioned, the poem which opens the first part of *Cántico*, “*Más allá*” is of the ultimate importance, providing as it does a sort of primer for the rest of the book. “*Más allá*” is a poem so blatantly important and so extensively commented, that it would be redundant to restate what many critics, especially Joaquín Casaldüero, have written before.<sup>2</sup> It is most representative of the elemental forces at work in *Cántico*. Its first stanza provides us with a forceful introduction to Guillén’s ontology:

(El alma vuelve al cuerpo,  
Se dirige a los ojos  
Y choca.)—¡Luz! Me invade  
Todo mi ser. ¡Asombro!<sup>3</sup> (2, 85)

Much is happening in this one stanza—an affirmation of the soul and its relationship with the body, the importance of sensory perception, the first recognition of being, and the forging of an emotional state for the subject. But what is most noteworthy is that this is the first exposure of the subject (and our first exposure as readers) to one of the most essential substances in Guillén's work: *light*. Light figures into a stunning number of poems throughout the book; all of these poems have as their basis this initial reaction of light and being. The light has a role in evoking the “yo” of the poem. Juan Montero writes:

La luz, que no ha faltado a su cita con los ojos y con el nombre, tiene valor ejemplar, porque en ella descubre el hombre que el mundo no es un ser-en-sí, sino un ser intencional, un ser-para-mí que, por medio del lenguaje, se convierte en propiedad constitutiva del sujeto mismo (mi ser). (162)

The “yo” is in a state of disorder as the poem begins, soul and body separate, unstable—*ionic*. The light is, as the Montero states, is the element that brings the subject into focus. In the chemical paradigm, this could be seen as the very energy that is required to ionize an element, forcing it into the path of transition towards stability and *plenitud*. That the following sentiment expressed by the poetic voice is the word “*asombro*,” goes to show that this poetic subject is in effect ionized, charged with uncertainty and fear in the face of that which is larger than *mi ser*, a *más allá* of a fully actualized reality. Light, in this sense and throughout the book, is the principle of life, and the means by which the subject is able to become a subject. It does more than simply provide a means for perception; it serves as the energy which will launch the “yo” into the relationships with other stabilizing elements.

“*Más allá*” presents us with one of said elements, one which will remain pertinent throughout the book—this is the world of *las cosas*, things. The relationship between the “yo,” *las cosas* and light is developed in the second, third and fourth stanzas of the poem.

Intacto aún, enorme,  
 Rodea el tiempo... Ruidos  
 Irrumpen. ¡Cómo saltan  
 Sobre los amarillos

Todavía no agudos  
 De un sol hecho ternura  
 De rayo alboreado  
 Para estancia difusa,

Mientras van presentándose  
 Todas las consistencias  
 Que al disponerse en cosas  
 Me limitan, me centran! (2, 85)

Guillén writes of this moment in which the relationship between the ionic “yo” and its surrounding reality fuse together to form a more equilibrated compound. He says: “Ese hombre [el “yo”] se conoce así, gracias al contacto con un más allá que no es él. Nada sería sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos” (Guillén, *El argumento de la obra* 91). The metaphor of the *red* or web is appropriate, and also fits with our chemical apparatus in that it serves to describe the larger substance, as all of the relationships come together to form a crystalline whole.

Eventually, in a later moment in “Más allá,” the poet will go on to exclaim “dependo de las cosas!” (2, 90). This exclamation comes after the subject has already passed through the ionic moment and into a covalent, shared bond with his reality. Blooming from this is the actual *ser* of the poetic voice. The first part of “Más allá” concludes with the following stanzas:

Todo me comunica,  
 Vencedor, hecho mundo,  
 Su brío para ser  
 De veras real, en triunfo.

Soy, más: estoy. Respiro.  
 Lo profundo es el aire.  
 La realidad me inventa,  
 Soy su leyenda. ¡Salve! (2, 87)

## A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Interaction with reality has called a subject into being, a subject which is then able to breathe in and inflate himself with the vigor of the newborn. Here we see for the first time the juxtaposition of the verbs *ser* and *estar*, which happens several times in *Cántico*, and whose significance never varies. *Ser* is to exist, to be in relationship with the world, whereas *estar* brings the connotation of *plenitud*, a way to be that is possessed of all faculties and is immanently *present* in all that occurs within the subject's environment. And thus through this single poem, comprised of six parts, we are presented with a creationary force strong enough to actually invoke a subject, and a light which illumines a being still in development, on its way to actualization through interaction.

If the relationship between the poetic subject and the environment is the principle at the heart of *Cántico*, the secondary relationship that defines the work is that of love. The presence of the "tú" that forms a bond with the "yo" to become a "nosotros" is undeniable. Most frequently, critics comment on the large poem "Salvación de la primavera" as the finest example of this interaction in process, but I am choosing a smaller poem that shows not the subject completely developed into the encompassing "nosotros," rather one that shows the "yo" in its most ionic phase. "Los amantes" actually begins from the standpoint of a similar reality that we saw in "Más allá":

Tallos, soledades  
Ligeras. ¿Balcones  
En volandas? Montes,  
Bosques, aves, aires.

Tanto, tanto espacio  
Ciñe de presencia  
Móvil de planeta  
Los tercios abrazos.

¡Gozos, masas, gozos,  
Masas, plenitud,  
Atónita luz  
Y rojos absortos!

¿Y el día?: lo plano  
 Del cristal. La estancia  
 Se ahonda, callada.  
 Balcones en blanco.

Sólo, Amor, tú mismo,  
 Tumba. Nada, nadie,  
 Tumba. Nada, nadie.  
 Pero...—¿Tú conmigo? (9, 101)

Although the formative and positive relationship between the “yo” and its environment is clear—the word *plenitud* appears, for instance, and again the light comes into play as an energy capable of evincing a complete being of *gozos* and *masas*—, there are several elemental relationships at play here that threaten the possibility of a stable “yo.” These energetic forces are that of time, space, and death.

Time is an element not overlooked by Guillén, especially not when it is capable of being directly tied to a spatial reality as we see here. Space is bounded here, tied to the form of the planet itself, and it is the planet which gives rise to the day, a day that the poetic subject sees fit to question. “¿Y el día?”: the doubtful tone of the question is met with silence—the “yo” reaches out into space and time to find its compliment among the things that have caused it to be. What the subject finds is love, and yet this love he finds is specifically tied to death and the tomb. The doubt that filled the day is now a doubt that fills eternity, and the ionic “yo” seeks to stabilize itself through the only presence it can corroborate, which is love. This love must erect itself in the face of nothingness and no one. The repetition of the phrase “Nada, nadie” and the reiteration of “tumba” in association with this is expressive of the desperation and panic of a subject in formation, looking for its way to be actualized. While it would seem that this panic is invincible, in the last phrase, the subject utters a “pero” that admits the possibility of a new formation.

While the idea of *la amada* is only suggested in this poem, through the doubtful voice of the subject we can come to appreciate the very importance that this *amada* will have once she appears. In this way, the ionic “yo” in its search for stability manages to attract all the possible forces that could complete it. In the case of “Los amantes” there are too many forces working upon the “yo” at the

same time, serving to destabilize it even further—they “pluck off” too many metaphorical electrons from the “yo,” causing it to conclude in a state of uncertainty, maintaining itself in the realm of the theoretical and the undetermined. Love, could it be possible? “¿Tú conmigo?” is an absolute affirmative, an assertion of the ionic subject’s isolation and its willingness to form an alliance that will break up the domination of nothingness and the tomb, allowing the force of light to again come in and encourage a reaction towards *plenitud*. When love does come in “Salvación de la primavera” it is with plenary force, love being thus capable of bringing the “yo” into its full being:

¡Amor: ni tú ni yo,  
Nosotros, y por él  
Todas las maravillas  
En que el ser llega a ser! (27, 133)

This is perhaps an opportune moment to discuss the important role of punctuation in the poems of Guillén. The poet is not sparse with his use of frequent interrogatives and exclamatory phrases. In a world of relations as complex and dynamic as that of *Cántico*, the interrogative and exclamatory functions are representative of the themes of the work. As we have seen in the poem “Los amantes,” the presence of the interrogative phrase belies an ontological uncertainty experienced by the poetic subject. Throughout *Cántico*, interrogatives function curiously, drawing attention to the “yo” in its ionic formation as it attempts to interact with its surroundings. In one of the few poems that truly focuses on this uncertainty, “La rendición al sueño,” the poetic voice moves from the usual assessment of the exterior to a dreamlike state, in which the specificity of the images perceived by the “yo” gradually dissolves into a fog, and logic disappears in favor of a more instinctive theology.

Una pululación amable de Invisibles  
En el vaho se espesa.  
Sucesiones de suertes profundizan espacios.  
Niebla.  
¿Hay grises de altitudes?  
Barajas, nubes,  
Caos.  
¿Caos de Dios? (104, 245)

The interrogative betrays a “yo” that is settling into a world of energies in wild fluctuation. An ordered world of things devolves into a world of chance that can only be determined by a divine principle, not through any effort of the individual. Chaos and God, we are brought backwards through evolution to the moment of Genesis, which is unintelligible to a very human “yo.” The questions formed in these stanzas are so vague and surreal that the “yo” actually becomes lost, subsumed within the presence of the primal force of God.

If we continue with this poem, it is possible to see how the indeterminate poetic voice manages to recuperate itself in a moment of awakening similar to that encountered in “Más allá.” The next stanza reads:

Caos. Lo informe  
 Se define, busca la pesadumbre.  
 Atestada cabeza  
 Pesa.  
 Avanzan, se difunden  
 Espesores.  
 Robustez envolvente, noche sólida,  
 Apogeo de las cosas,  
 Que circundan, esperan, insisten, persuaden. (104,  
 246)

The chaos is remodeling itself, and the poetic voice is reawakening into a world of forms and things, all of which have a very precise weight. We sense not only the weight of the poetic body—the dreaming mind in the process of awakening—which stands at the center of this evolution, but the weight of the entire inchoate world, of which the poetic voice is a part. The relationship becomes explicit in the following stanza:

¡Oh dulce persuasión totalizadora!  
 Todo el cuerpo se sume,  
 Con dulzura se sume entre las cosas.  
 ¡No ser, estar, estar profundamente!  
 ¡Perderse al fin! (104, 247)

The interrogatives have disappeared and have been replaced by a vigorous poetic voice in the process of exclaiming the perfection of

the forms surrounding it. The ionic “yo” filled with questions has disappeared, and now the exclamatory function takes over, and it is this exclamatory “yo” that is in direct connection with *plenitud*, that is a totalized *ser*, exemplified by the word *estar*, as was previously established. If we were to examine this process according to the chemical concepts outlined earlier, it could be said that the exclamatory function, sown throughout *Cántico* with shocking frequency, is a way of expressing the energy that is released when one substance (the “yo”) bonds with an element in its surroundings, in this case, the world of shape and form. Exclamatory phrases in themselves carry much force, but when viewed through this framework, they take on added significance as being a product of the evolution of the poetic subject. As much as the poet would try to divorce a completely humanized voice from a poetry meant to be pure and precise, the constant exclamations betray the insistent humanity that lies beneath the polished surface of *Cántico*. This is exaltation at its best, a joy in being and a joy in being-in-the-world that defies the usual classification of Guillén’s work as typifying the aseptic aesthetic of *poesía pura*.

The forces that work to define the “yo” throughout the individual poems of *Cántico* also work macroscopically between poems which have clear affinities to each other. The trajectory of their totality also defines a process: we begin with the awakening and cycle through night, sleep and dreams, only to emerge in the last moment of the book, triumphant, with the light-as-energy principle making a dramatic reappearance as an awakening into ontological fullness, one bonded to reality, bonded to love, united with the very mass of being.

Bajo Agosto van los seres  
Profundizándose en minas.  
¡Calientes minas del ser,  
Calientes de ser! Se ahíncan,  
Se obstinan profundamente  
Masas en bloques. ¡Canícula  
De bloques iluminados,  
Plenarios, para más vida!  
Todo en el ardor va a ser,  
Amor, lo que más sería.  
—¡Ser más, ser lo más y ahora,

Alzarme a la maravilla  
Tan mía, que está aquí ya,  
Que me rige! La luz guía. (125, 280-81)

Excerpted from the section of “El cielo que es azul” subtitled “Ardor,” this final fragment is emblematic of the preceding argument. The poetic voice here assumes a true lust for life that is called into being through the elements of mass, space, time (*agosto*) and love. Light appears at the end as the absolute apogee of the possible, providing a glance outside of the scope of the book itself, to the world in which we may find our own selves if we only allow ourselves to be energized and harmonized with our surroundings.

\*

In illustrating the principles of basic chemistry as parallel to the poetic presence of *Cántico*, I have hoped to narrow the gap between the sciences and the arts by a small margin, and provide an alternate lens through which to view the Pure Poetry movement. When considering the poetics of Guillén and his contemporaries, bearing in mind their desire for exactitude and precision, as well as metaphors that serve themselves as independent of their humanity, it was easy to merge one vocabulary (that of chemistry and science) with the other (the rhetoric of poetry and art). One could choose to view the neutral concepts of chemistry as being the apex of dehumanization, artistic or otherwise, but I choose to believe the opposite. Chemistry is a life-affirming force, filled with affinities, relationships and intense reactions that we all echo as we move through the world. Using chemistry—or physics or biology, any science—can only enrich our understanding of poetics and aesthetics, since no concept can exist in a vacuum. We must react with our surroundings and assume new and strange positions, as awkward as they may be initially. In doing so, if we strive to exceed our borders, perhaps we can become, ourselves, “noble.”

Notes

1. The aforementioned principles are synthesized from the first six chapters of Linus Pauling's classic textbook, *General Chemistry*, in particular Chapter 6 "The Chemical Bond."

2. For a detailed discussion of the work, see Joaquín Casaldueiro's "*Cántico*" de Jorge Guillén y "*Aire nuestro*."

3. All poems cited are from Blecua's edition of *Cántico*, indicated above. The number of the poem and its corresponding page will be given in parenthetical notations with the parts quoted above.

Works Cited

- Blecua, José Manuel. "Introduction." *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*. Barcelona: Anthropos, 1993. 11-74. Print.
- Casaldueiro, Joaquín. "*Cántico*" de Jorge Guillén y "*Aire nuestro*." Ed. Dámaso Alonso. Madrid: Editorial Gredos, 1974. Print.
- Díaz de Castro, Francisco J. "Guillén por Guillén (El poeta y su poesía)." *Jorge Guillén: Premio «Miguel de Cervantes» 1976*. Barcelona: Anthropos/Ministerio de Cultura, 1987. Print.
- Díez de Revenga, F.J. *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*. Barcelona: Anthropos, 1993. Print.
- Guillén, Jorge. *El argumento de la obra*. Ed. Diego Martínez Torrón. Madrid: Taurus, 1985. Print.
- . *Cántico*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. Print.
- . "Una Generación." *El argumento de la obra*. Ed. Diego Martínez Torrón. Madrid: Taurus, 1985.
- Havard, Robert. *Jorge Guillén: Cántico*. Valencia: Grant & Cutler, 1986. Print.
- Montero, Juan. "La primera estrofa de *Cántico*." *Le discours poétique de Jorge Guillén*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, 1985. 147-66. Print.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral, 1987. Print.
- Pauling, Linus. *General Chemistry*. New York: Dover, 1988. Print.

## *Lituma en los Andes:* Optimismo escondido

Rebecca Thompson

*University of Texas (Austin)*

Después de su derrota en las elecciones presidenciales en el Perú en 1990, Mario Vargas Llosa escribe su primer libro sobre la cultura quechua-hablante, *Lituma en los Andes*. Según la crítica contemporánea corriente, este libro muestra el desastre ineludible de un Perú ahogado en la violencia de los 80 y 90. Sin embargo, al contrario que la mayoría de la crítica sobre la novela, propongo probar que Vargas Llosa sí deja una solución a la violencia del país en su tratamiento del mito de Dionisio, específicamente cuando el pasado irracional y el presente racional se fusionan. Este espacio nuevo unifica el espacio indígena del pasado con el espacio moderno capitalista y representa la esperanza de una nación desilusionada.

Hoy en día, el tema del indígena no ha desaparecido de la literatura latinoamericana, especialmente en los países que cuentan todavía con grandes porcentajes de población indígena. Ejemplar es la literatura de José María Arguedas, quien empezó a publicar a finales del período del indigenismo tradicional y siguió publicando hasta su muerte en 1969. Considero el indigenismo tradicional como la literatura que proviene de las décadas de los 30 y 40 que trataba de defender los derechos indígenas, aunque fuera para varios fines

políticos. En este artículo analizaré la obra de otro autor peruano, Mario Vargas Llosa, perteneciente al grupo de intelectuales que incluía también a Arguedas; Arguedas era uno de los más mayores del grupo y Vargas Llosa uno de los más jóvenes. Mi enfoque será en el libro *Lituma en los Andes*, un libro que fue publicado en 1993, tres años después de que Vargas Llosa perdiera las elecciones presidenciales del Perú contra Alberto Fujimori. La crítica actual de este libro está de acuerdo en que no es una de las obras maestras de Vargas Llosa, pero muchos críticos sobrepasan la profundidad del libro, juzgándolo como una apología por su cambio político a la derecha (Walford 134). Otros subrayan el hecho de que es el primer libro escrito por Vargas Llosa que trata de los indígenas quechua-hablantes del Perú, evidenciando un discurso fuertemente racista del libro. Intento probar, a través de un análisis del mismo libro, que no es una denuncia completa de la sociedad peruana que está condenada a la perdición por sus características indígenas y anacrónicas a la modernidad, sino que incluye la posibilidad de un futuro peruano en donde no se puede explicar todo con la ley y el orden. En otras palabras, muestro que *Lituma en los Andes* se puede considerar como parte del indigenismo.

La acción de *Lituma en los Andes* se sitúa en un pueblo andino que se llama Naccos. El cabo Lituma y su asistente Tomás Carreño son mandados a este pueblo serrano por la guardia civil para investigar tres desapariciones que sospechan que fueron maquinadas por Sendero Luminoso. El diálogo entre los dos hombres civiles lleva la acción del libro. Muy pronto Lituma se da cuenta de que las desapariciones no fueron trabajo de los “terrucos” y la sospecha cae en Dionisio y Adriana, la pareja que dirige la cantina en Naccos. Vargas Llosa diestramente entrelaza la historia de esta pareja con sus homólogos de la mitología griega, Dionisio y Ariadne. Aparecen otros personajes interesantes: el profesor Paul Stirrison que habla perfectamente en castellano y dos dialectos de quechua y que le da la clave del misterio de las desapariciones a Lituma, la pareja francesa de turistas que fueron asesinados por senderistas y la señora Hortensia d’Harcourt, defensora del medio ambiente que también es asesinada por los senderistas por ser una intelectual que traiciona a su pueblo, instrumento del imperialismo y del Estado burgués. Al final del libro, Lituma “resuelve” el misterio de las desapariciones pero no logra una explicación racional, hecho que se analizará más tarde. Misha Kokotovic explica la resolución del misterio:

[Los ciudadanos de Naccos] se protegieron de los ataques de Sendero Luminoso al eliminar a los tres hombres que, por causa de su pasado, podían haber atraído a las guerrillas a Naccos. Y, siguiendo la tradición antigua andina, sacrificaron a sus víctimas a los apus a cambio de su consentimiento para construir la carretera a través de las montañas. (88)

Kokotovic también resuena la crítica estándar del libro; consta que Vargas Llosa ha manifestado que no se puede ser indígena y moderno a la vez, y que él ve la persistencia de las culturas indígenas como un obstáculo para el desarrollo y el progreso hacia una mayor igualdad y justicia social. Así muestra a través de la trama de *Lituma en los Andes* la persistencia de las culturas indígenas como no solamente un obstáculo, sino como el problema mismo de la violencia en el país, manifestado en Sendero Luminoso (84). Las prácticas y creencias precolombinas se ven como la fuente principal de la violencia en el Perú. Explica que Vargas Llosa ve la misión civilizadora como fracasada y que no hay solución para la violencia (90). Según Kokotovic, la única solución que propone la novela es el amor entre Mercedes, de Piura, y Tomás, del sur andino y criado en Lima, quienes son el futuro del Perú. En la opinión de Kokotovic, este amor es más un escape que una solución (90-91).

Mary J. Berg añade una crítica importante cuando nota que, sólo cuando Lituma casi se muere por un desliz de piedras, se asusta tanto y pierde tanta racionalidad que se emborracha en la tienda de Dionisio (32). Según Berg, en este momento el pasado y el presente se fusionan en una serie de escenas retrospectivas y narración en el presente (32). Como los participantes en las celebraciones dionisiacas, Lituma experimenta la verdad apocalíptica e intuitiva y los ritos católicos se mezclan con las ceremonias paganas (33). Sin embargo, ningún crítico sitúa a la novela en el discurso del indigenismo, tradicional u otro. Me interesa tomar la idea de Berg un paso más adelante y demostrar como su idea se relaciona con el concepto de la novela como novela indigenista. Se puede considerar la novela como una negación del indigenismo en la cual Vargas Llosa no necesariamente cree que el mundo debe seguir las leyes y las órdenes establecidas por el Estado para sobrevivir. En otras palabras, la irracionalidad es una parte esencial de la modernidad propuesta por Vargas Llosa y esa irracionalidad viene de la cultura indígena. Como

una negación del indigenismo, la novela demuestra la sugerencia de Pheng Cheah en *Spectral Nationality* que establece que “any moment of negation necessarily contains within itself that which it negates because it is defined through the act of negation. This means that negation also contains within itself its own negation. The negation of the negation is thereby promised in the future” (315). En otras palabras, Vargas Llosa reconoce las corrientes del indigenismo al negarlas, y al escribir este libro, se convierte en otro tipo de indigenismo, a la Vargas Llosa. En su negación, crea la opción de un futuro que se sale del molde de la razón. Las culturas indígenas y la irracionalidad tienen un lugar en el futuro del Perú.

*Lituma en los Andes* está dividido en dos partes que ocupan segmentos esencialmente equivalentes con respecto al texto entero. En la primera parte domina la razón y el orden, en la segunda, la irracionalidad toma el control del discurso. Este cambio se refleja en el protagonista, Lituma, y el punto culminante del cambio ocurre, como señala Berg, en las repercusiones de la avalancha que experimenta Lituma. Al principio de la novela *Lituma*, como representante de la guardia civil del Perú, una organización basada en la razón y la modernidad, piensa sólo en términos de orden y ley. Reacciona con incredulidad al enterarse de las creencias indígenas. Además, las descripciones de los indígenas en la primera parte enfatizan su carácter anacrónico. No tienen edad; no parecen sentir el paso del tiempo. Pero después de que Lituma sobrevive el huayco, en la segunda parte, cambia de opinión. Las creencias indígenas ya no son anacrónicas. Por el susto que sufre durante la avalancha, ya se da cuenta de que los dioses indígenas lo salvaron. No hay explicación racional.

Este sentimiento no es sólo un capricho que se marcha después de que se recupera Lituma del susto del huayco. El discurso de la lucha entre la racionalidad y la irracionalidad llega hasta el final del libro. En una de las últimas conversaciones nocturnas entre Tomás y Lituma en las cuales Tomás le contaba la historia de su amada, Mercedes, Lituma se da cuenta de la posibilidad de que Mercedes fuera la misma persona que Meche, una mujer que él había conocido en Piura en la Chunga. Sería una coincidencia irracional, pero a Lituma le agrada la idea. Al final del libro, Mercedes llega a Naccos buscando a Tomás, otro acontecimiento irracional tomando en cuenta las acciones previas de la mujer. Al conocerla, Lituma lucha con la

posibilidad “milagrosa” de que fuera ella. Decide que, “Era Meche. “Ella es, ella es” (330). Más tarde, le entra el pensamiento razonable y se resigna a pensar que es deducción del alcohol. Nunca decide cual es la identidad verdadera de la mujer porque ya al final del libro, se ha desarrollado el personaje de Lituma tanto que puede aceptar que no haya explicación ordenada para todo.

La incorporación prominente en el libro de la mitología griega parte del estilo sutil de incluir alusiones literarias en sus obras previas y muestra el propósito subyacente de Vargas Llosa de incorporar el pasado al presente. Lynn Walford observa que las alusiones a la mitología occidental, específicamente con el mito de Dionisio, son demasiadas obvias para un escritor con la sutileza de Vargas Llosa, y que, por eso, invitan a sospechar de las intenciones del autor (140). La tesis del artículo de Walford es que hay evidencia abundante que sugiere que el traslado del idealismo al escepticismo de Vargas Llosa no fue tan abrupto ni radical como indica la mayoría de la crítica corriente. Explica que los temas de sus novelas no son una crítica meramente del capitalismo, sino que son la expresión de una visión más oscura de un estado de corrupción que existe en todas las sociedades en todas partes en todos los tiempos. Walford constata que en *Lituma en los Andes* hay un desprecio por el fanatismo y la irracionalidad. Aquí la violencia irracional es universal y no hay manera de controlarla. Al contrario, en mi opinión, la otra cara de este argumento es más creíble. El traslado del idealismo al escepticismo de Vargas Llosa no fue abrupto, como indica Walford. El autor no ha perdido toda la confianza en la sociedad peruana. Quiere seguir su discurso político de la derecha en el libro, ejemplificado por Lituma y la racionalidad, pero al estilo del Vargas Llosa de siempre, retuerce los argumentos dominantes para poder dejar la posibilidad del contrario. La racionalidad y la modernidad dominan el discurso del libro pero Vargas Llosa también se muestra muy experto en explicar la irracionalidad. Ya, después de su elección perdida, observa que el fanatismo y la irracionalidad tal vez tengan un lugar en el futuro del país. No todo se puede explicar con la ley y el orden; para usar el pensamiento de Walford, la violencia irracional es universal y no hay manera de controlarla.

Entonces, regresemos al uso exagerado de las alusiones a la mitología griega. Las historias más prominentes son las de Dionisio y Ariadne. Según la mitología griega, Ariadne era la hija del Rey Minos

de Creta y la amante de Teseo, a quien ella le ayudó a salir del laberinto después de que mató al minotauro a quien varias jóvenes ateneas eran sacrificadas cada año (Cohn). Después, la pareja se mudó a la isla de Naxos, donde Teseo abandonó a Ariadne y donde ella conoció y se casó con Dionisio. Dionisio era el hijo de Zeus y de una mujer mortal, Semele, que se murió por un relámpago mandado por la divinidad (Cohn). Dionisio era el único dios que no provenía de dos padres divinos (Hamilton 54), aludiendo a su identidad mestiza o indígena en *Lituma en los Andes*. Viaja por el país acompañado por un grupo de mujeres, las Ménades, enseñando como beber vino en todos los lugares que visita. Se hace el dios de los estados irracionales como la embriaguez y la locura, la energía sexual, los líquidos como el vino y los fluidos reproductivos, y el Carnaval en el sentido bakhtiniano (Cohn).

En el libro, Dionisio mantiene su propio nombre, Ariadne toma la forma de Adriana, y en vez de Naxos, viven en Naccos. Vargas Llosa le da una vuelta indígena al mito de Teseo y el minotauro. El minotauro ya es pishtaco, una maldad que chupa la grasa de los seres humanos para enviarla a las ciudades modernas como Lima y los Estados Unidos para aceitar las nuevas máquinas o los cohetes que mandan a la luna (184). Esto no es un fenómeno puramente andino; la leyenda existe en todas partes, demostrando la falta de racionalidad por todo Perú, no sólo en las regiones andinas. La irracionalidad está infiltrándose en el país y todo lo que tomaron por cierto ya está patas arriba: "Es como ese par de salvajes estuvieran teniendo razón y los civilizados no" (Vargas Llosa 188).

El concepto de Dionisio estaba centralizado en dos conceptos exclusivos, la libertad y la brutalidad bárbara. Por lo tanto, estos conceptos no son tan exclusivos como parecen a primera vista. Dionisio es el dios de los dos, y es exactamente por esto que Vargas Llosa le escoge a él como uno de los personajes principales de *Lituma en los Andes*, el libro que deja abierta la posibilidad de la existencia de la irracionalidad en un mundo moderno. Este personaje es central a la trama del libro, precisamente porque desenmascara la objetividad de la ley y el orden. Aunque en mi opinión Vargas Llosa está empleando esta mitología para reiterar la posibilidad de la existencia del pasado en el presente, Kokotovic ve el uso de una manera diferente. Explica que el pishtaco no es un minotauro andino; es un símbolo andino indígena de la opresión colonial y poscolonial porque

normalmente los pishtacos son representados como extranjeros blancos (88-89). Vargas Llosa está consciente de las varias versiones contemporáneas del pishtaco. Aun menciona una en *Lituma en los Andes*: “El periódico no hablaba de pishtacos, sino de sacaojos o robaojos . . . Unos gringos metiendo en autos lujosos a niños de cinco años para sacarles los ojos con bisturíes ultradinámicos” (186-87). Kokotovic explica que:

Sin embargo, al recontar el mito griego a través de la figura del pishtaco, neutraliza a esta figura anticolonialista. En efecto, Vargas Llosa invierte eficazmente el mito del pishtaco de tal forma que lo que una vez fue la crítica indígena andina del colonialismo español y criollo se convierte, en *Lituma en los Andes*, en una crítica criolla del barbarismo andino. El pishtaco deja de ser un explotador extranjero. (89)

El argumento sería eficaz si explicara porque Lituma, el representante de la ley y el orden, se abre a la posibilidad de lo irracional. En la segunda parte del libro Lituma entiende que el pasado sí puede ser parte del presente. Llega a la conclusión gracias al profesor Stirnsson, apodado Escarlatina: “Pero nunca se le pasó por la cabeza que estudiar las costumbres de los antiguos peruanos pudiera ser útil para entender los que ocurría ahora en Naccos. Gracias, Escarlatina, por resolverme el misterio” (Vargas Llosa 203).

Además del cambio en Lituma, la narración misma alude a la posibilidad de la existencia mutua del pasado y el presente. Raymond Williams nota que Vargas Llosa se ha fascinado en todas sus obras con todos los factores racionales e irracionales que contribuyen a la creación de los cuentos (141). Williams observa que el acto de contar funciona no solamente como entretenimiento, sino como una forma de sobrevivir ante la amenaza constante de la muerte (149-50). La visión de Vargas Llosa en *Lituma en los Andes* no es, al contrario de la perspectiva de Lynn Walford, una visión del todo pesimista, ya que el acto de contar justifica la vida humana. Según el estilo de Vargas Llosa, hay muchas alusiones escondidas dentro del texto. Aquí la referencia es a *Las mil y una noches*, una colección de cuentos árabes. Cada noche Scheherazade empieza un cuento nuevo tan pronto como termina el de la noche anterior, jugando con la curiosidad del rey

pérsico Shahryar y postergando su propia muerte. Vargas Llosa emplea su propia versión de esta leyenda clásica. Cada noche, Tomás empieza a contarle a Lituma los cuentos de la relación amorosa entre él y Mercedes. El cuento empieza de repente, pero se convierte en una táctica de supervivencia hasta que puedan salir de Naccos y regresar a sus vidas de antes.

Los episodios continúan en las noches del puesto militar, muchas veces tomando la forma de una película en vez de un diálogo. Pero sólo en la segunda empiezan a cruzarse con otras conversaciones. El pasado empieza a mezclarse con el presente. Por ejemplo, Lituma menciona otra vez a Dionisio:

- Cada vez que ese rosquete abre la boca, me da un escalofrío. ¿A ti no?
- Yo también tengo escalofríos ahorita mismo, pero de otra clase, mi cabo. Porque estoy empezando mi accidentada luna de miel. (189)

En estos momentos Vargas Llosa sólo sugiere la mezcla del pasado y el presente, pero más tarde, en la escena en el bar de Dionisio y Adriana, se concretiza esta mezcla para Lituma. Justo al momento que Lituma pregunta por Casimiro Huarcaayo, el pasado y el presente se fusionan. Lituma pasa la noche en el bar después de su experiencia con la avalancha como si fuera la misma noche que Casimiro regresó después de su encuentro con los senderistas. Lituma habla con Casimiro: “‘Sobre todo, no te vayas a ir,’ susurraba Lituma, a sabiendas de que el albino no podía oírlo. ‘No se te ocurra salir de la cantina, ahora’” (231-32). Continúa así la narración. Parece que Lituma es el único que está mezclando el pasado y el presente: “En ese momento advirtió que, tambaleándose, el albino se dirigía hacia la puerta. La gente se apartaba para dejarlo pasar, siempre sin mirarlo, siempre simulando que Casimiro Huarcaaya no estaba allí ni existía” (233). Gracias a la mezcla del pasado y el presente, y del poder del alcohol, Lituma puede presenciar los eventos que acontecieron antes de la muerte de Casimiro. El poder del alcohol se puede atribuir a los poderes de Dionisio: la irracionalidad le da al ser humano la libertad de pensar por sí mismo; la objetividad de la ciencia se convierte en subjetividad.

Gareth Williams conecta la obra de Vargas Llosa, específicamente *Lituma en los Andes*, con el neoliberalismo. Una de las imágenes más fuertes de este artículo es la interpretación de Williams de la representación de Vargas Llosa de los pishtacos como la modernidad que se alimenta con los cuerpos de los indios. Los discursos subalternos del pishtaco invierten el discurso hegemónico de la modernidad. Los conceptos presentes en su artículo se relacionan con la idea de la negación del indigenismo de Vargas Llosa. Según Cheah, en vez de tratar de borrar nacionalismo postcolonial y reemplazarlo con cosmopolitanismos utópicos, liberales o socialistas, debemos ver sus problemas en términos del asunto de la actualización de la libertad misma (3). En mi opinión, esto es lo que Vargas Llosa está haciendo en *Lituma en los Andes*, y en el proceso, está creando una literatura indigenista postcolonialista, en el sentido de abrir los pensamientos postcoloniales a la posibilidad de la existencia del pasado y el presente juntos.

El hecho de que *Lituma en los Andes* es el primer libro de Vargas Llosa sobre la cultura quechuahablante no es casual. En el libro demuestra el desastre ineludible del país como la negación del indigenismo tradicional. No está tratando de mejorar la situación de las poblaciones indígenas en sí, sino que está tratando de mejorar las condiciones del país entero y considera a los indígenas como parte esencial de esta identidad. Muestra en el libro lo que pasa cuando se asume que la ley y el orden deben controlar el país, pero no es un libro pesimista porque deja abierta la posibilidad de un futuro que fusiona el pasado y el futuro.

El tema del indígena no ha desaparecido de la literatura latinoamericana, especialmente en los países que todavía cuentan con grandes porcentajes de población indígena. Vargas Llosa es el ejemplo perfecto. Después de su derrota en las elecciones presidenciales en 1990, se preocupa aún más por el futuro de su país, que en esos momentos estaba en las manos de Alberto Fujimori y Sendero Luminoso, una situación precaria, por decirlo ligeramente. Vargas Llosa utiliza su poder como autor para intentar proponer una solución a los problemas que está sufriendo su país. Al revisar la situación, debido mayormente a la omnipresencia de Sendero Luminoso, se da cuenta de la fuerza que tienen los grupos indígenas del país, especialmente en las regiones andinas. Recrea su noción de nación para incorporarlos. En este sentido, se puede considerar que

*Lituma en los Andes* es ejemplar de un indigenismo poscolonial que busca una representación de un país que incorpore el pasado y el presente. Se dice que Vargas Llosa ha manifestado que no se puede ser indígena y moderno a la vez, y que él ve la persistencia de las culturas indígenas como un obstáculo para el desarrollo y el progreso hacia una mayor igualdad y justicia social (Kokotovic 84), pero la representación de la modernidad en *Lituma en los Andes* no se ve así. Gracias a su tratamiento de la irracionalidad dentro de su discurso de la racionalidad se ve otra posibilidad. El mundo que sigue la ley y el orden, según Vargas Llosa, sí está condenado a la destrucción. Al final del libro vemos la repetición de una frase, “A menos que . . .” (273, 275), aludiendo a la posibilidad de otro destino para la nación peruana.

## Obras citadas

- Berg, Mary G. "Narrative Multiplicity in Vargas Llosa's *Lituma en los Andes*." Ed. Claire J. Paolini. *La Chispa '95: Selected Proceedings* (1995): 25-38. Print.
- Cheah, Pheng. *Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*. New York: Edinburgh UP, 2003. Print.
- Cohn, Deborah. "Regreso a la barbarie: Intertextuality and Paradigm for Peru's Descent into Chaos in *Lituma en los Andes*." *Latin American Literary Review* 28.55 (2000): 27-45. Print.
- Hamilton, Edith. *Mythology*. London: Penguin, 1940. Print.
- Hudelson, Richard. "On Vargas Llosa on Truth and Freedom." *PMLA* (1991): 534-35. Print.
- Kokotovic, Misha. "El Sendero de Vargas Llosa: Violencia política y cultura indígena en *Lituma en los Andes*." Trans. José Ruiz. *Pachaticray (El mundo al revés): Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Ed. Mark R. Cox. Lima: San Marcos, 2004. 83-93. Print.
- Kokotovic, Misha. "Vargas Llosa in the Andes: The Racial Discourse of Neoliberalism." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 15 (2000): 156-67. Print.
- Vargas Llosa, Mario. *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta, 2006. Print.
- Walford, Lynn. "'Fuimos cómplices también': violence and sacrifice in Vargas Llosa's *Lituma en los Andes*." *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* 19 (2004): 134-45. Print.
- Williams, Gareth. "Death in the Andes: Ungovernability and the Birth of Tragedy in Peru." *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Ed. Ileana Rodríguez. Durham: Duke UP, 2001. 260-87. Print.
- Williams, Raymond L. "Los niveles de la realidad, la función de los racional y los demonios: El hablador y *Lituma en los Andes*." *Explicación de textos literarios* 25 (1996-1997): 141-54. Print.

*La soledad del manager.*  
Manifiesto fundacional del desencanto  
en la serie Carvalho: De la lucha  
ideológica a la lucha de clases.  
Transición y desaparición

Xosé Pereira Boán

*University of Colorado (Boulder)*

But our incredulity is now such  
that we no longer expect salvation  
to rise from these inconsistencies,  
as did Marx.<sup>1</sup>

Lyotard

Las aventuras de Pepe Carvalho, “Un ex poli, un ex marxista y un gourmet,”<sup>2</sup> empiezan de forma concienzuda con las publicaciones, sin mucho éxito, de *Tatuaje* en 1974 y de *La soledad del manager* en 1977. Sin embargo, este personaje ya era el ambiguo narrador de *Yo maté a Kennedy*. Vázquez Montalbán, crítico<sup>3</sup> tenaz de su propia obra, con el tiempo, fue considerando esta novela como pieza orgánica a incluir en la serie Carvalho. De todos modos, la carga de “subnormalidad” en *Yo maté a Kennedy* (1972) es radicalmente mayor a la de posteriores entregas carvalhescas (atenuada por el

también desencanto de la vanguardia como opción estética), a pesar de que estos elementos no desaparezcan del todo y sigan dejando su impronta<sup>4</sup>. No será hasta la triada inicial de la serie donde Carvalho se constituye como cronista y detective de lo posmoderno. Sus inicios, descontando por lo dicho anteriormente *Yo maté a Kennedy*, parten de *Tatuaje*, un ajuste de cuentas con la educación sentimental recibida por la generación de posguerra a la que pertenece VM. En *La soledad del manager*, se manifiesta la síntesis de ese desencanto general<sup>5</sup> en términos político-ideológicos, que culmina en la dolorosa imposibilidad de salvación social urdida en el cenit artístico que la serie alcanzará en 1979 con su tercera novela, *Los mares del sur*.

Pretendo mostrar en este estudio la posición preeminente que ocupa *La soledad del manager* dentro de la serie Carvalho como manifiesto y exposición explícita, a partir de la lucha ideológica,<sup>6</sup> del desencanto posmodernista (o carvalhiano, si así se quiere acotar) y, asimismo, como éste alcanza el fin de lo social que argumentaba Baudrillard. *Los mares del Sur* supondría la confirmación tanto estilística como temática de estos puntos de partida. Por todo esto, así como *Tatuaje* sirve a fines de establecer el paradigma de Carvalho como personaje en sus trazos básicos y que, posteriormente, se irán desarrollando a lo largo de toda la saga, *La soledad del manager* se constituye en pieza fundamental del mundo Carvalho al sentar las bases a partir de las que se formaliza el desencanto dentro de ese cosmos que orbita en torno a la figura del detective creado por VM.

*La soledad del manager* actúa como manifiesto del desencanto ideológico, que anticipa el de clase en *Los mares del sur*, invirtiendo el orden althousseriano de la ideología como producto social. Aquí veremos como el desencanto social deviene del desencanto ideológico, de esa sensación agri dulce dejada, cuarenta años ha, en muchos espíritus por la revuelta primavera de 1968 e impuesta por la cultura del simulacro que denuncia Baudrillard. Todo ello se proyecta desde la posición privilegiada de Pepe Carvalho. Más allá del mero punto de vista del cronista "outsider" (Colmeiro 182), Carvalho actúa como nodo, pues su faceta de detective "intermediario entre la realidad y su cliente"<sup>7</sup> la lleva más allá de su modesta proposición y resemantiza el posicionamiento y los significados preconcebidos (o preasignados por el sistema imperante) de los actores sociales y su orden, pues lo subvierte, tal como está entendido

en su superficie, y le otorga un nuevo lugar en la obra que termina por romper, incluso, con todo tipo de filiación de clase.

### **El manifiesto posmodernista**

El posmodernismo halló en el despegue tecnológico de la segunda mitad del siglo veinte una inflexión semejante al marxismo en relación a la revolución industrial. A diferencia de las corrientes predecesoras, no se encuentran propuestas genuinas. El valor de éste apenas reside en sus críticas en vez de en sus aportaciones. El desencanto imprime su sello personalizado en el posmodernismo, vecino al nihilismo; se dejan de lado los ideales de la modernidad, no se ofrece revolución y, de haberla, su enfoque es heterogéneo y el fin confuso. Véase el mayo francés: éste responde a consignas donde el método marxista se encuentra desorientado ante slogans existenciales del tipo “Bajo los adoquines hay una playa” o “No queremos un mundo donde la garantía de no morir de hambre se compense con la garantía de morir de aburrimiento.” En Europa, el mayo francés fue cima de lo ideal y catalizador del desencanto. La Primavera de Praga replanteó a muchos (inclusive el propio VM) las bases de la militancia comunista y, paulatinamente, un numeroso grupo de ex marxistas llenaron los senderos que iba dejando atrás la utopía marxista en su inexorable extinción (o mutación—véanse los nuevos gobiernos latinoamericanos de pretensiones filocomunistas). Otros muchos, sin duda, cambiaron de acera y se cifieron las medias de ejecutivo. En *La soledad del manager*, VM pretende mostrar la solución a la incógnita revolucionaria que se presentaba en España, una vez terminado el periodo dictatorial e iniciado el camino hacia la democracia “libre” y victoriosa del capitalismo que se imponía a la destartalada y desencantada “amenaza” soviética. La imposibilidad de la utopía se manifiesta a través de sus derrotados partícipes, de la ficticia agencialidad del individuo en la sociedad, en sus decisiones, es decir, en su configuración. El entramado de poderes foucaultiano impide cualquier intento de idealización de una sociedad completamente libre.

El núcleo de viejos amigos, sobre el que se desarrolla la trama de *La soledad del manager*, conforma la sinécdoque del grupo de los vencidos que lucharon activamente contra el régimen bajo las mismas consignas y que, pasado el tiempo e incluso una vez muerto el dictador, se representan en posiciones antagónicas un nuevo tipo de

vencedores y vencidos, enmarcados en ese impás impreciso y virulento de la historia de España, previo a las primeras elecciones democráticas postfranquistas: El fin de la locura.<sup>8</sup> Esta antítesis, más allá de confirmar los postulados implícitos en Carvalho, opera a través de un doble y nítido binomio: de un lado Biedma y Vilaseca y del otro con Argemí y Fontanillas. Óscar Núñez y Antonio Jaumá, aun perteneciendo respectivamente a sendos binomios, conllevan ciertos rasgos particulares, por lo que merecen ser tratados a parte. Todos ellos se nos muestran como un “puzzle” (*Soledad* 54) que Carvalho, último (y *ultimate*) filtro, recoge y persigue a través de la visión que unos tienen de otros. Como la realidad posmoderna, su historia, la de todos, es “un puñado de imágenes rotas, como si se hubiera caído de su clavo un mágico espejo mental” (*Soledad* 56).

Antonio Jaumá es un ejecutivo exitoso y eficiente de un conglomerado multinacional que se encuentra, hasta su muerte, ante las dobles tesituras en que lo enmarcan constantemente sus principios y su trabajo. Opera entre dos mundos, con factores acérrimos que, inútilmente, trata de conjugar como mejor puede: productividad, plusvalía frente a intereses sindicales y militancias pretéritas. La corporación frente al gremio. “Por una parte la gentuza de arriba. Por otra, la presión de los trabajadores . . . Hay que tener un estómago de hierro” (14). Esta lucha de fuerzas antagónicas desembocará en su propia muerte, en nombre del omnipotente capital. La Petnay, ejemplo holístico, actúa como un enmascarado (o mejor dicho, invisible) Leviathan. En ella, el todo resulta mayor que sus partes. El poder inabarcable de la compañía multinacional trasciende organizaciones estatales y organiza per se el sistema en coordinados movimientos estratégicos. Tras un conglomerado casi infinito de empresas, VM retrata este epítome del capitalismo más feroz e intervencionista (a semejanza de la compañía bananera de *Cien años de soledad*): “Léete cualquier libro sobre la caída de Allende y te enterarás de todo sobre la Petnay” (*Soledad* 34). Si el comunismo impone la intervención estatal en el campo económico, aquí se manifiesta lo opuesto. “Envíale un cheque a Leopoldo Calvo Sotelo o a Trías Fargas; están metidos en el consejo de Administración” (*Soledad* 70). El capital se transpone e interviene en el modelo estatal “sobre una base de explosión y expansión a todos los niveles” (Baudrillard 166). Las manifestaciones y violencia preconstitucional que se reflejan a través del vidrio óptico de Carvalho (ya sea desde las ventanas de la oficina como desde las del coche) constituyen la

precesión del simulacro que establece Baudrillard y de un “tipo de mecanismo estructural que está produciendo el sujeto como un reconocimiento ideológico falso” según recoge Žižek (24-25) de acuerdo a la noción althousseriana de ideología. El giro posmoderno que postula Žižek, a modo de consolación cognitiva (y que Carvalho alcanza en la obra), busca, además de develar ese mecanismo ideológico falaz, “aceptar un cierto engaño como una condición de nuestra actividad histórica, de asumir un papel como agentes del proceso histórico” (Žižek 25). La inestabilidad como medio para la estabilidad transnacional del sistema neoliberal. “Desde hace mucho tiempo, el poder no sueña más que en producir signos de su realidad . . . no está ahí más que para ocultar que ya no existe poder” (Baudrillard 53). El mecenazgo de partidos de extrema derecha configura una hiperrealidad que trasciende la mera superficie. La violencia subvencionada garantiza a la Petnay despejar favorablemente a sus intereses las incógnitas políticas de ese crucial impás histórico. Žižek llama “ideológica” a “esta realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia” (Žižek 47). Y es el desconocimiento la característica principal de las masas que luchan en la rambla barcelonesa. Las masas, “son el leitmotiv de todos los discursos. La obsesión de todo proyecto social, pero todos fracasan sobre ellas . . . , no son lo social, son la reversión de todo lo que es social” (Baudrillard 156). Las luchas en las Ramblas, ignorantes de la causa final, ejercen de contundente metáfora del fin de la sociedad como sistema de interacción y queda postulada como lugar de relaciones dirigidas, de imposición y perpetuación hegemónicas.

Óscar Núñez es el que se encuentra más perdido de todos los idealistas pretéritos y presentes. La desmitificación personal de su estatus lo convierte en “un fuera de juego” (*La soledad* 92) a pesar de la vana persistencia militante y se considera “El mártir” (*La soledad* 54). Mártir del desencanto, Óscar es para el santoral marxista de la resistencia franquista la eterna promesa, el Prometeo que no pudo ser. Como Jaumá, coquetea con ambos mundos, con distancia nihilista. La conversión al posmodernismo de Núñez es ya más que un hecho interior y así lo manifiesta:

Es uno de mis ejercicios preferidos. Pensar en cómo me ven los demás. A veces los ayudo a totalizar la imagen, a veces trato de desconcertarlos. Pero por

poco tiempo. Me canso enseguida de todo, menos de estar cansado. Además, concentrarse demasiado en algo impide una disposición abierta a captar todo lo que pasa alrededor de ese algo. (*La soledad* 72)

Su militancia ramplona se nos muestra en las desgastadas charlas superficiales de bar. Sin embargo, VM recurrirá a Óscar Núñez en obras posteriores. El ejercicio de la memoria es piedra angular de la obra narrativa de VM y, para tal fin, “Núñez cumplía la función de conservar en su archivo mental la memoria y el deseo del renacimiento de la izquierda moral en la España franquista, como se conserva en platino la barra referencial de la unidad del sistema métrico decimal” (*La soledad* 51).

Argemí y Fontanillas, cancerberos pródigos del capital, representan, en principio, el abandono radical de los ideales del grupo. Biedma, en su diálogo con Carvalho, atenúa, con resignación, la imagen de estos: “simplemente fueron consecuentes con su origen e interés social y volvieron al seno de la burguesía para hacerse un lugar, el mejor posible” (*Soledad* 92). Pero, como demuestra la muerte de Jaumá, no existe tal seno, al menos como última instancia. Fontanillas, en segundo plano, corrobora las decisiones “ejecutivas” de Argemí, válido del pólipo multinacional, que justifica sus acciones en base al progreso que representan la Petnay en particular y la realidad global en general. Inmune, expone los medios requeridos para el tipo de estabilidad pretendida: “Para ello es preciso que exista una amenaza constante de desestabilización” (*Soledad* 203). Esta caracterización del simulacro baudrillardiano se lleva al extremo metaficcional en el caso de la nota bio-literaria que sobre sí mismo ha escrito el propio Argemí a fines póstumos (*Soledad* 105-06). En ella, a través del documento escrito y en su validez inherente como tal, crea un nuevo modelo de realidad que no se desestima como probable según los supuestos que se ofrecen en *La soledad*. Quién sabe si “dentro de cincuenta años” (*Soledad* 105) o más, “lo real se confunde con el modelo” (Baudrillard 61), la bibliografía póstuma deviene realidad del mismo modo que emerge la “necesidad social” de un gobierno conservador para el nuevo período democrático.

Frente al Leviathan, tampoco pueden hacer mucho Biedma y Vilaseca. Ambos se refugian ya sea en sus convicciones/opciones morales o estéticas. Y es el arte el refugio que les otorga VM a

ambos. Sin embargo, Vilaseca y Biedma ocupan diferentes espacios en relación al arte. A diferencia del frívolo director de cine goddardiano, Biedma actúa “fiel a [su] propia lógica” (*La soledad* 91). Especialista en pintores de segunda, lucha contra una de las máximas del capitalismo según lo entiende Marx: “¿Sabe usted lo que muchas veces separa a un pintor de segunda de un pintor de primera? No. Nada. Absolutamente nada.” (93). El fetichismo de las *commodities*. En la sociedad capitalista la relación valor y objeto es arbitraria. El valor de uso de las *commodities* se ve afectado por el valor de cambio y el arte, a mayores, ocupa un lugar de prestigio e injerencia social, que lo posiciona entre las *commodities* más prestigiosas y “sublimes” del mercado.

Carvalho tiene sus propias batallas artísticas en el campo literario. La intertextualidad pirómana traduce el desencanto que solo el conocimiento puede traer consigo. A mayor sabiduría, mayor será el sufrimiento. La quema de iconos teóricos del marxismo<sup>9</sup> ajusta cuentas con su pasado militante y con el fallo de la praxis, de la puesta en escena del marxismo. Este ataque a la teoría (y por ende a la teoría crítica) tiene de nuevo lugar en el sanitario en que Carvalho hace uso de las páginas de crítica literaria de un diario. Joan Ramón Resina identifica en *Los mares del sur* el nuevo enfrentamiento de Carvalho con la crítica literaria (en particular con el New Criticism) cuando recurre a la erudición de Beser:

La consulta crítica corrobora lo que ya sabe, o lo averiguable por medios más directos, no persigue colmar el vacío distorsionador de un enigma, sino fijar la personalidad en un modelo que no necesita reconstruirse, pues se manifiesta inamovible en sus puntales económicos. De ahí su desdén por esta institución literaria . . . La literatura es un índice de falsa conciencia; no delata al criminal, solo asiente la posibilidad de crimen. No es clave sino síntoma. (261-62)

El último de los viejos amigos, el novelista Dorronsoro, realza el fútil papel de la literatura desde su ubicación liminal. Para él, sus viejos camaradas, ya no son más que personajes y él ha abandonado completamente el compromiso político por el artístico. La agencialidad del letrado en la sociedad es inocua. La de Dorronsoro

más intrascendente aún, dado lo limitado de su tema (el viejo grupo de amigos) y lo escaso de su producción (“diez líneas al día”). No tiene visos de perpetuarse en el panteón canónico. El canon se identifica como producto de la clase dominante y por ello es atacado sin remisión. Carvalho, “malleus litterae” (Resina 261), no tiene piedad del Quijote en *Tatuaje*. Posteriormente, como maniobra de defensa del propio VM “La literatura policiaca toma conciencia de su condición y la evoca en sí misma” (Resina 262). Y así ocurre en *Los mares del sur*. El simposio de novela negra da lugar a la autorreflexión del texto. VM, como ya he dicho, defiende a ultranza la posición creadora desde la novela negra como punto de vista de lo social. Esta injerencia no beneficia al poder establecido y, por ello, éste la desplaza con el cuño del subgénero. “Cuando la burguesía no puede conservar el control de la novela empieza a pintarla de colores” (*Los mares del sur* 74). Esa misma (contra) labor de renombrar la realidad recae en Pepe Carvalho.

Colmeiro define a Carvalho como “filtro intermediario de la realidad” (183). Padilla lo equipara a la Celestina “que se mueve en distintos niveles sociales sirviendo, si no como factor de cohesión, como enlace entre los distintos sectores económicos” (154). Estas afirmaciones se acercan mucho más a la función del personaje de Carvalho que a la que éste nos da de sí mismo y de los detectives en general: “termómetros de la moral establecida” (*Tatuaje* 15). Esta función métrica supondría aquiescer con los baremos sociales imperantes a través de la mera gradación de los mismos. Y Carvalho opera como un significante vacío que, a través de una posición epistemológica y asépticamente<sup>10</sup> privilegiada, otorga una significación concreta al entramado de significantes que orbitan en torno a su personaje. Carvalho encarna la posición sublime que formula Slavoj Žižek:

El cúmulo de ‘significantes flotantes,’ de elementos protoideológicos, se estructura en un campo unificado mediante la intervención de un determinado punto nodal (el point de capiton lacaniano) que los ‘acolcha,’ detiene su deslizamiento y fija su significado. (125).

Ese objeto sublime es un significante vacío en medio de una red de significados. Su tarea consiste en significar a través de la diferencia

permitiendo una estructura. El dinero o el monarca son también objetos sublimes. Su doble corporeidad (la moneda o el billete y su valor intangible; el rey como persona e institución) y lo que representan eliminan cualquier univocidad semántica. Los objetos adquieren su significado a través de ellos. Los productos, el poder adquisitivo a través del dinero (más allá de su mera forma). Del mismo modo que el rey, como fuente de honor, reorganiza la sociedad en torno al significado que esta adquiere a partir de su figura: el noble y el vasallo se estructuran de acuerdo a la posición nodal del monarca.

De este modo, Carvalho como objeto sublime establece y define la diferencia dentro de la comunidad y sus miembros a través de la única vía posible que permite el desencanto posmodernista: su aséptico punto de vista en un principio, la resolución formal del caso en última instancia.

En el transcurso del camino que habilita acceder a esta posición nodal, Carvalho ha pertenecido previamente a ambos mundos polarizados en disputa de la hegemonía y el desencanto ha sido su catalizador para devenir en “apóstata cínico” (*Tatuaje* 70). Su militancia comunista y su pasado como agente de la CIA confrontan en su figura los dos polos principales que antagonizan el breve siglo veinte.<sup>11</sup> Haber abandonado ambas vías en disputa lo sitúa en un plano de significación cero y le otorga una posición de privilegio a la hora de sancionar su porción de realidad a través de la resemantización que ésta sufre en el proceso de captar la realidad a través de Carvalho. Por ejemplo, el modelo establecido por el franquismo con la “Ley de vagos y maleantes” perpetúa la victimización de Biscuter. La agencialidad (limitada) que permite el área de influencia de Carvalho da un nuevo significado al asiduo visitante del sistema penitenciario. Biscuter se resemantiza en chef y secretario y, en menor medida, Charo cambia de status una vez que pasa a formar parte del microcosmos que se filtra a través de Carvalho. Su figura actúa como un espejo posmoderno, que recibe la realidad y le reasigna un significado y ordenamiento nuevos dentro de los límites epistemológicos de la Posmodernidad. No obstante, su agencia se inhibe ante la masa. Sobre ella operan el capital y su compendio de objetos sublimes (el dinero, el arte, las instituciones) que alcanza una mayor envergadura agencial que excede los límites de Carvalho como figura sublime.<sup>12</sup> El sistema social entendido y expuesto dentro de la realidad falsificada como una estratificación de

clase es residual. La sociedad, desde los medios capitalistas (por ejemplo en los medios de comunicación de masa) se representa a través de los propios excluidos (vagos, inmigrantes, delincuentes, mujeres...) y “es el sistema social entero el que se convierte en residuo . . . Poniendo bajo la rúbrica de ‘Sociedad’ a las categorías residuales, lo social se designa a él mismo como resto” (Baudrillard 179-80). Esta concepción niega su existencia y afirma el fin de lo social (entendido como lugar de interacciones). Como resemantización última, Carvalho termina obliterando cualquier tipo de filiación al desvelar el crimen como un hecho intraclasista (*La soledad, Los mares e, incluso, Tatuaje*).

En *Tatuaje* el desencanto del sueño roto propicia la muerte de Luís Chesma a manos de Queta, no sólo amantes, sino también congéneres de clase, cuyos sueños de ascenso social se muestran ficticios e imposibles en su realización. En la muerte de Carlos Pedrell se encuentran y resultan cómplices inopinados ambos polos de clase. Resumiendo sin respirar: el nuevo amante de su ex amante completa el trabajo de las cuchilladas previas del hermano ratero de la amante sindicalista. A pesar de la falta de adaptación al clavo salvador<sup>13</sup> que pretendió encontrar en la periferia meridional, a Pedrell no lo mata el sur, como al personaje de Borges, Juan Dahlmann,<sup>14</sup> sino, también en este caso, sus propios congéneres de clase. El capitalismo totalitario de nuevo no otorga concesiones de clase (a diferencia de, recordemos, el señor Selva de la condesa de Pardo Bazán). Cualquier tipo de filiación resulta obliterada por los intereses del mercado. “La integración simbólica [de clase] es reemplazada por una integración funcional” (Baudrillard 179), y cuando esta última no se cumple subsigue el “proceso de exterminación” (174). El fratricidio de clase se repite de la misma manera en *La soledad del manager*. El norte industrial capitalista es el asesino de Jaumá, creyente y practicante socialista hasta su final, a pesar de formar parte activa del entramado del capital. Para acentuar esa destrucción de cualquier tipo de lazo, Argemí, el verdugo más próximo (de la infinita cadena de poder), no sólo comparte filiación de clase sino también personal.

Vista la disolución de clase provocada por la era post-industrial, el epítome del expansivo triunfo neoliberal se escenifica en el personaje de Paco el Cuatrero. Las libertades individuales sufrieron un enorme retroceso durante el último periodo predemocrático de la

historia de España. Tras los casi cuarenta años bajo la mano del “cirujano de hierro” por el que había suplicado Joaquín Costa desde el regeneracionismo, cuando una nueva época democrática parece vislumbrarse entre claros y sombras, el Cuatrero se autoinculpa, falsea los hechos, se convierte en un valor de cambio y lo más importante: renuncia a la libertad física por la económica, a la libertad por la que había luchado originalmente el grupo de Jaumá, a cambio de un precio que sólo el capital alcanza a pagar e, irremisiblemente, obliga a cobrar para no quedar fuera de su juego único.

Este inocente que se entrega a la farsa judicial, contrasta con la pauta que sigue a la serie Carvalho: el culpable nunca es entregado a los órganos oficiales del aparato judicial. Carvalho delega en el cliente la acción de la justicia, que como consenso social no existe como tal en su cumplimiento y ejecución estatales. Esta delegación, esta concesión de la aplicación de la justicia lo entronan en un ordenamiento superior al propio cliente, a la propia justicia. La justicia pierde cualquier tipo de institucionalización objetiva al pasar a manos del cliente, involuciona, siendo Carvalho depositario de la justa respuesta que a menudo se guarda si no le es requerido un informe profesional por parte del cliente. Esta relación unidireccional que mantiene con el cliente en términos de administración de justicia, perpetúa tanto el diagnóstico, la sociedad, como el síntoma: el descreimiento posmodernista. Excepción aparte es la obra que aquí comento. En *La soledad* la manifestación de ese escepticismo general se afirma no como posicionamiento sino como imposibilidad dada ante cualquier tipo de tentativa o solución restauradora. A Carvalho, impotente ante semejante Leviathan, no le queda más posibilidad de victoria que la resolución formal del caso. Esta “solución formal del problema intelectual” (Resina 265) pauta toda la serie Carvalho y subvierte, en claro síntoma posmoderno, el punto principal del que parte la novela policiaca. Así como a través de la restauración del orden establecido “la literatura policiaca decimonónica sigue siendo el calmante más indicado para los trastornos de la vida moderna” (Landeira 15), a lo largo del siglo veinte en general, a partir de la segunda mitad de forma más acentuada y dentro de las corrientes posmodernistas en particular, la situación cambia ostensiblemente ante el escepticismo posmoderno.

A partir de aquí se pueden entender los males irremediables que achacan los posmodernistas al mundo actual. El reduccionismo no puede explicar la realidad, las pretensiones conceptualizadoras son al mismo tiempo tan ineficaces como peligrosas. Ante el caos insuperable apenas quedan en pie el escepticismo, la ironía y el juego (el placer: el hedonismo culinario y sensual) como vías de escape. No hay verdades absolutas, no hay restauración de ningún orden, todo sigue indefectiblemente su curso y del mismo modo que la posmodernidad se cuestiona sus propias bases teóricas, lo mismo ocurre en la novela negra al subvertir su principio fundamental de reordenación ética.

Carvalho es el punto nodal de su universo, de la crónica del último cuarto de siglo español. A pesar de su escepticismo, de su posición como objeto sublime a través del que los demás adquieren su significado, dada la falacia que representa la “realidad” neoliberal, la hiperrealidad, Pepe Carvalho se posiciona del lado de los vencidos. VM muestra a través de su creación el desencanto post-franquista: “frustration with a society that did not unequivocally repudiate the previous forty years” (Bayó Belenguer 304). El triunfo de la Petnay, en su forma, supone lo que Gianni Vattimo llamó “il fine della storia . . . come processo oggettivo dentro il quale siamo comunque inseriti . . . l’idea di una storia come un processo unitario si dissolve” (13). No se puede comprender la realidad a través de meros hechos lineales. El hecho multinacional imposibilita tal vía, la realidad fragmentada es irrepresentable en su totalidad, sólo se puede alcanzar la punta del iceberg por medio del cuestionamiento constante. Y, por enésima vez, apenas queda el trauma del desencanto. Dentro de las críticas que Patricia Hart formula sobre *La soledad*, la más notoria es la que se refiere a la historia de los jóvenes que solicitan los servicios de Carvalho para un caso a priori bastante fuera de lo normal: “trails that start and then lead nowhere . . . the story is forgotten, and never referred to again. This is the kind of thing that happens when an author lets his desire to pillory his objects of satire take precedence over his desire to narrate the novel” (87). La leyenda urbana de la chica de la curva sirve no sólo de mofa y sátira de la irrealidad reinante, sino que en el caso concreto del hermano en estado de shock se resume el significado de esta novela que, como el resto de la saga, se empeña en salir de los cauces que se pregonan del género negro, muy a pesar de los reproches de Hart: “Pues ese castillo de racionalismo, de marxismo se ha derrumbado” (*La soledad* 135). Y

así sucede en *La soledad del manager*. El fin del idealismo (de lo real, del racionalismo, de la locura...) deja a cada uno en su lugar como mejor ha decidido (o podido) ocupar. Sin embargo, y como consecuencia subsecuente de este manifiesto del desencanto, la idea de clase resulta también un espejismo. A través del caso de Carlos Pedrell, este clasicidio se expondrá, con mayor detalle, en la siguiente novela de la serie, tal como ya aventura Viladecans, el excéntrico director de cine, en la sinopsis<sup>15</sup> que éste le brinda al propio Carvalho.

### Notas

1. Norton (356).
2. *Tatuaje* (176).
3. Ese autoanálisis crítico pone en evidencia la postura de partida desde la novela negra, que aguerrida y recurrentemente defiende VM al autoexcluirse del subgénero policíaco.
4. Esta carga de subnormalidad se mostrará en la más atípica de las obras de la serie Carvalho: *Los pájaros de Bangkok* (1983).
5. Ver Colmeiro, 1996.
6. Así como VM traza en *La soledad del manager* las luchas e incertidumbres que se vivieron en los primeros momentos de la Transición, posteriormente ajustará cuentas con su pasado militante y la lucha ideológica internalizada en el seno del Partido Comunista, se desarrollará en la siguiente obra: *Asesinato en el Comité Central* (1981).
7. *La muchacha* (173). Cita extraída de Colmeiro (183).
8. A la incursión de Jorge Volpi en la novela negra con *En busca de Klingsor* (1999), cuatro años más tarde, seguiría *El fin de la locura*. En ella le cede a su personaje Aníbal Quevedo, detective de almas, la voz epistemológica de la obra que, desde el mayo francés hasta la caída del Muro y el triunfo del neoliberalismo, será cronista de excepción del fin de la locura idealista (de la primera mano de “contemporáneos” tales como Roland Barthes, Louis Althusser, Michel Foucault, Fidel Castro, el subcomandante Marcos...).
9. Ensayos de Henri Lefebvre y Manuel Sacristán junto a la popular novela del realismo socialista *Así se temple el acero* (1952) de Nikolai Ostrovski.
10. “No soy ni siquiera neutral, soy aséptico” (*Tatuaje* 138)

11. No pocos acotan el siglo veinte al siguiente periodo 1914-1989: de la Primera Gran Guerra a la Caída del Muro.

12. La paliza que recibe impotente junto a Charo marca los límites insalvables de la agencia de Carvalho. Estos se encuentran supeditados a y delimitados por la macroestructura que ha organizado el capital, en su expansión, al apropiarse de esos objetos sublimes ya mencionados (dinero, fetiches artísticos...) además de otorgarse la potestad de sancionar conceptos universales tales como libertad, individuo o democracia.

13. Ni Pedrell ni Dahlmann logran la salvación, del mismo modo que se frustan los planes de salvación de Rhomberg en su intento de huida al sur.

14. "El sur" (*Ficciones*. Madrid: Alianza, 2005). Cuento de Borges que narra el viaje sin retorno de un pequeño burgués (habitante del burgo—aquí la oposición es en mayor medida campo-ciudad que un antagonismo de clase) al sur del "otro," del gaucho. Al igual que Pedrell, este código extraño acaba con su vida "porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario" (211).

15. *La soledad* (96).

Obras citadas

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2002. Print.
- Bayó Belenguer, Susana. "Montalbán's Carvalho Series as Social Critique." *Crime Scenes: Detective narratives in European Culture since 1945*. Eds. Anne Mullen and Emer O'Beirne. Atlanta, GA: Rodolpi B.V. 2000. 300-11. Print.
- Borges, Jorge Luis. "El Sur." *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2005. 205-16. Print.
- Colmeiro, José F. *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Coral Gables: U de Miami, 1996. Print.
- Hart, Patricia. "Manuel Vázquez Montalbán: Pepe Carvalho and the Probing of Pathos." *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1987. Print.
- Landeira, Ricardo. *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*. Alicante: U de Alicante, 2001. Print.
- Leitch, Vincent B., ed. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 2001. Print.
- Padilla Magas, Ana. "La mirada detectivesca en la novela policiaca negra española: hacia Antonio Muñoz Molina." *La nueva literatura hispánica* 5-7 (2001): 145-66. Print.
- Resina, Joan Ramón. "Desencanto y fórmula literaria en las novelas policíacas de Manuel Vázquez Montalbán." *MLN (Hispanic Issue)* 108.2 (1993): 254-82. Print.
- Santana, Mario. "En busca del desencanto: El caso de las primeras novelas policíacas de Manuel Vázquez Montalbán." *Revista de Estudios Hispánicos* 34.3 (2000): 535-59. Print.
- Vattimo, Gianni. *La fine della modernità*. Milano: Garzanti, 1999. Print.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta, 1981. Print.
- . *Los mares del sur*. Barcelona: Planeta, 1979. Print.
- . *Tatuaje*. Barcelona: Planeta, 2004. Print.
- Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. Print.

# CREATIVE WRITING

**Nelson Suárez**  
*Arizona State University*

## Pesadilla

Vacíos pies alados como consolación crustácea de demoníaca rosa celeste y azufre de cuernos cortados, como crayones que el día despedaza sin dejar rastro de palabras van diciéndome imágenes que me salen de los poros de la piel, como hormigas que se arrastran en la hiel de un hígado que se pudre sin cesar en la infinita raspadura del espacio sin alas, como un infernal diablo de mil cabezas arrastrándose en el fango de una viscosidad mucho mayor, rastrillando sus tentáculos irrisorios y fantasmales ensombrecidos y reptileantes coagulaciones inseparables, indomables, inesperadas, insospechadas, inactuales, inveteradas, inescapables, intransferibles, intocables, intratables, infinitas, incrustadas en las almejas de unos mares hirvientes que no dejan de apretujarme las entrañas retorciéndome en miles de dolores puntas al punto de vomitar mil veces la sangre milenaria que me ha traído el Señor de los Grandes Mares de Fuego en agonizantes aullidos de infinitos seres que al unísono claman que la muerte se les haga una paloma para fusilar todos los días.

## Somnolencia

En el espacio mínimo del caos  
Una brizna de polvo  
Y el aleteo de alguna libélula  
Repiten al infinito  
El trazo de un tenue universo

Apenas un parpadeo  
Y la noche se hace  
Una leve eternidad...

El hilo de un susurro  
A punto de alcanzarme  
Se desvanece  
En los límites de mi piel...

La suavidad de una voz inversa  
Es diminuta luz  
De una líquida oscuridad  
Y un silencio vertical...

Un incierto temblor del tacto  
Y desciende fugaz  
El vértigo del humo...

Un rasgo de tinta casi flotante,  
Abismal salto del signo  
Yace diluido entre mis dedos  
Como horizontal lágrima  
Suspendida de una aguja senil...

## Paisaje nocturno

Fruto blanco  
De una rama otoñal  
La luna

## Funeral

En mis sueños  
sellados  
escapé al cielo  
enterrado  
en mis pupilas  
enterradas en mis párpados  
enterrados en mi cara  
enterrada en mi cabeza  
enterrado en mi cuerpo  
enterrado en el mundo  
enterrado en un entierro  
que entierra todo lo que  
entierra otro entierro.

## Enigma

Bella doncella nocturna  
Más de un cuervo  
Se ha vuelto alba  
Y el alma  
Ya no es soplo divino  
Sino océano de vino  
Que inunda un cuerpo  
Sin carne

## Juan Antonio González-Cantú

*University of Texas (Brownsville)*

### El Día de la Bandera

Se veía cabizbajo, ensimismado, como si de repente le hubiera entrado el autismo. Parecía una efigie del Cuahutémoc ese que normalmente se usa para las estatuas de bronce de las premiaciones deportivas. Hacía rato que no movía ni un ápice su postura sentado en el corredor de la casa. No respondía al saludo de los vecinos que al pasar por enfrente de la casa se dirigían a él, aquel personaje que les había ayudado en diferentes menesteres para aclimatarse a la nueva vida de inmigrantes. Y es que la vida en los Estados Unidos era tan distinta de la de los diversos lugares de origen que, precisamente, la gente como don Serapio Contreras era la que mediaba entre culturas.

Había llegado a Refugio a los 16 años, cuando sus padres decidieron sentar cabeza y no seguir en la ola migratoria. Los campos del *Wes* (como los decían ellos) habían dejado su huella en el lomo progenitor y cuando le ofrecieron la chamba de mayordomo en el rancho de Mr. Chiggerton no lo pensó dos veces. Las penurias de los campos, el trabajo por destajo, los sobresaltos de las redadas de la migra ya habían quedado atrás. ¡Bendito documento! Desde que se lo dieron a don Salustio, su padre, ya pensó en trabajar en un solo sitio y ya pararle a eso de andar de judío errante. Pensó que así tendrían

escuela permanente sus 9 hijos; sobre todo, sentar cabeza era importante para que su Serapio siguiera aprendiendo inglés y como el dijera, “quien quita y hasta pudiera ser maestro.”

Serapio se acordaba de las pláticas con el viejo que repetía las mismas historias de desposeídos allá en su patria. De las jornadas de trabajo de sol a sol por unos litros de maíz para el bastimento: el hambre rondando siempre los jacales y las mujeres pariendo hasta cuates de por vida.

Luego recordaba el cuento de los enganchadores que pintaban todo color de rosa: que había mucho trabajo y que la gente se cansaba de ganar dólares; decía que traían chicos rollotes de cueros de rana que donde quiera les subían de catego a Don. Lo triste es que cuando se les acababan o se los robaban ya ebrios, volvían a ser “pinches” indios apestosos.

Serapio recordaba la “prosperidad” de la nueva patria. Todos iban a la escuela, aunque a veces los “güeritos” los hacían sentirse menos por cualquier cosa: que si pronunciaban mal las palabras, que las oraciones no estaban completas, que la pronuncianción variaba el sentido del vocablo, en fin... Recordaba con tristeza ahora, aunque en su momento se moría de coraje, cómo se habían reído de Lupita cuando la maestra le dijo que leyera y no le salía bien la pronuncianción de las vocales y en vez de decir *clean the sheets*, se le entendió otra cosa.

Cuántas cosas habían pasado. Se casó a los 19 años y nació la familia. Con eso de que la familia pequeña vivía mejor, decidieron él y su mujer tener solo tres hijos. Primero nació Salvador, luego Darío y finalmente, Lupita. Recordaba cuando tenía que asistir a las juntas del colegio para enterarse de los cambios de mesa directiva. Ni le interesaba mucho la política escolar pero tratándose del organismo que educaba a sus hijos, sufría en silencio cuando hablaban de adquisiciones de materials, e informaban sobre futuras construcciones y lo que significaría para los impuestos de los habitantes del distrito. Todo era parte del trajín diario, y él lo hacía por convicción más que por gusto. Estaba convencido que la educación era lo primero, si no que se lo dijeran a él que gracias a haber acabado el *high school* estaba de empleado de la funeraria de Mr. Morton, y de

ahí había salido lo suficiente para comprar el solar e ir pagando la casita.

20 años de vivir en los EE UU, 14 en la misma ciudad, y ahora, nomás porque se les había ocurrido investigar a todos los inmigrantes que habían sido acusados de delitos mayores, estaba a punto de ser deportado. Recordaba a la mujer insistiéndole que se hiciera ciudadano cuando empezó a crecer ala familia, dizque para votar y para que se escuchara la voz. Pero, él no quería dejar de sentirse mexicano; pensaba que después de hacer el juramento de adhesion, ya no podría regresar a México y sentirse como en su casa. Y, al fin de cuentas, cavilaba..." pos, si casi nunca iban de todos modos."

La carta en su regazo, sin embargo, decía que las dos convicciones por conducir ebrio, aunque ya las había pagado con cárcel y multas hacía 11 años, lo hacían persona *non-grata* para el país, y que tenía dos semanas para finiquitar sus asuntos y salir del país o se convertiría en prófugo de la justicia.

Cavilaba:

"y todos los años que trabajo, ¿Qué? A poco no contaban. ¿Y, sus declaraciones de impuestos en regla? Y, El orgullo de nunca haber dependido del "güero Felix" como le decían al sistema de ayuda temporal, ¿tampoco contaban?

Sentía que ya había pagado su deuda con la sociedad y de repente se le oía dialogar con sí mismo diciendo:

— "Pos si ya pagué los errores de juventud. Pos qué buena memoria d'estos.

— Pos' si ya no tengo nadie en México. ¿Qué voy a hacer allá?

— Y ¿mi Salvador? Todavía ni sale el zacate nuevo en el pedazo que le tocó en el cementerio, después que lo trajeron en su caja, despedazado por una mina de los árabes.

— "Pos qué más quieren de mí, si ya les di todo."

— Mi hijo mayor, que era mi sostén en la vejez, todos estos años de trabajo...

— ¿Irme a México?, si aquí enterré a mis jefes. ¿Qué voy a hacer a México?

— A mi edad, cuando ya mero me toca el *Social Security*.

En estas disyuntivas se encontraba el hombre. Se había fijado una fecha oficial para su salida. Un oficial del gobierno le escoltaría hasta la línea divisoria.

La fecha era el 14 de junio, el día de la bandera. Era el mismo día en el que le habían citado en la corte del condado para entregarle un documento de ciudadanía posthuma para el hijo muerto en combate, para honrarle con el preciado documento. Se preguntaba si el oficial de deportación iría con él a la ceremonia de entrega de la ciudadanía. Resultaría bastante irónico.

¿Cómo celebraría ese año el Día de la Bandera?

## No somos nada

Cuando Elpidio salió de su casa muy de mañana, antes que saliera el sol, no sabía si regresaría o no al fin de la jornada: era *beviernes*, día por excelencia de *chelas*, albures y bares. Claro que a veces (casi siempre, es decir) le seguía con sabadito alegre, o *sabadrink* como dirían los *gringos* de la maquiladora; y siguiendo tradiciones y costumbres, hasta el *dormingo* podría constituirse en secuela de la jornada *labioral*. Eso del *glu...glunes*, sin embargo, no comulgaba ni con su religión, ni con sus ideas: la raza se reventaba el lomo toda la semana para aspirar a un fin de reventón y juerga. Era entonces cuando el **Parto de Baco** se convertía en hogar, confesionario, club de apuestas, luego... club de “*apestas*”, y finalmente, un hasta “*beodo indecente... ya no le sirvan...mándenlo al carajo, pos’ qué leña...*”, se dejaba escuchar.

En tan disímbolo ambiente Elpidio disfrutaba el llegar y ponerse a bailar con la Carmela. Cuando llegaba, inmediatamente se escuchaba en la *rockola* a la Santanera con eso de “...*me estoy poniendo viejo...enseñame a vivir...*”. Con marcados pasos dobles daba rienda suelta al cuerpo, seguido por el cadencioso balaceo de la dama que disfrutaba del ritmo cimbreando su humanidad al compás de las cadencias rítmicas. En los intermedios, seguían las “*chelas*”, y después, “*más chelas*”, y luego, “*pos, hasta que se acaben las chelas, no faltaba más’n*”. Los pasos entorpecían con el tiempo—y el consumo—hasta que ya medio *ahogado* por el licor no se sabía ni

dónde quedó la bolita, es decir... la damita, ni tampoco dónde quedó la raya. Lo bueno es que ahí tenía crédito:

Chalío—el cantinero—le fiaba hasta el puente nuevo, y vaya que sí... El problema sería que se lo cobrara, claro.

El dieciséis de junio fue un típico fin de semana. Le pagaron; clavó los vales en la bolsa de atrás de pantalón; dejó mil pesos en la cartera, y salió a darle gusto al gusto. Al llegar a su destino se percató que la Mela no estaba de oquis; estaba con un viejo barrigón que la tenía sentada en sus piernas, mientras se reía a carcajadas de su última ocurrencia. Se sintió contrariado por la falta de disponibilidad, pues ya le hormigueaban los pies, pero aguantó callado. Quien le mandaba no ponerle casa como ella se lo había propuesto antes; ahora tendría que esperar turno o que *el botijas* se largara. El solícito Chalío, mientras tanto, ya había puesto un recipiente-bola, de Kloster de barril, a su disposición antes que se dirigiera a él. “No, de que a uno lo atienden bien aquí... ni duda cabe. Salú...”, se escuchó a sí mismo decir.

El primer embate le dejó el bigote espumeando, y se lo relamió antes de pasarse el dorso de la mano por el mismo para que no quedara huella... como decía la canción. Se dispuso a esperar mientras la dama despedía al cliente de la descomunal “*timba*”. Al apreciar la relación corpórea, se le dibujó una sonrisa cuando se acordó del chiste del compadre que al llegar a la cantina le dijo al otro, “*timbito*”, y cuando éste aceptara agradeciendo la deferencia, vino de inmediato la aclaración: “No, güey, si nomás te digo ‘*timbito*’ por no decirte ‘*timbón*’”, y siguió con el relajo.

Con esa diatriba se encontraba cuando sintió unas manos que rodearon su cuello por detrás y percibió un perfume embriagador; no sabía cuál era, pero, “*carajo para qué se pondría tanto*”, pensó. Era ella. Como de costumbre, la cogió por la cintura y dirigiéndose al centro del entarimado se reventó el *Nereidas*, y luego le siguió con esa de...” *si Juárez no hubiera muerto...*”; y luego otra más...creo que fue el *Zacatlán*. Cuando se escuchó el # 5 de Pérez Prado, ya no quiso mover *el bote*; sin embargo, cuando le insinuó a la mujer salir de la pista, el cuerpo tampoco le respondió.

Sentía una sensación ardiente que le llenaba la media espalda de escozor, y luego un empujón le envió a escurrirse de los brazos de la Peláez, y sin decir agua va se vio en el suelo. Un ensordecedor vacío le invadió y sólo veía gente a su alrededor que movía la cara gesticulando en secreto, como si fuera uno de esos espectáculos del Marcel Marceau.

Cuando el oído se le aclaró, escuchó que alguien comentaba, “*cuánta sangre...no, si el pelao era resangrón... por eso...*” Entonces sintió el bulto que le oprimía las costillas de abajo. Pensó que sería el piso disparejo o una duela saltada. Al irle invadiendo la somnolencia, sin embargo, se percató que *el fofolacio* estaba sujeto por varios clientes y le increpaban que ahora sí “se le iba a venir el cielo encima”. Éste, con la cabeza gacha, ya no se resistía...Parecía resignado, o al menos ése fue su último recuerdo antes de perder el conocimiento.

\*

\*

\*

El diario *Etcétera*, en su edición vespertina daba escasos datos de un percance en **El Parto**. Decía, “*Otra vez se cubre de sangre el antro situado en la esquina de Villagrán con...*” Y con cierta parsimonia se narraban algunos pormenores del caso. Más abajo, en la misma página roja, una esquila de 9x12 comunicaba una noticia a familiares y amigos:



**Hoy, en el seno de la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica y Romana dejó de existir el**

## **Sr. Elpidio Paz Paz**

Su cuerpo sera velado a partir de las 10:00 A.M. en capillas El Rosario. Participan el deceso su desconsolada esposa e hijos. El cortejo fúnebre partirá a las 4 P.M. a la Parroquia de Guadalupe, en Félix Cuevas Ote., Col. Centro, donde se oficiará Misa de cuerpo presente. De ahí será trasladado a los mausoleos Jardines del Descanso donde se le dará cristiana sepultura. Se oficiará triduo de Misas a partir del 21 del presente en la iglesia Príncipe de la Luz.

\*

\*

\*

Para los compañeros de trabajo, el velorio consistiría en acordarse del difunto en sus facetas más representativas, ponderando el vacío que propiciaría en su trajín cotidiano. Para la familia, significaría carencias adicionales y la exacerbación de la incertidumbre del sustento, con todas sus consecuencias. Irremediabilmente, para todos, hasta sería coincidente la fraseología acostumbrada: “*No somos nada*”, con toda, toda la variedad semántica que se le pudiere implicar.

# REVIEWS

**Merino, José María. *El lugar sin culpa*. Madrid: Alfaguara, 2007. 176 páginas. ISBN 978-84-204-7160-0.**

José María Merino (A Coruña, 1941), recién elegido académico de la Real Academia Española, entrega una novela corta a la vez que profunda y desconcertante. Ganadora del XVIII Premio de Narrativa Gonzalo Torrente Ballester, la novela *El lugar sin culpa* demuestra que nunca se puede escapar de la memoria y la experiencia personal. La novela trata varios temas, incluyendo la paz, la naturaleza, el aislamiento, la locura, la agonía, y la (des)memoria.

La protagonista de la novela, una bióloga conocida como la doctora Gracia, lleva una vida atormentada por problemas familiares. Su madre sufre demencia y la llama a cualquier hora para atacarla. También su hija adolescente se ha marchado de casa hace varias semanas y la policía no sabe dónde se encuentra actualmente. Entonces la doctora Gracia huye a una isla pequeña del Mediterráneo, donde trabaja en un laboratorio aislado para intentar olvidarse de su vida anterior. Sin embargo, al final la mujer se da cuenta de que no se puede escapar de la vida y los problemas que ésta genera. En un tiempo limitado a 48 horas, la doctora Gracia se enfrenta con un problema que le hará regresar a la isla grande y recordar todo lo que había intentado olvidar.

Al principio de la novela la doctora Gracia se encuentra en su laboratorio, notando como aparecen lagartijas en el alféizar. Como no

hay otra persona con quien conversar, la doctora Gracia empieza a imaginarse que las lagartijas se congregan en el alféizar para intentar enviarle un mensaje: “Arbolízate, matorralízate, petrificate, lagartízate” (10). Debe parecerle buena idea a la doctora Gracia, porque según su pensamiento, “Las lagartijas responden a estímulos sencillos, no se ven agobiadas por las tribulaciones de la memoria afectiva” (11); y ha decidido intentar ser más como una lagartija, para así “mantener apartados de su memoria esos recuerdos que podrían acongojar su condición humana, el de una madre vieja y demente al cuidado de una hermana quejosa, el de una hija huraña y perdida en las aventuras de una juventud que no admite consejos” (11). Se puede apreciar un cambio en el ritmo de los pocos seres humanos que viven en la isla: como supone la “lagartización,” ellos vuelven a un ritmo más natural, más acorde con la naturaleza, y diferente al de la civilización humana.

Lo único que le preocupa a la doctora Gracia es la muerte de una foca cerca de la isla. Pero después llega un barco con dos personas, una herida y la otra muerta, que saca a la doctora Gracia de su estado de “lagartización” para recordar lo que había dejado de su vida. En particular, ella empieza a pensar en su hija (llamada la Nena Enfurrugada), y si es posible que la persona muerta que encontraron sea ella. Entonces la doctora Gracia emprende un viaje al depósito de cadáveres de la isla grande (que había querido dejar en el pasado con sus malos recuerdos) para ver si la chica que habían encontrado ahogada es o no es su hija.

En la novela los personajes no tienen nombres, sino apodos: el Hombre de los Tesoros (el arqueólogo), el Intrépido Buceador, el Chico Taciturno, etc. (hasta el lugar donde se reúnen se llama el Lugar Sin Nombre). Las únicas personas que tienen nombre son la doctora Gracia y su ayudante, la Alegre Rosita. Habida cuenta de la angustia que la doctora Gracia ha experimentado en su vida, y de la cual intenta huir, es natural que ella no quiera establecer muchas conexiones humanas para evitar así los errores que cometió en el pasado.

Merino utiliza una focalización externa, casi a manera de un fluir de conciencia, otra vez para evidenciar el cambio de ritmo que la vida en la isla ha supuesto en las vidas de los personajes. El poco diálogo que ocurre en la novela es del mismo estilo que el empleado

por el Nobel portugués, José Saramago: aparece como parte de la narración, y sólo se separa del resto del texto con comas, y no con comillas. A veces la única manera de saber que los personajes hablan es por el uso de pronombres en primera persona en vez de pronombres en tercera persona. También es posible que esta técnica llegue a representar la falta de interlocutor en la novela, ya que, si los personajes viven aislados de la civilización y también aislados unos de otros, no hay con quién hablar.

*El lugar sin culpa* ejemplifica una economía de palabras, un ritmo marcado, y una prosa magistral. Con esta novela José María Merino deja claro que, sin la memoria, el ser humano no puede ser completo, y que siendo humano es imposible olvidar por completo los recuerdos.

Keith Anthis  
*Texas Tech University*

Trueba, David. *Saber perder*. Barcelona: Anagrama, 2008. 520 páginas. ISBN 978-84-339-7167-8.

En los años noventa comienza la polifacética carrera cinematográfica de David Trueba (Madrid, 1969) como guionista, director y actor. Su primera incursión en el terreno de la literatura será la novela *Abierto toda la noche* (1995), pero será *Cuatro amigos* (1999), su segunda novela, la que recibirá un amplio reconocimiento de público y crítica. *Saber perder*, su tercera y última novela hasta la fecha, ha recibido el Premio Nacional de la Crítica de 2008—uno de los galardones literarios más prestigiosos de España—lo que confirma definitivamente a David Trueba como un escritor a tener muy en cuenta en el tercer milenio. Algunas de las características comunes de su novelística serían, *grosso modo*, el uso de varios personajes importantes que comparten el mundo ficcional, la habilidad para reproducir las expresiones coloquiales y el lenguaje oral, la representación de la sociedad contemporánea española y un toque tragicómico donde se complementan humor y reflexión existencial.

*Saber perder* es una novela coral donde un narrador heterodiegético alterna la focalización en varios personajes. Los cuatro personajes principales son los siguientes: Leandro, profesor de piano jubilado de setenta y tres años cuya vida de costumbres fijas se ve alterada por la enfermedad de su mujer, Aurora, y por sus avatares con una prostituta africana; Lorenzo, hijo de Leandro y Aurora, estafado por su mejor amigo al que acaba de asesinar y divorciado de su mujer; Sylvia, hija de Lorenzo, una joven de dieciséis años que va

al instituto y comienza a entrar a trompicones en el mundo adulto; y Ariel Burano, un joven futbolista argentino que acaba de llegar de Buenos Aires tras ser fichado por un gran club madrileño. Ariel tiene una relación con Sylvia que le ayuda a evadirse de la presión mediática y del ámbito de intereses que se mueve detrás del mundo futbolístico. Otros personajes secundarios que aparecen en torno a los cuatro principales serían los amigos de instituto de Sylvia, los periodistas, directivos y compañeros de equipo de Ariel y varios inmigrantes.

La estructura multiperspectiva generada por las constantes alteraciones en la focalización requiere un lector activo que reconstruya la historia al yuxtaponer todas las focalizaciones de los diferentes personajes. Esto produce repeticiones narrativas o, en otras palabras, eventos que se narran varias veces desde diferentes puntos de vista (focalizados por varios personajes en diferentes pasajes). Un ejemplo específico sería el atropello de Sylvia por el coche de Ariel. Dicho evento se narra en la página 47 focalizado en Sylvia y de nuevo en la página 72, esta vez siendo Ariel el personaje focalizador.

Como la mayoría de las novelas españolas contemporáneas (con la obvia excepción de la novela histórica) es una novela urbana que transcurre en una gran metrópoli actual (en este caso el Madrid del siglo XXI) y, por ende, permite representar muchos de los avatares de la sociedad española actual neocapitalista y globalizada. Esto se nota en varios aspectos: la espectacularización y mediatización de la realidad que se observan en el mundo del fútbol y su entorno, la reacción anticapitalista que se percibe periféricamente en las conversaciones de una amiga de Sylvia, la visibilidad en el uso de las nuevas tecnologías o la inmigración masiva. Precisamente, en la novela española del nuevo milenio se da un incremento notable de personajes inmigrantes, debido sin duda al aumento exponencial del número de inmigrantes en España durante los últimos años. En suma, la novela no hace sino pintar una realidad instalada en la sociedad que quiere representar. Lo que no debe pasar desapercibido, sin embargo, es que en muchas de dichas novelas los personajes inmigrantes cuentan con voz propia y/o con un grado de protagonismo notable. Esto se aprecia en *Saber perder* donde, por un lado, Ariel es uno de los personajes principales y, por el otro, aparecen una miríada de personajes secundarios inmigrantes de índole positiva (Daniela) o negativa (Osembe). La multiculturalidad en la novela española

contemporánea es un fenómeno que merece un debate académico amplio.

Esta obra supone un buen ejemplo de mezcla de subgéneros novelísticos tan del gusto de la postmodernidad. Podríamos decir que los pasajes focalizados en Leandro son un ejemplo de novela gerontológica; los fragmentos focalizados en Lorenzo tienen bastante de novela negra (asesinato, investigación policial, declaración); las focalizaciones en Sylvia entrarían dentro de la novela de aprendizaje o iniciática (*Bildungsroman*) y, por último, el caso de Ariel algo tiene de novela de viaje.

No perdamos de vista los futuros frutos de este escritor que ha producido una novela de gran complejidad, muy bien construida y acorde con su tiempo.

Luis I. Prádanos  
*Texas Tech University*



TEXAS TECH UNIVERSITY

Céfiro

Enlace Hispano Cultural y Literario

## CALL FOR PAPERS 2010

Céfiro's Journal on Latin American and  
Iberian Languages, Literatures, and Cultures  
in collaboration with

Classical and Modern Languages and Literatures Department  
Texas Tech University

invites submissions of critical works written in  
Spanish, Portuguese, or English,  
and creative works written in Spanish or Portuguese.

**For the 2010 academic year, Céfiro is accepting  
submissions on Non-Traditional Approaches to any  
topic dealing with Latin American  
and Iberian Languages, Literatures, and Cultures.**

Submissions may be sent by *May 15, 2010* and may include  
the following areas:

- Literature and Linguistics critical articles (15-25 pages  
MLA or APA style)
- Books and Films Reviews (1-3 pages)
- Fiction, Drama or Poetry Creative Works (10-15 pages or  
1-5 poems maximum)

**Collaborations should be sent by e-mail or mail to:**

**Céfiro**

**TEXAS TECH UNIVERSITY**

**CMLL MS 42071**

**Lubbock, TX 79409-2071**

**Attn: Luis I. Prádanos (Iñaki) or Vanessa Rodríguez-García**  
**([luis.i.pradanos@ttu.edu](mailto:luis.i.pradanos@ttu.edu) or [vanessa.rodriguez-garcia@ttu.edu](mailto:vanessa.rodriguez-garcia@ttu.edu))**

**Subscription is required to publish in Céfiro's journal**

*Visit our website: <http://www.orgs.ttu.edu/cefiro/journal.htm>*

### Editors

LUIS I. PRÁDANOS  
TEXAS TECH UNIVERSITY

VANESSA RODRÍGUEZ-GARCÍA  
TEXAS TECH UNIVERSITY

### Editorial Board

ELVIA ARDALANI  
UNIVERSITY OF TEXAS- PAN  
AMERICAN

JOHN BEUSTERIEN  
TEXAS TECH UNIVERSITY

LEÓN BODEVIN  
MURRAY STATE UNIVERSITY

JOSÉ JUAN COLÍN  
UNIVERSITY OF OKLAHOMA

ANTONIO LADEIRA  
TEXAS TECH UNIVERSITY

TED MCVAY  
AUBURN UNIVERSITY

JAVIER MUÑOZ-BASOLS  
UNIVERSITY OF OXFORD

CARMEN PEREIRA-MURO  
TEXAS TECH UNIVERSITY

JULIÁN PÉREZ  
TEXAS TECH UNIVERSITY

RUBÉN RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ  
TEXAS WOMAN'S UNIVERSITY

ERIC VACCARELLA  
MONTEVALLO UNIVERSITY

BILL VANPATTEN  
TEXAS TECH UNIVERSITY

LEONOR VÁZQUEZ  
MONTEVALLO UNIVERSITY



TEXAS TECH UNIVERSITY

Céfiro

Enlace Hispano Cultural y Literario

## CALL FOR PAPERS

Céfiro's 11<sup>th</sup> Annual Conference on Latin American  
and Iberian Languages, Literatures, and Cultures  
April 1-3, 2010

# LANGUAGE, POWER, & SEXUALITY LENGUA, PODER & SEXUALIDAD

*How does language use reflect power relations?*

*Does power (politics/economy) determine which language we speak,  
teach, and/or learn?*

*Does our gender or our sexual orientation influence how we use language or the  
role we are assigned when interacting with each other?*

*How is gender and sexuality portrayed in language, art, literature, and culture?*

## KEYNOTE SPEAKERS (TBA)

Céfiro welcomes submissions committed to exploring the expression and operation of these variables—language, power, and sexuality—in all areas and periods of Latin American and Iberian languages, literatures, and cultures, and from multiple disciplines and/or theoretical approaches: Linguistics, Art and Literature, Cultural Studies, Gender Studies, Feminism, Women's Studies, Postcolonialism, Postmodernism, Queer Studies, History, Politics, Psychology, Philosophy, etc.

Papers and panel proposals will be considered on any related theme in English, Portuguese, or Spanish. 250-word abstracts should be submitted by **Monday March 1, 2010**. Abstracts may be in Microsoft Word 2000 or better with the following information and in this order: title of paper, author(s), affiliation, contact information, title of abstract, and body of abstract. We acknowledge receipt and answer to all paper or panel proposals submitted.

Reading time of final papers is limited to 20 minutes (8-10 double-spaced pages). No papers will be read in absentia. Complete electronic submissions of papers between 10 and 20 pages will be considered for publication in *Céfiro*, the academic journal of our graduate student organization.

**Collaborations should be sent by e-mail or mail to:**

**Céfiro**

**TEXAS TECH UNIVERSITY**

**CMLL MS 42071**

**Lubbock, TX 79409-2071**

**Attn: Sabrina Laroussi, Vanessa Rodríguez-García, or Hilda Salazar**  
**[sabrina.s.laroussi@ttu.edu](mailto:sabrina.s.laroussi@ttu.edu)/[vanessa.rodriguez-garcia@ttu.edu](mailto:vanessa.rodriguez-garcia@ttu.edu)/[hilda.salazar@ttu.edu](mailto:hilda.salazar@ttu.edu)**

**Visit our website: <http://www.orgs.ttu.edu/cefiro>**



TEXAS TECH UNIVERSITY

Department of *Classical & Modern Languages*  
& Literatures