



Céfiro

Enlace Hispano

Cultural y Literario



CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO
GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Editors

Daniel Hopkins
Sabrina Laroussi
Vanessa Rodríguez de la Vega
Heath Wing

Texas Tech University

Editorial Board

Elvia Ardalani, University of Texas Pan-American
John Beusterien, Texas Tech University
José Juan Colín, University of Oklahoma
Sara Guengerich, Texas Tech University
Antonio Ladeira, Texas Tech University
Ted McVay, Auburn University
Javier Muñoz-Basols, University of Oxford
Carmen Parron, Sam Houston State University
Carmen Pereira-Muro, Texas Tech University
Julián Pérez, Texas Tech University
Luis I. Prádanos, Westminster College
Connie Scarborough, Texas Tech University
Rubén Rodríguez-Jiménez, Texas Woman's University
Eric Vaccarella, University of Montevallo
Bill VanPatten, Michigan State University
Leonor Vázquez González, University of Montevallo

Cover Photography: Dustin Sammann, www.dustinsammann.com



TEXAS TECH UNIVERSITY

From here, it's possible.

© *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: Daniel Hopkins, Sabrina Laroussi, Vanessa Rodríguez de la Vega or Heath Wing. Articles can be submitted via e-mail at

daniel.hopkins@ttu.edu, sabrina.s.laroussi@ttu.edu,

vanessa.rodriquez-de-la-vega@ttu.edu or heath.wing@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. 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)

TABLE OF CONTENTS**LITERARY CRITICISM**

Inhabiting Identities in Nelson de Oliveira's Short Story 'O irmão brasileiro' Sophia Beal	7
Entre mates, marfil y orientalismo: Representación del subalterno en <i>Facundo</i> y <i>Heart of Darkness</i>. Carlos Bertoglio	14
El ideal populista en la novela <i>Doña Bárbara</i> y su degradación en el melodrama latinoamericano. Carlos Carrillo Calderón	23
Transatlánticos ecos intertextuales en <i>Noches lúgubres..</i> Christine Cloud	36
Pasados personales e historias mínimas en el pre-desencanto Irene Domingo	51
Guamán Poma de Ayala y la memoria ejemplar en su <i>Nueva corónica y buen gobierno</i> Isaac García Guerrero	63

**Ecocriticism, Determinism and
Imperialism in the Wilderness of: *Heart
of Darkness* and *La vorágine*.**

Iván Iglesias

72

**Espacios para la subjetividad femenina
en *Veo Veo*, de Gabriela Bustelo**

Morella Ortiz

84

**La transfiguración de Alfonso X, El Sabio
en los prólogos de sus obras históricas,
legales y literarias**

Laura Valentín

96

CREATIVE WRITING

**Selección de poesía: “Coloquios”, “Convidades
convexas”, and “Fiat Lux”**

Juan Antonio González

105

“Sinpausa”

Iván Iglesias

108

“Habitación 317”

Sabrina Laroussi

109

Fantasmas Digitales Iñaki Prádanos	110
Divagaciones Filosóficas Vanessa Rodríguez de la Vega	112
Crimen en el supermercado Rubén Varona	116

REVIEWS

<i>La mosca en la ceniza</i> Marta Boris	118
--	------------

INTERVIEWS

Entrevista a Rafael Chirbes María-Teresa Ibáñez Ehrlich	121
---	------------

LITERARY CRITICISM

Inhabiting Identities in Nelson de Oliveira's Short Story "O irmão brasileiro"

Sophia Beal

Tulane University

...it is often the way we look at other people that imprisons them within their own narrowest allegiances. And it is also the way we look at them that may set them free. (22)

—Amin Maalouf, *In the Name of Identity: Violence and the Need to Belong*

In December of 2010, as numerous decades-old cases of adoption fraud came to light in Spain, a Spanish woman in her forties was reunited with her biological mother for the first time since birth. The mother had been told that her daughter was stillborn. The daughter had been told that her mother had died during labor (Tremlett). Although just one of many instances of baby trafficking, the happy, or at least conclusive, ending makes it stand apart.

The existential question "Who am I?" gains new valence for those who suspect a haunting deception surrounding their origins. This theme is central to Nelson de Oliveira's short story "O irmão brasileiro" 'The Brazilian Brother,' published in 2006. In the short story, a narrator seeks answers about his own illegal adoption to make sense of his identity. His method of doing so—which involves repetition, digression, invention, and contradiction—allows the reader to accompany him in this self-exploration, which draws attention to how language can paradoxically confound, as opposed to facilitate, understanding. By collapsing the real and imagined, and by collapsing two different countries and characters, the narrator undermines the concept of a unified self, proposing, in its place, a plurality of possible and fantastic identities. Without straying from proper grammar, the short story employs stylistic elements to explore the instability of identity and the anxiety this instability can provoke. Carefully structured sentences and paragraphs create ambiguity, leading the reader to question meaning, especially regarding the construction of a national identity.

A brief consideration of how national identity has been articulated in Brazilian letters will underscore the singular treatment of the topic in Oliveira's short story and contextualize the text within a long tradition of narrating (and contesting) national identity. The cultivation of a national identity was integral to Brazilian fiction from its origins through the 1920s, be it with the sincerity of José de Alencar's novel *Iracema* or the riotousness of Mário de Andrade's novel *Macunaíma*. From the 1930s through the 1950s, this concern was replaced by a focus on the myriad *regional* identities that comprised that national identity, with particular attention paid to the speech, customs, and poverty of the remote *sertão* or scrubland. The Brazilian literature of the 1960s through the 1980s was especially preoccupied with the place of women, homosexuals, people of color, and other marginalized voices, thus enriching and validating various groups within the nation. For instance, literary critic Fernando Arenas, in *Utopia of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*, argues that fiction written by women and gay men from the 1960s through the 1990s demonstrates how Brazil's (and Portugal's) macro-narratives of the nation left out the struggles, desires, or very existence of women and homosexuals. Thus, for many writers publishing

during those decades, the point of affiliation was less the nation than specific marginalized groups within the country, and this affiliation allowed authors to challenge certain conceptions of the nation and invest loyalty in a smaller subset of it (chs. 2 and 5).

The non-Brazilian and multinational settings of novels by contemporary authors, such as Bernardo Carvalho and Chico Buarque, constitute a new trend in Brazilian letters. This trend demonstrates a growing interest in searching outside one's nation for inspiration. On this topic, literary historian Pascale Casanova argues:

... the autonomy enjoyed by the most literary countries is marked chiefly by the depoliticization of literature: the almost complete disappearance of popular or national themes, the appearance of 'pure' writing—texts that, freed from the obligation to help to develop a particular national identity, have no social or political 'function'—and, as an aspect of this, the emergence of formal experimentation, which is to say of forms detached from political purpose and unencumbered by nonliterary conceptions of literature. (199)

Casanova's claim that formal experimentation is detached from political purpose overlooks how literary experimentation can undermine the regularities of standard language in a way that is political. Aesthetic experimentation can unsettle the practices and institutions that standard, regularized language presupposes. However, Casanova makes an important point about a nation's literary freedom relevant to Brazilian letters. Only since the military dictatorship have Brazilian authors been widely "freed from the obligation to help develop a particular national identity" or subset of a national identity, although *obligation* must be understood as a sense of obligation, as opposed to an actual enforced obligation. Yet, what makes "O irmão brasileiro" stand out is that, instead of developing or ignoring national identity, the text deceptively presents national identity in a way that challenges its very relevance as a category. Instead of transcending the topic of national identity, the short story dives deeper into it.

On the first page of "O irmão brasileiro," the narrator creates ambiguity about nationality via his use of pronouns and his intentionally vague sentences. He writes, "[s]omos o país de futebol, não somos?" '[w]e are the country of soccer, aren't we?' (239).¹ Given that the author is Brazilian, that the text is written in Portuguese, and that we have no indications that the narrator is not Brazilian, we assume that the collective "somos" refers to Brazilians and that this "país de futebol" is Brazil. Yet, the next line complicates our assumption: "Nós. Digo, eles" 'We. I mean they' (240). After reading this line, we may imagine that the narrator is not Brazilian, but that he is referring to Brazilians. The next line proves us wrong: "Esses que me cercam, os bretões" 'Those around me, the Brits' (240). In this sentence, the first-person narrator introduces us to his own complicated relationship to England, his country of residence. By changing his use of the pronoun *nós*, he disassociates himself from England. Theirs is the country of football, but he does not feel connected to this allegiance. The narrator continues: "Mas não é sobre futebol que eu quero falar" 'But it's not soccer that I want to talk about,' hinting at his lack of control over his own narrative (240). Thus the

¹ All translations are my own.

narrator places his confusion about national identity and his difficulty telling his story side-by-side, suggesting a relationship between the two.

Despite his desire to stop talking about soccer, the narrator continues to do so. He brings back the first-person plural to refer to the United Kingdom, “[n]ós inventamos o jogo, não inventamos?” “[w]e invented the game, didn’t we?” (240). Although he rejected identifying with England earlier in the paragraph, here he considers himself to be part of the country that invented the game. The text’s use of *nós*, as well as verbs conjugated in the first-person plural, captures the narrator’s uncertainty about his own national affiliation: he begins using *somos* to refer to English people, then he corrects himself, and finally he cycles back to considering himself to be English. The shifts in the subject—in the sense of the grammatical performer of action—are clearest when we view the aforementioned lines together:

Somos o país de futebol, não *somos*?

Nós. Digo, *eles*. Esses que me cercam, os bretões. . . . *Nós* inventamos o jogo, não inventamos?

We are the country of soccer, aren’t we?

We. I mean *they*. Those around me, the Brits. . . . *We* invented the game, didn’t we? (emphasis added)

Yet soon after, the narrator laments again that this is not what he wanted to talk about. Instead,

Talvez quisesse falar apenas dos meus pais.

Não dos pais que estão comigo hoje. Não.

Gostaria de falar dos meus pais verdadeiros, da minha infância, da minha cidade e do meu país de origem. No entanto, quando penso neles vejo apenas bruma e sombras. Não faço a menor idéia de como tornar tudo isso mais nítido. Quem poderiam ser, qual país seria este?” (240)

Maybe I wanted to talk only about my parents.

Not about my parents who are with me today. No.

I would like to talk about my real parents, my childhood, my city, and my country of origin. However, when I think of them I see only mist and shadows. I have no idea how to make all of that clearer. Who could they be, what country could this be?

Soon, we will discover that this country is Brazil. We also will learn that the narrator—if we believe him—was forced to leave Brazil at the age of four or five because he was kidnapped to be sold for adoption in England where he has lived ever since. The narrator’s ambiguous use of the words *somos* and *eles* and his unclear references to either Brazilian or English soccer allow for the

stylistic elements of the short story to mimic its themes of displacement and confusion. Like the narrator himself, the reader confounds national identities, both syntactically and thematically.

After introducing his confusion about his national identity, the narrator describes dreams that he appears to have had in his adolescence and now is recounting at age thirty. However, various periods intermingle, so the narrator's present and past—like his fantasy world and his real life—often cannot be distinguished. A recurring symbol of “uma espiral sem começo e sem fim” ‘a spiral with no beginning or end’ haunts the narrator's waking nightmares, and his descriptions of his dreams attempt to reconcile that fear of a life spinning endlessly without meaning (255).

Central to the narrative arc of these dreams is the narrator's unrequited love for a young woman named Alice who in one dream appears to be in a Brazilian *Carnaval* parade, although we are only told that it is a “feriado nacional” ‘national holiday’ and that she and many others are wearing garish costumes with embroidery and gold. The adjective *nacional* is ambiguous intentionally, allowing us to perceive a dream set in Brazil, England, a combination of the two, or a different place altogether. Since the short story's most poignant events and characters are imagined in the narrator's dreams, we become more attached to the narrator's fantasy world than his real life in London. We, therefore, imitate the wistful nature of the narrator, investing ourselves more in his imaginary worlds than in his troubled family life in England.

At one point, the narrator tells us what he will see when he opens his bedroom window in England. He offers a detailed description of a tropical view with lush vegetation and coconut palms. It is his idealized image of a Brazilian landscape, something he longs for and can no longer recall clearly. When he actually opens the window, he sees a lifeless sky, grey homes, and the dried leaves of a London street. As readers, we process the real and the imagined views together, as if one were as real for the narrator as the other and as if they could seamlessly coexist. Moreover, the contrast allows us to perceive how Brazil, in the eyes of the narrator, is less a real country than a utopian dream, whereas England embodies the narrator's dissatisfaction in the present. Through ambiguous wording, shifting registers, and detailed descriptions of imagined places, the short story confounds tendencies to look for linearity and to privilege the real over the imaginary. Furthermore, the narrator's view of Brazil through the window resonates with Julia Kristeva's interpretation, in her seminal work *Strangers to Ourselves*, of foreigners' relationship to their place of origin. She writes, “[m]elancholy lover of a vanished space, he [the foreigner] cannot, in fact, get over his having abandoned a period in time. The lost paradise is a mirage of the past that he will never be able to recover” (9-10). Likewise, the narrator's desperation to retrieve the childhood he could have had in Brazil, if he had not been stolen, spurs his confusion of time and space, which is brought to life in the image of the two views through the window.

Throughout the short story, the first-person narrator jumps from one time in his life to another with no warning, sometimes even confusing himself. However, at the end of the short story, he tells us that he is thirty years old and that he is boarding a plane for Brazil where he has not been since he was very young. He describes walking pensively toward the departure gate,

. . . na direção de um país que me é estranho, do qual guardo algumas recordações muito fortes, poucas, eu sei, mas violentas, que me perseguem aonde quer que eu vá.

Os meus pais já morreram há muito tempo. (279)

... in the direction of a country that is strange to me, about which I hold some very strong memories, few, I know, but violent, which follow me wherever I go.

My parents already died a long time ago.

We do not know which parents he refers to although it sounds as though they are his biological parents since he has been speaking about Brazil. The next sentence clarifies the ambiguity and proves our assumption wrong, "meus pais ingleses" 'my English parents.' However, the next line reinstates the ambiguity, "[m]ais uma vez me engano" '[o]nce again I'm mistaken.' Did he mix up the parents about whom he is speaking? The next passage clarifies, "[m]uito tempo, não. O meu pai morreu há um ano. Faz apenas seis meses que mamãe morreu" '[n]ot a long time ago. My father died a year ago. It's only been six months since mom died'(280). Viewed altogether, as the sentences visually appear in the short story, the undermined meaning reads more clearly:

Os meus pais já morreram há muito tempo.

Os meus pais ingleses.

Mais uma vez me engano. Muito tempo, não. O meu pai morreu há um ano. Faz apenas seis meses que mamãe morreu. (279-280)

My parents already died a long time ago.

My English parents.

Once again I'm mistaken. Not a long time ago. My father died a year ago. It's only been six months since mom died.

Yet in a short story woven with dreams, no clarification ever seems completely believable. Was this narrator in fact kidnapped for illegal international adoption as his foster mother confesses before dying or is that another one of his fantasies? The narrator explains that on his mother's deathbed, she and he could not communicate: "Nos seus últimos dias não conseguimos dizer nada um ao outro, simplesmente porque eu não conhecia as mesmas palavras que ela, e vice-versa" 'In her last days, we couldn't manage to say anything to one another, simply because I didn't know the same words as her, and vice versa' (280). As comprehension breaks down among family members, it breaks down in the text as well, especially since we cannot discern definitively where the narrator's fantasies end and his real life begins. He and his English mother's inability to understand one another mirrors our inability to understand what is reality and what is fantasy with regard to the narrator's identity.

The ambiguity of "O irmão brasileiro" makes the reader work hard. To engage with the text, we must make guesses, re-evaluate, acknowledge our misinterpretations, and accept the unknown. Therefore, the short story can be classified as what Roland Barthes refers to as a *writerly text*.

Barthes distinguishes between readerly and writerly texts. Readerly texts “are products (and not productions)” (5). They represent “a kind of idleness” in which the reader becomes “intransitive,” a passive receiver. In contrast, the writerly text’s goal is to “make the reader no longer a consumer, but a producer of the text” (4). Our activeness as readers of “O irmão brasileiro” heightens our sense of how meaning is produced, drawing attention to the writerly project of exploring both the limits of language and the richness of ambiguity.

This writerly project is particularly evident in a scene in the liminal space of an airport terminal where the narrator describes the trip he is taking to Brazil. He seeks the type of reunion that took place between the Spanish mother and daughter mentioned at the start of this article. Yet, the narrator seems less set on discovering his biological parents than on discovering a lost part of himself: “Hoje começo minha viagem de volta ao passado, em direção a esse garoto de quatro, cinco anos. Na direção de um garoto que nunca cresceu” ‘Today I begin my journey back to the past, toward that four or five-year-old boy. Toward a boy who never grew up’ (281). What appears to be a trip over geographic space is for the narrator a trip in time to a past that he has attempted to recall or invent. However, the next line destabilizes this idea: “Minto” ‘I lie’ (281). Next, the narrator tells us something that could be fantastical, metaphorical, or poetic: “Aquele garoto tem hoje trinta anos, e apesar de tudo continua morando lá, com a sua família de origem, na casa onde nasceu” ‘That boy is now thirty years old, and despite everything he continues living there, with his family of origin, in the house where he was born’ (281-282). He explains that he does not know the name of this other half of himself, this version of himself that never had to leave Brazil, but he imagines his name is Lucas. By imagining a part of himself that is spatially separate from his own body, he gives life to the Brazilian upbringing that was denied him, an act reminiscent of his adolescent attempts at levitation and his preoccupation with the part of the self that transcends the bodily.

The narrator and Lucas constitute two parts of the same self, which are connected to two different nations, a foreigner and native within the same person. Kristeva notes how the relationship between the foreigner and the self complicates the idea of a collective: She argues that, “[b]y recognizing him [the foreigner] within ourselves, we are spared detesting him in himself. A symptom that precisely turns ‘we’ into a problem, perhaps makes it impossible” (1). The narrator in “O irmão brasileiro” manifests this problematic *we* in his split identity between himself and Lucas:

Ele lá, eu aqui. Ele, ascendente. Eu, descendente. Crescendo separados.

Dois solitários lado a lado.

Lembro das coisas que ele viveu. Dois capricornianos lado a lado.

Lembro principalmente de Alice. A garota que ele amou.” (282)

Him there, me here. Him, rising. Me, descending. Growing separately.

Two solitary beings side by side.

I remember things that he lived. Two Capricorns side by side.

Mainly, I remember Alice. The girl he loved.

Throughout the short story, the narrator has expressed how, as an adolescent, he fell in love with his classmate Alice. Yet here, love of Alice belongs to Lucas, suggesting the narrator's detachment even from his own passions or his relegation of passion to the mysterious, foreign side of himself. Much of the information in these short paragraphs is repeated from previous pages, as if the narrator himself may be delusional. Or perhaps the repetitions, confusions, and one-sentence paragraphs are his way of manifesting the strangeness of feeling out of place in one's own body, one's own country, and one's own story. Repeated sentences, ambiguous grammatical subjects, and jagged paragraphs hence become a literary strategy of conveying emotions, such as estrangement, perplexity, and fixation.

Nelson de Oliveira uses stylistic elements to capture the narrator's confusion about identity and belonging, a confusion linked to national identification, but more individualistic and multivalent. The narrator's method of storytelling collapses Lucas and himself, reality and dreams, and Brazil and England in a way that calls attention to how the formation of an identity involves ambiguity and flux. Oliveira's narrator, by splitting himself into two selves, attempts (with unclear success) the type of freedom author Amin Maalouf solicits in the quotation that began and now concludes this analysis: "...it is often the way we look at other people that imprisons them within their own narrowest allegiances. And it is also the way we look at them that may set them free" (22).

Obras citadas

- Arenas, Fernando. *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003. Print.
- Barthes, Roland. *S/Z: An Essay*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974. Print.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Trans. M. B. Debevoise. Cambridge: Harvard UP, 2004. Print.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1991. Print.
- Maalouf, Amin. *In the Name of Identity: Violence and the Need to Belong*. Trans. Barbara Bray. New York: Penguin, 2000. Print.
- Oliveira, Nelson de. *Algum lugar em parte alguma*. Rio de Janeiro: Record, 2006. Print.
- Tremlett, Giles. "Spanish Mother Reunited with Daughter She Was Told Had Died at Birth." *Guardian.co.uk* 20 Feb. 2011: n. pag. Web. 12 Apr. 2011.

Entre mates, marfil y orientalismo: representación del subalterno en Facundo y Heart of Darkness.
 Carlos Bertoglio
 University of Arkansas

En su obra *Facundo: Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Domingo Faustino Sarmiento, al intentar desentrañar las causas de la bárbara condición imperante en gran parte de su país, vuelve la vista hacia España como progenitora y por lo tanto influencia matriz de la realidad y el temperamento de la Argentina y encuentra en ella y en su particular posición geográfica algunas de las causas que explican los defectos heredados por su descendencia. La peligrosa cercanía entre España y “el África bárbara” explica que la primera no pueda desembarazarse del todo de esta estirpe salvaje, impía y fanática que “pide a gritos” la imposición del yugo ya que esta “parece ser su condición y modo de existir”(5). Es por lo tanto esperable para Sarmiento que Hispanoamérica deba cargar con esta pesada herencia que la hunde en el fango del primitivismo y la condena al atraso y que necesite de la mirada madura y competente de la Europa desarrollada y científicista para así poder develar la naturaleza rudimentaria y misteriosa del “volcán subalterno” que la agita y domina.

En el discurso de Sarmiento puede vislumbrarse el aspecto prepotente de la razón imperial europea que debe ser capaz de explicar, entender, configurar y representar a aquellos que de alguna forma detienen la *imparable* rueda del progreso y el *inexorable* (nuestro énfasis) avance y desarrollo de las ideas. De igual manera el discurso imperial-colonialista reaparece y es interpelado en la novela *Heart of Darkness* del polaco Joseph Conrad. Aquí un marinero relata su contacto con lo oscuro y lo salvaje tras internarse en el místico corazón de las tinieblas en búsqueda de sus riquezas naturales. Pese a que en el libro de Conrad la intencionalidad parece ser menos clara que en el de Sarmiento, su discurso de fondo no puede zafarse del todo de la mirada civilizada y condenatoria del imperio europeo (predominantemente británico y francés).

En el epígrafe de su libro *Orientalism* Edward Said usa una cita de Karl Marx en la cual el filósofo alemán, refiriéndose a la infantilización a la que eran sujetos los campesinos en la revolución francesa, expresa: “They cannot represent themselves; they must be represented”. Con sólo un superficial y, sin lugar a dudas, deficiente análisis de este fragmento podemos vislumbrar algunas de las características del pensamiento orientalista. Primero, no podemos pasar por alto la dicotomía existente entre *ellos* y *nosotros*, la cual será replicada en diversas instancias y bajo distintos nombres a lo largo de este ensayo. Luego vemos la cuestión de la representación, tan central para el concepto de orientalismo, como un privilegio de los observadores externos ya que *ellos* no cuentan con los instrumentos necesarios para hacerlo y a su vez esta representación servirá de afirmación identitaria para el encargado de la misma en este caso *nosotros* o los *sujetos civilizados/civilizadores*. Como dice Maristella Svampa en su libro *El dilema argentino: civilización o barbarie: de Sarmiento al revisionismo peronista*, “(...) la civilización se legitimará por la estigmatización de su contrario” (20). Finalmente, es necesario, aunque redundante, marcar la relación que existe entre la palabra y el poder y la posibilidad que tiene quien dispone de ella de

trazar los rasgos que delimiten los límites en donde *los otros* puedan actuar, lo que Conrad define en *Heart of Darkness* como “the unbounded power of eloquence—of words—of burning noble words” (50)

Nuestro modesto propósito en este trabajo será el de analizar la representación de lo subalterno en *Facundo* y *Heart of Darkness*, y a su vez entroncar y ver hasta qué punto estas representaciones pueden ser vistas y explicadas desde la perspectiva del Orientalismo tal como es propuesto por el crítico y teórico literario Edward Said. Es eminentemente necesario entonces, definir que es el Orientalismo según Said. Esta tarea, a primera impresión sencilla, no lo es tanto ya que para el mismo autor hablar de Orientalismo es hacerlo sobre “several things, all of them, in my opinión [Said’s], interdependent” (2). Usando una estrategia vieja pero muy inteligente y efectiva, Said esboza una (entre muchas) definición de Orientalismo partiendo de los fragmentos que lo componen pero no alcanzan a cubrirlo por completo. Entonces dice:

(...) Orientalism is not a mere political subject matter or field that is reflected passively by culture, scholarship, or institutions; nor is it a large and diffuse collection of texts about the Orient; nor is it representative and expressive of some nefarious “Western” imperialist plot to hold down the “Oriental” world. It is rather a *distribution* (énfasis del autor) of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociological, historical, and philological distinction (...) but also of a whole series of “interests” which, by such means as scholarly discovery, philological reconstruction, psychological analysis, landscape and sociological description, it not only creates but also maintains; it is rather than expresses, a certain *will* or intention to understand, in some cases to control, to manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different (or alternative and novel) world; it is, above all, a discourse that is by no means in direct, corresponding relationship with political power in the raw, but rather is produced and exists in an uneven exchange with various kinds of power, shaped to a degree by the exchange with power political (as with a colonial or imperialist establishment), power intellectual (as with reigning sciences like comparative linguistics or anatomy, or any of the modern policy sciences), power cultural (as with orthodoxies and canons of taste, texts, values), power moral (as with ideas about what “we” do and what “they” cannot do or understand as “we” do). Indeed, my real argument is that Orientalism is—and does not simply represent—a considerable dimension of modern political-intellectual culture, and as such has less to do with the Orient than it does with “our” world. (12)

Dicho de una forma mucho menos rigurosa, se trata de controlar, manipular, intentar entender y quizás incluso llegar a incorporar este mundo lejano y peculiar dentro de categorías pre-establecidas que nos permitan realizar esta tarea en un ámbito de seguridad, higiene y total asimetría de poderes. En definitiva ayudarlos y ayudarnos a encontrar las palabras que *los*, y por oposición, *nos* definan. Armar un discurso, un relato, una red que exorcice *la realidad* y la deje rendida a nuestros pies lista para ser inoculada por una visión tan oficial y definitiva como reduccionista.

Al referirse a los dogmas del Orientalismo, Said los ordena de la siguiente forma:

Let us recapitulate them [the dogmas] here: one is the absolute and systematic difference between the West, which is rational, developed, humane, superior, and the Orient, which is aberrant; undeveloped, inferior. Another dogma is that abstractions about the Orient, particularly those based on texts representing a "classical" Oriental civilization, are always preferable to direct evidence drawn from modern Oriental realities. A third dogma is that the Orient is eternal, uniform, and incapable of defining itself; therefore it is assumed that a highly generalized and systematic vocabulary for describing the Orient from a Western standpoint is inevitable and even scientifically "objective". A fourth dogma is that the Orient is at bottom something either to be feared (the Yellow Peril, the Mongol hordes, the brown dominions) or to be controlled (by pacification, research and development, outright occupation whenever possible). (301)

Volveremos a esta cita a lo largo de nuestro trabajo para ilustrar hasta que punto estos dogmas orientalistas son aplicables a la representación de la otredad que hacen Sarmiento y Conrad en sus obras.

Comenzaremos, probablemente por una arbitraria cuestión de cercanía geográfica, hablando del Facundo y del primer dogma orientalista, aquel que nos recuerda la irreconciliable diferencia entre la civilización occidental y la aberrante inferioridad o barbarie del Oriente. Sarmiento nos anticipa esta disputa desde el título mismo de su obra y la desarrolla generosamente en las páginas que siguen. Su primer punto de referencia para explicar la barbarie imperante en las llanuras argentinas es la imponente extensión de las mismas sin que pueda verse la mano transformadora del hombre. La extensión produce aislamiento y el desierto que "rodea a Argentina por todas partes" la hermana con "las soledades asiáticas", hace imposible la existencia de una res pública y engendra y justifica la barbarie:

El desenvolvimiento de la propiedad mobiliaria no es imposible, los goces del lujo no son del todo incompatibles con este aislamiento: puede levantar la fortuna un soberbio edificio en el desierto; pero el estímulo falta, el ejemplo desaparece, la necesidad de manifestarse con dignidad, que se siente en las ciudades, no se hace sentir allí en el aislamiento y la soledad. Las privaciones indispensables justifican la pereza natural, y la frugalidad en los goces trae enseguida todas las exterioridades de la barbarie. (23)

Es evidente en esta cita como Sarmiento comienza a trazar la dicotomía desierto/ ciudad como la responsable de la ulterior civilización/barbarie y en mayor escala Occidente/Oriente. Justamente en relación al emparejamiento con las poblaciones asiáticas Sarmiento dice: "Ya la vida pastoril nos vuelve impensadamente a traer a la imaginación el recuerdo del Asia, cuyas llanuras nos imaginamos siempre cubiertas aquí y allá de las tiendas del Kalmuko, del Cosaco o del Árabe" (22). Más adelante, el autor diferencia a los gauchos de los orientales ya que su naturaleza no es nómada y su organización social no se asemeja a la de la tribu árabe sino a la del feudalismo de la Edad Media. El recurso de comparar a las poblaciones de la campaña argentina con las tribus asiáticas vuelve a ser usado (y se repite abundantemente a lo largo de esta obra) en desmedro de la primera no sin antes aclarar que pese a su ligera ventaja en términos organizativos el progreso en las llanuras asiáticas "está sofocado" en tanto y en cuanto no se posea el suelo o se creen ciudades.

Sarmiento toma prestadas numerosas ideas del discurso europeo colonialista y su fe positivista en la razón y el progreso. Los defensores de estas corrientes de pensamiento tienen la noble misión de iluminar aquellas porciones del mundo que se hallan sumidas en las tinieblas del atraso y la barbarie. Es por ello entendible que el autor de *Facundo* utilice constantemente analogías entre la población y las costumbres en la campaña argentina con aquellas pertenecientes a la imagen europea de Oriente como una forma de darle continuidad y validez a su discurso.

Aprovecharemos este momento para citar a José Pablo Feimann en su libro *Filosofía y Nación: Estudios sobre el pensamiento argentino* cuando, refiriéndose a la configuración de la campaña como sociedad feudal en el texto de Sarmiento, dice: “A esta sociedad desasociada, no verdadera, ficticia, opone Sarmiento una sociedad asociada, verdadera y real. Si la primera se encontraba en las campañas, el lugar de la segunda estará en las ciudades” (196)

Como afirmamos anteriormente, el problema de la ciudad en este país joven y extenso es para Sarmiento su aislamiento, la opresión de la que es presa por parte del desierto, su particular carácter de “oasis de civilización” que imposibilita la libre circulación de las corrientes civilizadoras que logren ordenar y poner coto a la oscura influencia del silencio atronador y salvaje del campo sobre sus habitantes. El maestro sanjuanino grafica esta situación de un modo claro, al explicar: “Todo lo que hay de civilizado en la ciudad está bloqueado allí [en la campaña], proscrito afuera; y el que osara mostrarse con levita, por ejemplo y montado en silla inglesa, atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos” (22)

La enorme y despiadada mano de la naturaleza ha nutrido de arrogancia, altivez y energía a los gauchos argentinos para los cuales su escala de valores tiene como punto máximo la destreza física de los hombres, desdeñando la civilidad, la cultura y la inteligencia ciudadina e inutilizando todo esfuerzo *altruista y civilizador* por parte de los representantes de esta última. Agrega Sarmiento, no sin un toque de ironía, que este tipo de vida tiene, sin embargo, algunos atractivos, ligados todos ellos a la continua satisfacción de las pulsiones primitivas de estos pueblos que chapotean alegremente en el barro de la infancia más profunda. La receta para estos *pueblos infantiles* es concreta: “Los pueblos en su infancia son unos niños que nada prevén, que nada conocen, y es preciso que los hombres de alta previsión y de alta comprensión les sirvan de padre” (99)

Este tipo de discurso de tono paternalista no hace más que amoldarse al primero de los dogmas del orientalismo tal como son enunciados por Said, de acuerdo al cuál estas especies subalternas y subdesarrolladas deben ser necesariamente guiadas por la antorcha del racionalismo evolucionado europeo. A la vez, tocando el tercero de los dogmas orientalistas y volviendo nuestra mirada sobre la cita de Marx al comienzo de este ensayo, su propia niñez y falta de claridad (*muddy* sería el adjetivo perfecto para definir el estado de su conciencia y su visión y hacer al mismo tiempo referencia a su fatal primitivismo) harán indispensable la creación de un discurso adulto, objetivo y científico que los pueda nombrar, definir y capturar.

Los niños, en general, también despiertan en ciertos adultos un sentimiento mezcla de asombro y curiosidad que lleva a estos últimos a querer de alguna manera inmiscuirse en su *exótico* mundo y contemplar la *descarada* ausencia de orden y racionalidad que ellos presentan. Esta torpe y elemental analogía puede llegar a ser conectada con la idea de la fascinación por lo abominable

que se encuentra en la obra de Conrad. La irracional fascinación explica Marlowe, el hábil narrador de *Heart of Darkness*, por lo incomprensible y lo detestable, el disgusto y la indefensión, el odio y finalmente la rendición ante tan oscuros poderes. Conrad esboza este concepto al referirse a la invasión por parte de los representantes del imperio romano, y por lo tanto del proceso de civilización, del otrora salvaje territorio del Reino Unido:

Or think of a decent young citizen in a toga (...) coming out here in the train of some prefect, or tax-gatherer, or trader even—to mend his fortunes. Land in a swamp, march through the woods, and in some inland post feel the savagery. The utter savagery had closed round him—all that mysterious life of the wilderness that stirs in the forest, in the jungles, in the hearts of wild men. (6)

En este pasaje no sólo se hace referencia al vestido que distingue al civilizado del bárbaro sino que además se puede observar una primera aproximación a la idea de la generalidad, la universalidad y la *natural* y acechante omnipresencia de la barbarie así como a su poderoso misterio que provoca la repulsión de las almas evolucionadas y a su vez, irremediamente, acaba por hechizarlas. Más adelante en el texto, se hace referencia a una posible fuente de esta combinación entre terror y *singular* atracción por aquello que se nos presenta como foráneo, anormal e intrusivo y es precisamente su horrorosa familiaridad. Al describir a los salvajes y a su entorno Marlowe comenta:

The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there—there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly and the men were...No they were not inhuman. Well, you know that was the worst of it—this suspicion of their not being inhuman. (36)

El reconocer a la bestia, al salvaje, al bárbaro como parte, degenerada, prehistórica e invariablemente inferior pero parte al fin, de la composición de este hombre civilizado es a todas luces el punto clave en el viaje reflexivo de Conrad. A su vez podemos observar que la posibilidad de coexistencia de dos pueblos transitando edades históricas diferentes en un mismo momento es aceptada como real tanto en *Facundo* como en *Heart of Darkness*.

Al igual que en la obra de Sarmiento, la naturaleza como espacio monstruoso y libre se constituye en la perfecta aliada de la barbarie y por lo tanto la principal amenaza para el progreso de la civilización y como tal debe ser controlada, encadenada, y subordinada a los intereses mercantilistas del hombre civilizado para el bienestar y el provecho de la sociedad toda. De la vasta riqueza de las tierras, el bárbaro sólo extrae lo suficiente como para satisfacer sus deseos y es “en su ignorancia” feliz mientras no lo acose el hambre. En *Facundo* vemos que la pampa como analogía del mar en la tierra no es buena conductora del progreso y funciona como un inmenso manto que impone su bestial silencio y su tendencia hacia la ociosidad a las almas que vagan por su extensión. Los ríos, “el favor más grande que la Providencia depara a un pueblo” (17), son vistos por “los hijos de los aventureros españoles” (17) como un obstáculo y su potencialidad como vías del desenvolvimiento cultural y económico es desdeñada. La influencia de una cultura superior logrará, de acuerdo a Sarmiento, transformar el duelo habitual e inútil del bárbaro con la naturaleza en el aprovechamiento productivo de esta última por parte de los hombres, es decir su final transformación en recursos. Casi como un signo fatídico de los tiempos por venir el autor del

Facundo se pregunta: “Sería bueno proponerle a la Inglaterra por ver no más, cuantas varas de lienzo y cuantas piezas de muselina daría por poseer estas llanuras de Buenos Aires!” (21)

Es preciso notar que aunque Sarmiento fije su mirada en Argentina y Conrad lo haga en el corazón africano, detrás de esta personificación de la naturaleza como la extravagante mano del más exaltado de los escultores se encuentra la teoría generalizadora y positivista que afirma que la descripción acuciosa y objetiva de los accidentes naturales de un espacio determinado nos dará la explicación de los fenómenos sociales que en ella se produzcan. Sin embargo, la clave no será fijar la atención en lo voluble de la realidad sino que a través de una mirada más amplia y objetiva llegar a la abstracción, al enunciado de teorías que establezcan una serie de categorías que permitan cobijar percepciones solidas y reduccionistas. Dice Sarmiento:

Los accidentes de la naturaleza producen costumbres y usos peculiares a estos accidentes, haciendo que donde estos accidentes se repiten, vuelvan a encontrarse los mismos medios de parar a ellos, inventados por pueblos distintos. Esto me explica por qué la flecha y el arco se encuentran en todos los pueblos salvajes, cualesquiera sea su raza, su origen y su colocación geográfica. (28)

Este tipo de percepciones justifican y validan la posibilidad de pensar en un orientalismo más allá de Oriente, elástico y abarcador, en constante estado de *desarrollo* y *evolución*.

Llegando al cuarto dogma del Orientalismo, aquel que habla de la necesidad de representar al Oriente como algo a lo que se le teme o se lo controla, es preciso enfocarnos en la descripción de las figuras más representativas y poderosas de ambos textos y el intencional uso de estos por parte de los autores como ejemplares universales que contienen en sí mismos las claves para el entendimiento de sus pueblos y sus costumbres (y como ya mencionamos, de los *nuestros* simultáneamente). Es riguroso aclarar que al analizar *Heart of Darkness* nos ocuparemos de la figura de Kurtz y no de la de los “salvajes” ya que estos son literalmente fundidos por Conrad con la ominosa naturaleza de la cual, de acuerdo a la percepción del narrador de esta historia, forman parte y se retroalimentan.

Al hablar de Juan Facundo Quiroga, Sarmiento lo describe como el más vital producto de la naturaleza, aquel que “no ha aprendido aún a contener o disfrazar sus pasiones” (62), en definitiva: “el carácter original del género humano” (62). El concepto de *original* en este caso se acerca mucho más a la idea de no evolucionado o primitivo que a la de notable o interesante aunque veremos que no está tampoco vacío de esta connotación. Facundo está dotado, en el mítico retrato que de él hace Sarmiento, de una grandeza incontrolable, instintiva y, como no podía ser de otra manera, esto es ignorado por él mismo. Su odio ancestral por las leyes, la organización y la civilización es producto de la combinación entre una propensión natural y recóndita hacia lo animal y lo salvaje y el resultado de la exposición prolongada a la barbarie propia de las campañas pastoras argentinas. Facundo es también un niño para quién “las leyes son un juguete en manos torpes” (71).

Con la elocuencia que lo caracteriza Sarmiento pinta a Facundo de la siguiente manera:

Facundo es un tipo de la barbarie primitiva: no conoció sujeción de ningún género; su cólera era la de las fieras: la melena de sus renegridos y ensortijados cabellos caía sobre su frente y sus ojos, en guedejas como las serpientes de la cabeza de Medusa; su voz se enronquecía y sus miradas se convertían en puñaladas. (63)

Facundo no solamente es influenciado por la naturaleza sino que ya se lo puede ver como una continuidad mitológica de ella. Su *sombria* pureza junto a su natural inteligencia e instintiva sagacidad lo convierten en un perfecto sujeto de estudio. El “caso” de Facundo es todo lo que la lógica europea civilizadora necesita para afirmar y avalar sus teorías. Continúa Sarmiento:

En todos sus actos mostrábase el hombre bestia aún, sin ser por eso estúpido, y sin carecer de elevación de miras. Incapaz de hacerse admirar o estimar, gustaba de ser temido; pero este gusto era exclusivo, dominante hasta el punto de arreglar todas las acciones de su vida a producir el terror en torno suyo (...). (63)

Sale a relucir aquí, el porqué de la imperiosa necesidad por parte de la legión civilizadora de temer pero por sobre todas las cosas controlar al subalterno ya que ni siquiera el más acabado de sus especímenes puede obrar por sobre sus instintos, los cuales lo transforman en un acérrimo, acechante y peligroso enemigo.

El cabal entendimiento de lo que representa la figura de Facundo es necesario para poder, por su parte, comprender su posterior evolución en la tiránica representación de Juan Manuel de Rosas. Esto es claramente expresado en la introducción de *Facundo* donde Rosas es designado heredero de Quiroga, su mutación más enfermiza y despótica: “(...) en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él [Facundo] era sólo instinto, iniciación, tendencia convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin (...)” (3). Tanto en Rosas como posteriormente en Kurtz, (el misterioso y genial jefe de la expedición europea civilizadora- extractora de marfil en el centro de África) podemos ver la repulsión de la mirada etnocéntrica europea ante el degeneramiento de aquellos que pudiendo y debiendo ser fieles productos de sociedades civilizadas y consiguientemente encargados de su gloriosa misión, se ven reducidos y profundamente transformados por la monstruosa combinación entre civilización y barbarie. En ambos casos se los describe como seres de una extraordinaria inteligencia, habilidad y magnetismo aunque también es resaltada, en oposición a la naturaleza temeraria de los bárbaros, su cobardía, desmedida ambición y extrema frialdad. El horror que Kurtz alcanza a vislumbrar en su lecho de muerte, es observado por Sarmiento en la ciudad de Buenos Aires y en menor medida en el resto del territorio argentino. La insanía que Sarmiento percibe en Rosas en sus palabras también “ha enloquecido a la sociedad” y sus métodos de gobierno son tan poco ortodoxos como los de Kurtz (calificados mediante el uso del adjetivo “unsound”) en su papel de dios del marfil en el centro de África. En el caso de Kurtz, su locura proviene de un encuentro demasiado cercano con la jungla que lo ha elegido para ejecutar su venganza contra la *fantástica* invasión civilizadora:

I [Marlowe] think it [the wilderness] had whispered to him [Kurtz] things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude—and the whisper had proved irresistibly fascinating. It echoed loudly within him because he was hollow at core... (58)

La soledad, el poder y el vacío son, al igual que en el caso de Kurtz, parte de las piezas que construyen y configuran la imagen y la personalidad de Rosas. Su estancia en el poder está marcada por los excesos pero también por el encierro y el más profundo misterio: “Rosas no *administra*, no gobierna en el sentido oficial de la palabra. Encerrado meses en su casa, sin dejarse ver de nadie, él

solo dirige la guerra, las intrigas, el espionaje, la mazorca, todos los diversos resortes de su tenebrosa política (...)” (185).

El exacerbado personalismo de Rosas, su inteligencia, soledad y locura son reflejados en esta descripción que el narrador hace de Kurtz: (...) his intelligence was perfectly clear-concentrated, it is true, upon himself with horrible intensity, yet clear (...) But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within himself and, by Heavens I tell you, it had gone mad. (66)

Como afirmamos anteriormente, la barbarie en el caso de los personajes de Conrad parece provenir de un pasado lejano pero siempre vigilante, lista para atacar ante el menor descuido. Es una especie de subconsciente que es común a toda la especie y encuentra el terreno más apropiado para su reaparición en la oscura profundidad de la naturaleza salvaje que, siguiendo esta lógica, debe ser dominada y alterada por la blanca mano de la civilización.

Es evidente que un análisis mucho más profundo de la construcción y los puntos en los que estos personajes coinciden y se diferencian puede y debe llevarse a cabo en futuros ensayos. Por ahora, nuestro propósito es el de resaltar el propósito aleccionador, admonitorio y moralizante que sus descripciones traen aparejadas.

En el mundo en el que vivimos, los mapas, las tablas y los cuadros sinópticos, conceptuales y demás instrumentos, nos ayudan en repetidas oportunidades a concentrar un amplio abanico de información en espacios reducidos. Todo investigador necesita de herramientas que le permitan alcanzar un grado de eficiencia lo suficientemente adecuado para que su voz llegue a ser oída en el momento indicado. La carrera contra el tiempo y la necesidad de vencerlo forman parte del discurso sancionado como oficial y válido. Este mismo ensayo está siendo escrito contra reloj y siguiendo un formato pre-establecido. De igual manera, es habitual ver en fiestas de disfraces a personas vestidas de gaucho o llevando plumas de indio, turbantes, collares de piedra, brazaletes, kimonos, parches en los ojos e incluso la cara pintada de negro azabache. Paradójicamente, o no, llevar un pantalón, una camisa y zapatos nos ganaran el oprobio o en el peor de los casos la indiferencia del resto de la concurrencia y si nos pintamos la cara de blanco no tendremos más opción que interpretar el papel de tristes fantasmas. ¿Qué nos dice eso acerca del final de nuestra historia? ¿Tiene final la historia? ¿Es posible y necesario repensar el concepto de orientalismo en el siglo XXI? ¿Tiene alguna utilidad? ¿Es necesario que la tenga? ¿Por qué?

Concluiremos nuestro recorrido de un modo más formal (aceptado, esperado, *normal*, etc.) y apropiado diciendo que este ensayo intentó, de un modo muy precario sin lugar a dudas, demostrar hasta qué punto la visión orientalista del *Otro* se encuentra inscrita en dos obras claves de autores a primera vista tan dispares como Domingo Faustino Sarmiento y Joseph Conrad. Palabras tales como mítico, misterioso, sobrenatural, fascinante, irracional, sombrío, fantástico, prehistórico, entre muchas otras han sido empleadas para definir todo aquello que escapa y en un doble sentido define y valida el pensamiento racional positivista e historicista europeo del siglo XIX. El concepto de Orientalismo propuesto por Edward Said y, de alguna forma, reflejado al comienzo de este trabajo, nos permitió encontrar una perspectiva intelectualmente legítima y apropiada para abordar nuestro seguramente caprichoso, sentimental, insuficiente y teóricamente inconsistente análisis. De todas

maneras, la siempre vital inteligencia de Said se ha encargado, de manera sobria y elegante, de cubrirnos las espaldas:

Orientalism is a partisan book, not a theoretical machine. No one has convincingly shown that individual effort is not at some profoundly unteachable level both eccentric and, in Gerard Manley Hopkins's sense, *original*; this despite the existence of thought, discourses, and hegemonies, (although none of them are in fact seamless, perfect, or inevitable). (339)

Obras citadas

Conrad, Joseph, and Paul B. Armstrong. *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*. A Norton critical edition. New York: W.W. Norton, 2005.

Feinmann, José Pablo. *Filosofía y nación: estudios sobre el pensamiento argentino*. Tres mundos. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

Sarmiento, Domingo Faustino, and Juan Carlos Casas. *Facundo: civilización y barbarie en las pampas Argentinas*. Buenos Aires, Argentina: Stockcero, 2003.

Svampa, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie: de Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires, Argentina: El Cielo por Asalto, 1994.

El ideal populista en la novela Doña Bárbara y su degradación en el melodrama latinoamericano

Carlos Carrillo Calderón

University of Wisconsin-Milwaukee

Es bien sabido que la novela *Doña Bárbara* (1929), escrita por el novelista y ex presidente venezolano Rómulo Gallegos, posee una serie de elementos relacionados con el pensamiento social-populista desarrollado en Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX. Desafortunadamente, estos elementos han sido menguados paulatinamente en las versiones televisivas que se han creado a partir de esta obra literaria, degradando de este modo el carácter populista inherente de esta importante novela criollista. Este proceso de degradación comienza a mediados de la década de los cincuenta, cuando el melodrama aparece en Latinoamérica como un importante fenómeno sociocultural fundamentado en el ideal capitalista propio de las grandes cadenas televisivas. Esto también se puede interpretar como una lectura incompleta de la novela misma y una negación a su componente socialista, lo cual, consecuentemente, sugiere una degradación parcial su carácter total. A partir de dicho fenómeno de deformación, este estudio buscará encontrar algunos elementos del ideal populista en el argumento de *Doña Bárbara*, con la finalidad de establecer su ausencia en algunas de las versiones melodramáticas que se han realizado a partir de esta icónica novela latinoamericana del siglo XX.

El pensamiento populista en Latinoamérica aparece como una consecuencia misma de los movimientos populares que dieron un vuelco al desarrollo socio económico de la civilización occidental durante la segunda mitad del siglo XIX. Así, algunos fenómenos, como la Revolución Bolchevique en Rusia y los movimientos populistas de las masas agrícolas y mineras en los Estados Unidos, se perfilaron como los principales catalizadores en el surgimiento del ideal populista latinoamericano. Esto debido a que estas corrientes ideológicas encajaban perfectamente en la realidad social latinoamericana, la cual venía enfrentando constantes abusos y explotaciones por parte de la dinámica capitalista. Es por esto que escritores como José Eustaquio Rivera y Rómulo Gallegos aparecen en la escena literaria para expresar dicha inconformidad en sus obras por medio de la representación del campesinado latinoamericano y su dilema social. La estrategia que usaron estos autores para divulgar esta problemática social fue ocultar el argumento sociopolítico de sus obras detrás de una historia de amor. Esto se puede comprobar al revisar la trama sus novelas *La vorágine* (1924) y *Doña Bárbara*, cuyas tramas poseen las historias de amor entre Arturo Cova y Alicia y entre Santos Luzardo y Marisela respectivamente. Este tipo de situaciones amorosas dentro del argumento de las obras criollistas y las novelas de la tierra brindan un medio propicio para el melodrama debido a que este género televisivo tiene como finalidad representar el aspecto romántico de la realidad social.

Como hemos mencionado, las versiones televisivas de *Doña Bárbara* han favorecido principalmente al aspecto romántico de la obra. Esto relega a un segundo plano las insinuaciones sociales propias de la novela que están relacionadas con la lucha de clases, el anti imperialismo y la protesta hacia la dinámica de los medios de explotación en el sector agrícola latinoamericano. Lo anterior da como resultado un producto comercial que sólo busca beneficiar los intereses de las

grandes corporaciones del melodrama y entretener de una manera efímera a la sociedad que lo consume. El primer antecedente sobre el proceso de comercialización de *Doña Bárbara* data del año 1943; cuando aparece la primera manifestación audiovisual de la obra bajo la producción de "Clasa Films". Este filme rápidamente alcanzó un amplio éxito comercial, debido a la gran popularidad de la obra literaria original y a la participación de la gran diva del cine mexicano, María Félix, en el elenco de protagonistas, quien encarnó a la temida "Doña Bárbara". Desde entonces, se ha generado una explotación masiva del argumento de esta novela y de la figura de "Doña Bárbara", al punto de convertir a esta historia en una plantilla monótona y repetitiva para los seguidores del melodrama latinoamericano. Por ejemplo, podemos identificar fácilmente a tres telenovelas, realizadas en épocas distintas, que toman el argumento de la obra de Gallegos como base para fundamentar su trama melodramática. Nos referimos a *Llano Salvaje* (producida por Venevisión en 1978), *La dueña* (producida por Televisa en 1998) y *Doña Bárbara* (producida por Telemundo en 2009). Al revisar estas producciones, desde una óptica social, podemos comprobar que su inherente carácter comercial ha cambiado la esencia socio-política de la obra original, distorsionando cualquier influencia del ideal populista en su argumento central.

***Doña Bárbara* y su argumento**

La historia de *Doña Bárbara* comienza cuando el joven abogado Santos Luzardo regresa de Caracas a la Sabana de Altamira (localizada en el Arauca venezolano) para recuperar el esplendor de su abandonada hacienda. Doris Sommer establece que "Gallegos stages a reconquest as a tale of triumphant civilization, in the person of aptly named Santos Luzardo" (276). Lo anterior nos da una idea más clara de la función de este personaje en la obra. Al retornar a su tierra, Luzardo aprende que su vecino inmediato es Doña Bárbara, una mujer madura que controla la sabana a través de su hacienda llamada "El Miedo". Dicha mujer es un personaje mezquino que siempre busca conseguir lo que se propone sin importar los medios para lograrlo. También, Doña Bárbara se complace en enamorar a los hombres para después utilizarlos y aprovecharse de ellos. Esta conducta es su venganza personal, ya que fue abusada sexualmente por un grupo de marineros en su juventud.

Además, este personaje tiene una hija llamada Marisela, cuyo padre es Lorenzo Barquero, uno de sus antiguos amantes. Al nacer su hija, Doña Bárbara la expulsa de su hacienda, junto con Lorenzo, lo cual hace que Marisela crezca de manera casi salvaje. Doña Bárbara también tiene una alianza con un estadounidense llamado Mr. Danger, con quien comete engaños y estafas a los habitantes de Altamira.

Por su parte, Santos Luzardo, en su búsqueda de su ideal de justicia, conoce a la "salvaje" Marisela y trata de educarla y refinarla al mismo tiempo que se enamora de ella. Al enterarse de esto, Doña Bárbara trata de interponerse entre Santos y Marisela por medio de rituales de brujería, pero estos encantamientos no funcionaron en Luzardo. Al saber que su conjuro no había hecho efecto en Santos, Doña Bárbara trata de matar a su hija Marisela, pero un intempestivo recuerdo de su viejo amor de juventud hace que se arrepienta de cometer el asesinato. Este malvado personaje finalmente decide desaparecer de la región para nunca más regresar (al igual que su amigo Mr. Danger). Pero antes de marcharse, Doña Bárbara escribe una carta en la cual declara a su hija Marisela como única heredera de su riqueza y bienes materiales. Esto finalmente nos sugiere que el amor y la justicia, pese a las circunstancias, triunfan en la historia de Altamira.

Como podemos observar, el triunfo del amor y la justicia sobre el perverso ideal de Doña Bárbara y Mr. Danger es un caldo de cultivo perfecto para el melodrama latinoamericano. Básicamente, todas las telenovelas buscan vender un ideal romántico al espectador; donde el amor se impone a la maldad y el “bueno” siempre resulta venciendo al “malo”. Aunque puede existir otra lectura de esta situación en la cual se entiende que la justicia y la razón finalmente vencen a la maldad y tiranía del opresor representado por Doña Bárbara y Mr. Danger. En contraposición, el intelectual Santos Luzardo representa la razón y la justicia, las cuales finalmente vencen en la trama de la novela. Esto también coincide con la realidad histórica del terrateniente tirano y corrupto que ha sido sólo útil para retrasar el desarrollo socio-político de las comunidades rurales de Venezuela y del resto de Latinoamérica.

Desde la perspectiva anterior, el proyecto de Rómulo Gallegos parece tener cierta inclinación hacia el ideal populista ruso, ya que sugiere un cambio generado desde el propio terrateniente (representado por Santos Luzardo) en beneficio de la clase trabajadora rural. De este modo, en las siguientes secciones de este estudio exploraremos con más detalle al ideal populista ruso con la finalidad de entender el pensamiento e ideología de Rómulo Gallegos.

¿Qué tipo de texto es *Doña Bárbara*?

Debemos saber que algunos críticos, como John Englekirk, han establecido que *Doña Bárbara* es “a regionalist novel [that] deals with the confrontation between civilization and the barbaric aspects of the rural environment and its inhabitants” (Englekirk 261). Así, la novela enfatiza en la transición que se produce en la sociedad rural latinoamericana después de sufrir los rigurosos procesos del colonialismo español y, posteriormente, las guerras de independencia. Es por esto que la imagen general de la novela se ejecuta en un escenario rural, los llanos de Venezuela, donde se percibe un escenario de desigualdad y miedo en la clase obrera agrícola. Esto debido a la corrupción generada por la incorporación del ideal capitalista en la mentalidad de los grandes terratenientes de la época. Dicha incorporación tuvo un efecto directo en el dilema de las clases sociales, ya que las grandes riquezas de los terratenientes y gamonales de las llanuras venezolanas contrastaban notoriamente con las pobres condiciones de vida del campesino de dicha región.

Por su parte, Francisco Lasarte afirma que “algunos científicos sociales también han establecido que esta novela [*Doña Bárbara*] representa un estudio psicológico de las gentes de las planicies venezolanas” (27). Lo anterior tiene sentido si analizamos ciertos aspectos de la obra donde se refleja el carácter psicológico del hombre llanero. La siguiente cita nos da un pequeño indicio de la personalidad de dicho individuo: “la llanura semibárbara, “tierra de los hombres machos, donde no hay cobarde ni diablo que ande”, como solía decir su padre...” (Gallegos 171). Esta descripción coincide con algunos datos históricos que establecen que la población de las planicies venezolanas siempre ha estado expuesta al poderío colonialista y latifundista. Lo anterior ha sido históricamente un catalizador en la gestación de la identidad rebelde del habitante de las planicies occidentales de Venezuela. Con respecto a esto, no podemos olvidar que gran parte del ejército libertador de Simón Bolívar estaba compuesto por hombres procedentes del Arauca y las llanuras venezolanas y colombianas.

Parte de dicha aguerrida identidad y perfil psicológico propio del llanero es la forma como emplea su lengua. Es por esto que Rómulo Gallegos introduce a la sociedad rural llanera por medio del lenguaje. Resulta lógico establecer que el mejor método para recrear de forma escrita a un

pueblo o una cultura es mediante la apropiación de su lenguaje vernáculo. Así, Gallegos representa al campesino venezolano mediante la incorporación de su lengua autóctona en la narración de la obra. Francisco Lasarte coincide con lo anterior al establecer que “la inclusión del lenguaje vernáculo y regionalismos en la narración, hace que esta novela escrita, en tercera persona, pueda expresar su argumento de una manera más obvia y tangible” (25). Esto indica que Rómulo Gallegos logra combinar el habla de los campesinos de las planicies venezolanas con la narrativa propia de la novela. En efecto, esto lo logra por medio de un uso variado de regionalismos y estructuras lingüísticas propias de dicha región, como en: “¡Guá, zambo! La palabras son pa’ decila” (Gallegos 170). Esta interacción directa con la cultura venezolana ha propiciado que el canon literario latinoamericano considere a *Doña Bárbara* como una obra maestra de la literatura venezolana debido a su importancia en la representación de la sociedad rural de principios del siglo XX en este país².

En contraposición, las producciones televisivas que se han creado a partir de esta obra literaria tratan de negar la perspectiva del pequeño productor campesino, arruinado y amenazado por el desarrollo capitalista. Esto también niega el carácter populista de Rómulo Gallegos, quien aparentemente “escribe esta obra con la intención de mostrar y denunciar la nueva dinámica social y financiera de la naciente sociedad mestiza y criolla en Latinoamérica” (Lasarte 28). De este modo, las producciones que han usado el argumento de *Doña Bárbara* no sólo han distorsionado su argumento, sino también su propia esencia social.

El populismo como antesala de *Doña Bárbara*

Para entender la carga semántica del término “populismo” nos basaremos en esta amplia definición que propone María Mackinnon:

“Parece que la inexactitud terminológica crónica es lo que aqueja al término “populismo”, pues sirve para referirse a una variedad de fenómenos: Movilizaciones de masas (de raíces urbanas o rurales) elitistas y/o anti-élite, a partidos políticos, movimientos, ideologías, actitudes discursivas, regímenes y formas de gobierno, mecanismos de democracia directa (referéndums, participación), dictaduras, políticas y programas de gobierno, reformismos, etc....” (13).

Esta definición propone que el término “populismo” puede ser examinado desde diversas ópticas, lo cual añade un componente etéreo a la construcción etimológica del término. Pese a lo anterior, no podemos ignorar que el componente socio-político siempre se mantiene como común denominador en todas las posibilidades presentadas por María Mackinnon. De este modo, resulta conveniente estudiar el componente socio-histórico del término “populismo” para alcanzar un significado más concreto sobre este concepto.

No debemos imaginar al término “populismo” como un período histórico de la humanidad, puesto que “esta expresión social renace en los pueblos cada vez que alguna de las causas o factores que le dieron vida revive o persiste” (Mackinnon 14). En cambio, si podemos identificar y

² Ver Sommer, Doris. *Ficciones Fundacionales*. Los Ángeles: 1993. Pág. 265

es establecer los momentos históricos que dan lugar al génesis de este pensamiento socio-político.

Daniel Gamper describe parte del origen del ideal populista en la siguiente cita:

“las doctrinas populistas tuvieron orígenes simultáneos en Rusia y los Estados Unidos de América durante la segunda mitad del siglo XIX, desarrollados en dos contextos históricos bastante diferentes pero con una característica común: La protesta formulada en contra del capitalismo desde el punto de vista de los pequeños productores campesinos, quienes, arruinados por el desarrollo capitalista, veían en este sistema sociopolítico una amenaza para su histórica forma de vida” (16).

De este modo, Gamper establece que los dos momentos fundamentales en la historia del populismo, como conducta social, se dieron tanto en los Estados Unidos como en Rusia bajo circunstancias diferentes. Esto nos obliga a realizar un breve esbozo sobre el populismo en cada uno de estos dos países, con la finalidad de establecer una diferencia clara entre estas variantes del populismo, las cuales llegaron a ser las bases históricas del populismo en Latinoamérica.

Una reseña sobre el populismo ruso

Hasta finales del siglo XIX, Rusia había sido históricamente dominada por un sistema monárquico basado en un ideal imperialista y expansionista que se extendía a lo largo de Europa y Asia. Paralelamente, Rusia era la “heredera de una fuerte tradición comunal en sus bases campesinas que resistían los acelerados pasos que los gobernantes daban hacia el capitalismo y la industrialización” (Savarino Roggero 82). Esta herencia de carácter socialista estimula la aparición del ideal populista en varios aristócratas e intelectuales rusos como Aleksander Herzen, Nikolái Ogarev, Nicolíai Chernichevski, N. K. Mijailovski y Vladimir Lenin entre otros. Estos pensadores crearon teorías y movimientos sociales con el propósito de incitar a los campesinos rusos a rebelarse en contra del sistema vigente. De este modo, se generó a lo largo de Rusia un significativo proceso de revolución en contra de la dinámica capitalista de finales del siglo XIX, lo cual desembocó en la reconocida Revolución Bolchevique.

Así, el ideal populista ruso tuvo sus orígenes en la capa intelectual de la sociedad, lo cual sugiere un esquema vertical que va desde la clase privilegiada hasta el sector proletario. Es por esto que Roggero Savarino sugiere que el populismo ruso “sigue una lógica social vertical, la cual empieza en la clase alta intelectual y termina en el proletariado” (78). Como veremos a continuación, la dirección y el orden de dicha lógica social son, esencialmente, la principal diferencia entre la dinámica social del populismo ruso y la del norteamericano.

El ideal populista en los Estados Unidos

A diferencia de Rusia, a finales del siglo XIX los Estados Unidos era un país basado en un sistema capitalista democrático, cuyas bases estaban fundadas en una rica élite industrial y en la explotación de la clase obrera. Después de la Guerra Civil, Estados Unidos emprendió un desarrollo monopolista avasallador, el cual resultó perjudicando a los pequeños y medianos propietarios de tierra. Como consecuencia, las masas agrícolas tuvieron dos opciones:

“Enfrentar políticamente el sistema que los acosaba, o aceptar su suerte y emigrar a las ciudades para convertirse en trabajadores industriales y empleados de los grandes monopolios” (García Jurado 268). Según datos históricos y demográficos, una buena parte de la población rural

estadounidense optó por la segunda posibilidad (ir a la ciudad), lo cual transformó a parte de la sociedad rural estadounidense en la masa laboral del sector industrial y, consecuentemente, en esclavos del monopolio capitalista.

Dicha masa laboral, estando ya en la ciudad, decidió iniciar su propia lucha popular por medio de un movimiento político independiente que representara sus exigencias. Dicho movimiento se convirtió en el inédito partido populista, el cual fue el tercer partido político de los Estados Unidos durante las últimas cuatro décadas del siglo XIX; situación única en la historia estadounidense. Más tarde, a principios del siglo XX, dicho partido sería absorbido por los demócratas, no sin antes haber participado fallidamente en la elección presidencial de 1892.

En esa ocasión "James D. Weaver fue el candidato populista, quien alcanzó alrededor de un millón de votos, algo sin precedentes en la historia bipartidista de los Estados Unidos" (García Jurado 271). De este modo, el populismo en los Estados Unidos fue un movimiento social con una estructura lineal muy parecida a la de su análogo ruso, pero con dirección totalmente opuesta, puesto que este movimiento surge en la clase obrera y se desplaza ascendentemente hacia la clase dirigente y política. En el caso estadounidense, las organizaciones campesinas y obreras tuvieron la necesidad de buscar caudillos políticos que lideraran sus exigencias y las expusieran ante la clase dirigente. En contraposición, el populismo Ruso se engendró en el seno de la aristocracia y se transfirió al proletariado, generando una estructura lineal contraria a la del populismo norteamericano.

El populismo latinoamericano: La nueva expresión

A diferencia de sus antecesores, el populismo en América latina aparece más tarde (primera mitad del siglo XX) en diferentes regiones del continente y en momentos sincrónicos y diacrónicos de su historia. La característica en común entre los movimientos populistas latinoamericanos es que todos "responden a determinadas condiciones comunes de atraso y desigualdad socio-económica que traspasan las barreras del tiempo y el espacio" (Aelo 196). Así, podemos establecer que el populismo tenía bastantes motivos para resurgir en Latinoamérica debido a la explotación del proletariado por parte de la clase latifundista y de la atmósfera de inequidad en el ámbito rural. Por otra parte, Oscar Aelo establece que "el populismo de la primera mitad del siglo XX en nuestros países es una etapa determinada por la conformación definitiva de la sociedad de clases, dentro de un contexto de industrialización y acelerada urbanización" (198). Esta afirmación sugiere la existencia de un segundo periodo en el populismo latinoamericano, donde el epicentro central de su lucha ya no se desarrolla en el sector rural sino en las grandes ciudades.

Por su parte, Osmar Gonzales Alvarado establece que "el origen del populismo latinoamericano está ligado a la crisis del Estado Oligárquico" (80). Por este motivo, los movimientos populistas en América Latina también pueden ser entendidos como una serie de movimientos anti-oligárquicos de clase media, que estaban "revestidos de un espíritu liberal y que buscaban la reivindicación la clase social proletaria" (Gonzales Alvarado 81). Estos movimientos buscaron difundir su ideal ofreciendo una serie de estrategias relacionadas con el progreso económico, la reforma institucional, la democratización y la libertad. María Moira Mackinnon hace una clara descripción del proceso populista en Latinoamérica en el siguiente apartado:

“... es la nueva estructura de clases, creada por la creciente urbanización, la inmigración campo-ciudad, el desarrollo industrial, el crecimiento del sector de servicios, la que pone en jaque al sistema oligárquico e incita a una revolución popular en Latinoamérica. En esta crisis juegan un papel importante además, tres acontecimientos externos: La Primera

Guerra Mundial, la Depresión Económica de los 30 y la Segunda Guerra Mundial, los cuales funcionaron como rupturas estructurales en las naciones de economía dependiente, como eran las nuestras” (15).

Esta definición sugiere que los principales catalizadores del resurgimiento del populismo en Latinoamérica son la situación socioeconómica global, las guerras mundiales y la crisis financiera del sistema capitalista. Dichas crisis generaron convulsiones políticas en el interior de los países latinoamericanos, además de la eclosión de algunas fuerzas políticas, sociales y económicas que permanecían reprimidas debido al dominio oligárquico. Así, el populismo latinoamericano “correspondió a una fase de las transformaciones del Estado capitalista” (Mackinnon 16), donde el control social, agrícola, mineral y comercial que ejercía la burguesía excluyente fluye hacia otras capas sociales. De este modo, el monopolio perdió parte de su poder político, dando paso a las nuevas clases sociales urbanas: La burguesía industrial, la clase media, el proletariado industrial, los militares e intelectuales, entre otros. Así, las iniciativas populistas en Latinoamérica también lograron cambiar el ideal político en estos países que siempre habían estado dominados por los intereses comerciales del imperialismo norteamericano y europeo.

El drama de la telenovela latinoamericana

Después de medianamente profundizar en la teoría e historia del populismo como componente esencial de la novela *Doña Bárbara*, debemos ahora indagar en el otro aspecto que nos atañe en este estudio: La telenovela o melodrama en América latina. Existen diversas definiciones del término “telenovela” que podríamos aplicar a esta investigación. Por ejemplo, Mayra Sierra establece que: “La telenovela es un género televisivo que se puede definir de diversas maneras según la disciplina y área de estudio desde la cual se le aborde” (53). Este punto de vista se puede entender más claramente al revisar el conjunto de definiciones que nos ofrece el diccionario de la RAE:

“[Telenovela:] Producto comunicativo altamente persuasivo (semiótica general); forma narrativa de la ficción audiovisual (semiótica narrativa, visual y textual); un producto que a su vez genera acciones comerciales (negocios) con fines mercantiles (mercadeo y finanzas, historia económica); un producto que incorpora las culturas regionales, locales, nacionales, y globales del país que las produce y/o consume (sociología)”³.

A través de estas definiciones se observa que “el género de la telenovela es una compleja matriz cultural que revela el imaginario latinoamericano sobre el cual se retroalimenta y se reproduce a sí misma” (Sierra 53). Las definiciones entregadas por el diccionario de la RAE también revelan un vínculo entre este género audiovisual y la dinámica comercial de los medios de entretenimiento, los cuales básicamente responden a los intereses del capitalismo. En consecuencia, podemos suponer la censura del ideal populista en la telenovela latinoamericana, ya que este ideal

³ “Telenovela.” Def. a-d. *Diccionario de la real academia de la lengua española*. 2da ed. 1989. Print.

contradice la filosofía capitalista sobre la cual se fundamenta este género audiovisual. Así, aunque la telenovela posea elementos que la relacionan directamente con los aspectos socioculturales de sus televidentes, estas producciones finalmente sirven exclusivamente a un propósito comercial. Esto desvirtúa la función del melodrama como un organismo facilitador del ideal socialista y lo convierte en un amigo engañoso de la lucha popular. Esto genera que el televidente llegue a convencerse de que su destino y propósito social debe ser similar al que se ve reflejado en estas producciones televisivas.

***Doña Bárbara* y el Populismo**

Ahora que tenemos una comprensión más clara sobre el melodrama latinoamericano y el pensamiento populista en Rusia, Estados Unidos y Latinoamérica, podemos empezar a deconstruir la novela con el propósito de identificar los elementos del ideal populista que se encuentran dentro de ella. Para empezar, debemos establecer que los aspectos populistas de *Doña Bárbara* están ideológicamente relacionados con el ideal populista ruso, ya que la novela plantea una solución al problema social desde la iniciativa burguesa. Esto sugiere que el burgués educado es el llamado a ejercer la función de mesías, predispuesto a “salvar” a la clase proletaria. Este mesías intelectual está personificado en la novela por Santos Luzardo, un hombre educado en la capital del país gracias a los amplios recursos económicos de su familia, la cual pertenece a la clase latifundista de las planicies venezolanas.

Por su parte, el proletariado está representado en la obra por los trabajadores de Santos Luzardo, los cuales gozan de un patrón justo que desea darles condiciones dignas de vida. Esto sugiere una actitud positiva por parte de la clase burguesa hacia el proletariado, negando, así, la tiranía propia de las clases dirigentes y proponiendo una alternativa para la solución del conflicto social en las llanuras de Venezuela. Esto también confirma el vínculo de la obra con el ideal populista ruso, donde la clase alta privilegiada “...is responsible of the establishment of a new order and equality within a social crisis caused by the capitalist ideal” (Venturi 12). Claro ejemplo de dicha función social es la actitud de Luzardo ante el establecimiento del orden legal en el Arauca: “después del estudio de los títulos de propiedad de Altamira y de la ley del llano, Santos envió aviso por escrito a Doña Bárbara y a mister Danger con la intención de restablecer el orden legal en sus tierras...” (Gallegos 231). Lo anterior demuestra que la razón y la justicia son para Santos Luzardo los métodos más apropiados para lograr un balance y una estabilidad social satisfactoria, lo cual coincide notablemente con el pensamiento típico del intelectual populista ruso. En oposición, las telenovelas inspiradas en el argumento de *Doña Bárbara* no enfatizan en este concepto de la ley como órgano constitutivo en una sociedad. Por ejemplo, en una de las versiones creadas por Telemundo, Santos Luzardo (interpretado por el actor Christian Meier) es un médico veterinario. Además, en esta misma versión, dirigida por Mauricio Cruz, Luzardo se enamora perdidamente de doña Bárbara, lo cual dilapida los principios morales y políticos propios del personaje original e intensifica el contenido melodramático en la obra.

Otro aspecto de la problemática que aquejaba a las clases rurales durante el apogeo del populismo en Latinoamérica fue, al igual que en los Estados Unidos, el desplazamiento masivo del campesinado hacia los centros urbanos a causa de las malas condiciones de vida en el campo. En *Doña Bárbara* también se refleja dicha problemática. Un ejemplo de ello es el inapropiado manejo que se le ha dado a la dinámica social en Altamira por parte de la clase dirigente: “Altamira se ha convertido en un verdadero desierto. Antes, por donde quiera había casas. A los poquitos colonos

que quedaban los mandó a desocupar don Balbino al encargarse de la mayordomía” (Gallegos 230). De este modo, la temática de la novela también trae a colación una problemática bien conocida por el ideal populista latinoamericano: El mal gobierno. Esto afirma una vez más el vínculo entre esta obra literaria y la dinámica social de la época en que fue escrita. Este fenómeno de desplazamiento rural es omitido por las versiones melodramáticas de la obra, ya que dicha problemática no representa un aporte significativo al argumento “rosa” propio de la telenovela latinoamericana.

Como ya hemos mencionado, el intelectual latinoamericano de la primera mitad del siglo XX, al ser un producto urbano, estaba destinado a traer la modernidad y el desarrollo al sector rural con el objetivo de mejorar las condiciones socio-económicas de la población en general. Una muestra de lo anterior es el carácter altruista de Santos Luzardo. Doris Sommer advierte dicha percepción al establecer que “Santo’s teacherly promises of improvement are his most effective seductions” (277). Santos, con su fuerza innovadora, trata de transmitir a la población de Altamira su fe en la lógica del derecho y en la teoría académica e intelectual: “¡Ay, Santos Luzardo! Tú estás acabando de salir de la universidad y crees que eso de reclamar derechos es tan fácil como parece en los libros” (255). Este pasaje de la novela también revela una de las falencias de la utopía populista, puesto que se descubre la ineficacia y poca aplicabilidad de la teoría académica en contextos tan agrestes y apartados como el Arauca venezolano. Esto demuestra que los ideales populistas engendrados en el ceno urbano necesitan ser adaptados para su aplicación en el contexto rural de la sociedad latinoamericana.

Otro personaje interesante en el análisis de la novela es el coronel Ño Pernalete, el cual se puede identificar como un símbolo de la inoperancia estatal, la cual fue denunciada frecuentemente por la causa populista. Este personaje representa fielmente a la clase político-militar que suele controlar los hilos políticos y el desarrollo social en Latinoamérica, favoreciendo los intereses sombríos del capitalismo. El mismo Rómulo Gallegos hace una caracterización de este tipo de dirigente político mediante la propia descripción de Ño Pernalete:

“Ño Pernalete se parecía a casi todos los de su oficio, como un toro a otro del mismo pelo, pues no poseía ni más ni menos que lo necesario para ser Jefe Civil de pueblos como aquel: Una ignorancia absoluta, un temperamento despótico y un grado adquirido en correrías militares” (256).

Esta descripción también ratifica la existencia de voces populistas dentro del argumento de la novela, ya que Gallegos hace una crítica directa a una figura de poder bien conocida para la época en la cual escribe su novela. Dicha inoperancia se concentra en el favorecimiento de la clase dominante y el desamparo de los intereses sociales de las clases oprimidas. En contraposición, las versiones televisivas de la obra ignoran este componente, puesto que la representación del gobierno como entidad responsable del destino del pueblo, no afecta el desarrollo del argumento melodramático de dichas producciones.

Otro aspecto populista en la novela es la intervención del capital extranjero en el desarrollo económico de Altamira. La novela refleja dicha problemática mediante la inclusión de un personaje de nacionalidad estadounidense, llamado Mister Danger, quien se alinea con los intereses de explotación de doña Bárbara. Este personaje, quien supuestamente es un cazador, realiza prácticas ilegales, reflejando la actitud malintencionada propia del capital y el monopolio extranjero. La aparición de este personaje dentro de la trama de la novela es, probablemente, una de las críticas más directas de Rómulo Gallegos hacia las intenciones capitalistas e imperialistas de EE.UU en

Latinoamérica. Lastimosamente, la mayoría de las versiones televisivas de la obra niegan la inclusión de este personaje dentro del argumento de sus producciones. Claro ejemplo de esto se refleja en la versión de *Doña Bárbara* realizada en 2009 por Televisa, donde el principal aliado de doña Bárbara (interpretada por la actriz mexicana Edith González) es otro habitante de la región, en lugar de un norteamericano. Esta actitud sugiere una influencia del capital extranjero en las dinámicas de comercialización de estas producciones televisivas, las cuales claramente obedecen a diversos intereses corporativos.

Como dato histórico, debemos establecer que el rechazo hacia las políticas imperialistas norteamericanas todavía se mantiene en el pueblo venezolano, probablemente a causa de su histórica tradición populista. Nelly Arenas reafirma dicha idea al establecer que: “[E]sta negación al ideal imperialista norteamericano establece una relación entre la visión populista expresada por escritores como José Eustaquio Rivera o Rómulo Gallegos y el proyecto socialista del presidente Hugo Chávez de Venezuela” (40). De este modo, el argumento de *Doña Bárbara* nos puede ayudar a lograr una mejor comprensión del ideal chavista en Venezuela, el cual parece estar inspirado por el viejo populismo antiimperialista divulgado por Rómulo Gallegos durante su presidencia. Podemos observar dicho carácter anti-imperialista a partir de la obra misma: “... el señor Danger [EE.UU] está fuera de la ley, porque no posee la extensión de tierras que la Ley de Llano señala como mínimo para tener derecho a cazar orejanos” (259). Esta cita deslegitima la presencia de Mr. Danger en Altamira, de la misma forma que el discurso del presidente Chávez deslegitimizó la presencia de las multinacionales del petróleo en Venezuela. Es también paradójico señalar que la administración Chávez le ha declarado la guerra a las producciones melodramáticas en Venezuela por medio de la nacionalización de las cadenas televisivas y la implantación de una programación cultural y educativa a cambio. Aunque esto no ha evitado que el melodrama siga contando con altas audiencias en este país sudamericano, el cual imagina al melodrama como parte de su cultura e idiosincrasia.

Otra inspiración para los movimientos populistas en Latinoamérica fue el descontento generado por la inequidad en la distribución de la tierra. En consecuencia, el concepto de propiedad privada se vio amenazado por dichos movimientos sociales, los cuales exigían precisamente la redistribución del territorio agrícola. La novela misma nos sugiere un cambio en el concepto de propiedad como una forma posible. Esto se puede atestiguar en la obra misma: “En el Llano (donde, según el proverbio, propiedad que se mueve no es propiedad), el dueño de la bestia es quien la captura no quien la tiene en sus tierras” (Gallegos 266). Esta percepción de la propiedad privada también sugiere un reasignación de los recursos naturales, los cuales, según la anterior definición, pertenecen a la tierra y no al hombre

Finalmente, *Doña Bárbara* también revela la falta de gobernabilidad por parte del Estado. Lo anterior puede ser constatado en el siguiente pasaje de la obra:

“Días antes se había recibido una circular del presidente del estado a los jefes civiles de la jurisdicción, dándoles una enjabonada con motivo de varios crímenes que se habían cometido en despoblado, sin que se hubiese podido capturar a los autores, y exhortándolos a cumplir mejor con sus deberes” (387).

Esta falta de gobernabilidad también sugiere una estructura de poder debilitada y poco funcional. Es por esto que la obra ridiculiza a las autoridades de poder y muestra su ineficiencia, revelando, de este modo, una de las grandes falencias del sistema capitalista, la cual consiste en reclutar a un ejército de caudillos ignorantes para ejercer labores de gobierno. Aunque dichos caudillos son importantes para la dinámica capitalista, el problema es que su ignorancia política afecta directamente al proletariado, llevándolo a su punto máximo. Esto a su vez genera la ebullición de nuevos pensamientos e ideologías sociales en contra de dichos procesos políticos corruptos.

Después de haber analizado las problemáticas que inspiraron al pensamiento populista de Rómulo Gallegos, podemos inferir que las versiones melodramáticas de *Doña Bárbara* no siguen los patrones sociales que busca representar la obra original. Esto implica que el componente social de esta novela se disminuye debido a su inutilidad en la dinámica comercial de los medios audiovisuales. Así, se puede establecer que la telenovela no busca generar ningún pensamiento crítico ni tampoco una revolución social. Por el contrario, el melodrama busca adormecer al proletariado, sumergiéndolo en la miel romántica, donde todos sus sueños son posibles y se hacen realidad. La finalidad social del argumento de *Doña Bárbara* se ha ido prostituyendo con el dinero de las nocivas corporaciones dedicadas al entretenimiento en Latinoamérica.

Conclusiones

Podemos concluir que *Doña Bárbara* posee en su argumento tres elementos que se derivan del pensamiento populista. Estos elementos son a su vez la estructura ideológica fundamental que comparten el populismo ruso, norteamericano y latinoamericano. El primero de estos elementos es la responsabilidad que asume el intelectual en la creación de teorías y propuestas que ayuden a la solución del conflicto social. Es por esto que surgen grandes teóricos populistas en Rusia, como Herzen y Ogarev, y en Estados Unidos en respuesta al llamado de las masas sociales oprimidas. Este elemento lo vemos representado en la obra por medio del personaje de Santos Luzardo; un intelectual venezolano que busca arreglar la situación social de un grupo de campesinos llaneros por medio de la razón y el cumplimiento de las leyes.

El segundo elemento clave del populismo en la novela es la denuncia que se lanza hacia la explotación del proletariado latinoamericano por parte de los latifundistas impulsados por el auge de capitalismo. Dicho abuso se refleja en la actitud de doña Bárbara, un individuo poseedor de cantidades descomunales de tierra, dentro de las cuales explota a sus vasallos con la complicidad de los organismos del Estado. Finalmente, tenemos un elemento propio de las vertientes populistas latinoamericanas. Nos referimos al rechazo hacia el intervencionismo norteamericano. Este elemento se refleja claramente en el personaje Mr. Danger. Como sabemos, este personaje es un extranjero que busca sacar provecho de la situación social de la clase trabajadora en Altamira en alianza con doña Bárbara. Su finalidad no es otra sino satisfacerse a sí mismo, sin pensar en el bienestar o en las consecuencias de su actitud egoísta hacia la población rural de Altamira.

Después de identificar estos tres elementos, podemos contrastarlos con el proyecto que propone el melodrama latinoamericano. Dicho proyecto está compuesto de sofismas de distracción y quimeras, los cuales pretenden perder la atención del televidente en una serie de espejismos que dilapidan su existencia y lo llevan al consumo injustificado de una realidad de carácter capitalista.

Lo anterior ratifica nuestra hipótesis, la cual propone que una novela como *Doña Bárbara* no puede ser representada tan efímeramente, puesto que gran parte de su esencia literaria es la dura realidad social que pretende representar en su proyecto literario.

Lamentablemente, la industria de los medios audiovisuales ha escondido la esencia verdadera de la obra, enfocándose en el drama que se produce a partir del triángulo amoroso entre Santos Luzardo, Marisela y doña Bárbara. Esto sucede debido a que la "telenovela" latinoamericana está regida y controlada por el mismo espíritu capitalista que atacó, y que aún sigue atacando, a la masa proletaria desde su mismo surgimiento como filosofía socio-económica en la cultura occidental. Lo anterior nos lleva a concluir que las versiones televisivas creadas a partir del argumento original de *Doña Bárbara* son una negación parcial de la obra misma y proporcionan al televidente una representación incompleta de la novela original.

Obras citadas

- "Telenovela". Def. 3b. Diccionario de la real academia española de la lengua. 2da ed. 1989. Print.
- Aelo, Oscar H. "Imágenes latinoamericanas en la época del populismo". *Estudios Ibero-Americanos* 27.2 (2001): 191-209. Impreso.
- Arenas, Nelly. "El proyecto chavista: Entre el viejo y el nuevo populismo". *Cuestiones Políticas* 36 (2006): 35-69. Impreso.
- De la Torre Espinosa, Carlos. "¿Por qué los populismos latinoamericanos se niegan a desaparecer?" *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 19.2 (2008): 7-28. Impreso.
- Do Alto, Hervé. "Del entusiasmo al desconcierto: La mirada de la izquierda europea sobre América Latina y el temor al populismo". *Nueva Sociedad* 214 (2008): 54-66. Impreso.
- Englekirk, John E. "Doña Bárbara, Legend of the Llano". *Hispania* 31.3 (August 1948): 259-70. Web.
- Gamper, Daniel. "Sobre el populismo y los límites de la democracia". *Guaragua* 11.24 (2007): 9-22. Impreso.
- García Jurado, Roberto. "Las raíces del populismo: Los movimientos populistas del siglo XIX en Rusia y Estados Unidos". *Nueva Época* 23.63 (2010): 267-88. Web.
- Gómez Hurtado, Álvaro. *Populismo*. Bogotá: Ed. Revista Colombiana, 1970. Impreso.
- Gonzales Alvarado, Osmar. "Los orígenes del populismo latinoamericano: Una mirada diferente". *Cuadernos del CENDES* 24.66 (2007): 75-104. Impreso.
- Lasarte Valcárcel, Francisco Javier. "Mestizaje y populismo en *Doña Bárbara*: De Sarmiento a Martí". *Iberoamericana* 24.78 (2000): 164-86. Impreso.
- Mackinnon, María Moira. *Populismo y neopopulismo en América Latina: El problema de la Cenicienta*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1998. Impreso.
- Méndez, Ana Irene. "Los populismos en América Latina". *Cuestiones Políticas* 34 (2005): 73-99. Impreso.
- Méndez, Cándido. *Beyond populism*. New York: NY P, 1977. Impreso.
- Panesso Robledo, Antonio. *Los lunáticos: El populismo en la cultura*. Bogotá: Editorial Revista Colombiana, 1972. Impreso.

- Paramio, Ludolfo. "Giro a la izquierda y regreso del populismo". *Nueva Sociedad* 205 (2006): 62-74. Impreso.
- Parra-Peña, Isidro. "Lo bueno, lo malo y lo feo del populismo". *Desarrollo Indoamericano* 16.75 (1982): 53-5. Impreso.
- Pelfini, Alejandro. "Entre el temor al populismo y el entusiasmo autonomista: La reconfiguración de la ciudadanía en América Latina". *Nueva Sociedad* 212 (2007): 22-34. Impreso.
- Savarino Roggero, Franco. "Populismo: Perspectivas europeas y latinoamericanas". *Espiral México* 13.37 (2006): 77-94. Impreso.
- Sierra, Mayra Cue. "Hoy como ayer: La telenovela mexicana" *Miradas. Revista del Audiovisual* 22.3 (2005): 45-70. Web.
- Sommer, Doris. *Ficciones Fundacionales*. Los Ángeles: U of California P, 1993. Impreso.
- Venturi, Franco. *Roots of Revolution; a History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century in Russia*. New York: Knopf, 1960. Print.
- Walker P, Ignacio. "Democracia y populismo en América Latina". *Mensaje* 55.549 (2006): 42-5. Impreso.

Transatlánticos Ecos Intertextuales de lo Gótico
 “Night Thoughts,” *Noches lúgubres* y *Noches tristes y día alegre*
 Christine Cloud
 Ohio State University

Introducción

Como se dice, solamente hay dos cosas seguras en la vida: la muerte y los impuestos. Casi todo el mundo tiene miedo de ambos, en especial la primera porque no puede ser pagado con dinero, sino la vida. El temor de la muerte es un instinto poderoso para todos los miembros del reino animal. Sin embargo, solo los seres humanos tienen pavor a morir porque ellos son los únicos seres que realmente entienden lo que pasa cuando uno muere. Dado que la literatura representa una plataforma en que la gente puede contemplar todos los aspectos de la vida, no es sorprendente que muchos textos tratan el lúgubre tema de la muerte. En el siglo XVIII un grupo de poetas ingleses escribieron sobre este tema tan frecuentemente que fueron dados el nombre de la escuela sepulcral. Aunque redactaban obras lúgubres sobre temas melancólicos situados en sombríos lugares saturados de una parafernalia de ruinas, torres, cadenas, tumbas, casas abandonadas y bóvedas descuidadas, no lo hicieron para afligir al público sino para, paradójicamente evocar la amenaza de muerte para mitigar su poder horrible sobre la gente. Su meta era convencer a sus lectores a arrepentirse de sus pecados y con eso asegurar su aceptación en el reino celestial; algo que, a su parecer, por fin resolviera la perpetuada doble amenaza de la petrificante putrefacción del cuerpo humano seguido por la quizás aún más aterradorante inexistencia que siempre ha plagado los seres humanos.

Como hombres viviendo en un país creciendo en poder y eminencia, y de esta suerte llenos de optimismo por la vida y fe en la interminable bondad de Dios, los poetas, cariñosamente llamados “The Boneyard Boys,” (entre ellos Thomas Gray (“Elegy Written in a Country Churchyard” (1751)), Robert Blair, (“The Grave” (1743)) Thomas Warton, *The Pleasures of Melancholy* (1747)), Thomas Parnell, (“A Night-Piece on Death” (1721)) y más importantemente por este estudio, el poeta cuya obra inspiró a Cadalso a escribir *Noches lúgubres*, el autor de “The Complaint or Night Thoughts on Life” (1742-1745), Edward Young,) publicaron tratados llenos de imágenes funerarias, sombrías y/o nocturnales y temas profundos asociados con la muerte, la mortalidad y la desolación para, primero, contemplar, y luego afirmar nuestra relación con lo divino con el propósito final de convencer a la gente que el fin de la vida humana realmente no representaba algo final, sino transitorio. A menudo elegíaca en tono (y título), los textos que pertenecían a este género trataba la muerte como una inevitable transición que puede ser aceptada con la ayuda de la retirada, la soledad y la contemplación, todas acompañadas por un sentido de optimismo filosófico o religioso (Wicker 25). De esta manera, funcionaban como re-contextualizaciones del desconsuelo neoclásico, una “enfermedad” involucrada por una preocupación con la muerte y la vanidad de la vida, ellas del siglo XVII, que ha tenido mucha influencia sobre los pensadores del siglo XVIII.

Sin embargo, mientras que los religiosos miembros de la escuela sepulcral veían la muerte como una puerta siempre abierta, había personas, especialmente las que eran rodeadas por

circunstancias sociales más inseguras, que la concibieron de otra manera y, por eso, acercaron la mitigación de su amenaza diferentemente también. El tono sumamente pesimista de *Noches lúgubres* (1789-90), una obra en prosa breve escrito por el escritor español José Cadalso que se centra en el deseo del protagonista de exhumar su amante muerta, habla muy bien a esta observación como tiene una atmósfera melancólica que es omnipresente por todo el texto y una trama morbosa que nunca resuelve. Su falta de un término pacífico que tiene éxito en amortiguar el golpe de la muerte y desintegración del cuerpo simboliza bien la caótica situación social que estaba desestabilizando y fracturando la España de este entonces.

El uso de Cadalso del descomponiendo cuerpo humano como metáfora por una civilización decayendo les molestaba mucho de los ciudadanos del imperio español, en especial los ciudadanos de los patrias en formación de los Américas. Fernando de Lizardi (1776-1827), el “Pensador Mexicano,” se asignó el encargo de corregir los pensamientos negativos escritos por Cadalso que amortiguaban la voz de esperanza que se oía en los gritos patrióticos que estaban arrollando por México a los principios del siglo XIX. *Noches tristes y día alegre*, un texto que se sitúa dentro de la misma escuela del cementerio como *Noches lúgubres* para parodiarlo con eficaz, fue el resultado último de su trabajo edificado.

Ya que los cambios que ambos autores hicieron a los textos que parodian reflejaban bien la situación social que cada autor estaba experimentando mientras escribía, la investigación de los transatlánticos ecos intertextuales de lo gótico reverberando entre “Night Thoughts,” *Noches lúgubres* y *Noches tristes y día alegre* muestra como los escritos que ocupan la intertextual telaraña literaria se enlazan por su compartida expresión de los olas intelectuales en que se formulan pero se distancian por las específicas circunstancias sociales que flanquearon autores separados por espacios que son tantos psicológicos como físicos, y así llenos de mucho más que solo agua. Es irónico que esta observación problematice uno de las más importantes máximas del propio pensamiento posmodernista que introdujo el tema de la intertextualidad: que los discursos existen en un terreno extra-material fuera de lo cotidiano de la vida real. Y al fin de todo, señala la necesidad de sinceramente retornar el crítico textual al mismo mundo físico del cual la literatura procedió. Sólo ahora se verían que textos se preocupan de las filosofías expresadas en otros textos porque la gente se concierne con las perspectivas de los demás, porque quieren refutarlas o sostenerlas. Mientras que la colectiva necesidad instintiva de guardarse en contra de la muerte explica por qué este tema reverbera poderosamente tras textos separados por ambos espacio y tiempo, la manera en que cada obra aminora su amenaza es expuesta por las circunstancias sociales que rodeaban su autor. Sigue que el estudio de cómo el trío conectado de “Night Thoughts,” *Noches lúgubres* y *Noches tristes y día alegre* emplean distintas estrategias discursivas para aminorar el temor de la muerte refuerza la declaración de la crítica literaria cognitiva que, a pesar de ser una fuerte fuerza controlante, el poder del instinto humano no es completo ni uniforme. Ni son las negociaciones que los seres humanos hacen con su biología, muchas de las cuales tienen lugar en los textos que escriben.

“Night Thoughts”

Diseñado como parte de una serie de poemas filosóficos, con no menos de 10.000 líneas de complejo texto didáctico, “Night Thoughts” lee más como un manifiesto espiritual que una imagen retórica. Al punto de que algunos críticos lo ven como una respuesta al fingido ensayo heroico del

moralista escritor de sátiras, Alexander Pope, *The Duncaid: An Essay on Man* (1733-1743), el cual ridiculizó muchos de las ideas y costumbres, aun los religiosos, del siglo XVIII. Ya que la cínica e irreligiosa obra de este sardónico ensayista neoclásico molestó mucho a un autor ya perturbado por las muertes sucesivas de su hijastra y el marido de ella en 1736 y 1740 respectivamente seguidas por la de su propia mujer en 1741. A tal efecto, la trama del poema de Young toma la forma de un soliloquio dirigido a Lorenzo, un despilfarro joven que cree en el materialismo y el deísmo, quien un narrador llamado Teófilo trata de persuadir a reconsiderar su falta de creencia real en la majestad de Dios y SU poder de aliviar los daños del mundo. Sobre todo los que tenían que ver con la muerte, un evento petrificante que, al menos en los ojos de tales poetas, puede ser aceptado con gracia en vez de temor gracias a una religión que prometía la vida eterna a la piadoso y penitente inmortal alma humana (Edwards 130).

El poema se divide en nueve partes, cada que significan una noche especial, que en su mayoría corresponden a la trayectoria espiritual de Lorenzo. Como el monólogo de Teófilo cambia con el estado emocional de su recipiente, estas noches ofrecen una alongada descripción subjetiva del dolor seguida por un ejercicio de apologética cristiana que tomadas juntas, enseñan una importante lección en el redimido poder de la penitencia cristiana a libertinos como Lorenzo que han descendido suavemente por el tiempo, "Amus'd, unconscious of the gliding Wave" hasta que su "brittle Bark is burst on Charon's Shore (*Young 5.411-16*) solo como hace cuando el fin de la vida terrestre haya sido alcanzado. Pues, no parece que Lorenzo haya sido disuadido por su auto-proclamado mentor espiritual de continuar a seguir su imprudente camino a un vacuo mundo porque ya en la noche IV, el joven se ha vuelto un defsta que depende totalmente de la razón y no acepta la revelación cristiana ni la inmortalidad. Así es en esta parte que el narrador trata de corregir los pensamientos blasfemos de Lorenzo con aún más fuerza que antes; primero por apelar a su sentimentalismo ilustrado y luego por señalar la prueba de Dios que existe en la naturaleza. Hace esto porque verdaderamente cree la razón puede guiar al joven a Dios si él realmente permite los pensamientos en su mente aliarse con los deseos en su corazón.

El narrador empieza este encargo por explicar que argumentación creó su Fe una vez que él permitió que su corazón se hiciera "the Convert of my Head" (*Young 4. 740-44*). La idea de que la cabeza y el corazón están aliados es tan importante que permea casi todo el poema. Su importancia a la misión de Young se revela en la distinción entre los salvajes naturales y seres humanos que el texto hace; es significa que ésta pertenezca a la inhabilidad de los animales a comprender la significación de su propia muerte. Este argumento propone que el poder de los seres humanos de construir un puente "across the Gulph of Death" y en el proceso "break the Shock blind Nature cannot shun" es en sí la prueba de su, y solo su, capacidad de ganar sobre su biología (*Young 4.721-23*). Desde una perspectiva moderna, este argumento parece tautológico. Sin embargo, la idea tenía razón dentro de una época donde realmente se creía que la mente y el cuerpo representaban entidades separadas con la primera en poder sobre la segunda. Luego, Young usa su razón para hacer otro argumento circular. Declara que el hecho de que los seres humanos no están contentos en esta vida indica que hay una vida después. O como él mismo lo pone: "discontent is immortality" (*Young 7. 29-68*). Finalmente, Young apela al sentido de lógica por sugerir que "the struggle between and inclination, man's conscious and sense of guilt, suggests a further life" (*Young 7.1122-28*). Este argumento, tanto como los anteriores, evoca el poder de una compartida naturaleza humana que busca lo bueno en una vida después (Shelley 167).

Irónicamente, estos argumentos en favor de implicar la razón en la prueba de la fe se basan en la idea de que los seres humanos verdaderamente tienen un tipo de naturaleza común, la cual, por supuesto viene del mundo natural. En este sentido, el método retórico de Young revela el choque entre su deseo de librarse de las implicaciones de su biología y su necesidad de destacar el rol del cerebro en el verdadero entendimiento de Dios y la vida eterna que Él les ofrece a sus auténticos seguidores. Esta contradicción se manifiesta en la siguiente serie de preguntas existenciales que Young hace para analizar el lugar de lo material en un discurso espiritual: “Has matter more than motion?/ Has it thought, Judgement and genius? Is it deeply learned/In mathematics? Has it framed such laws/ Which but to guess a Newton made immortal?” (Young 9.1494-1501). Pues, no es sorprendente que contesta sus propias preguntas por decir que los componentes de la naturaleza realmente representan un sistema de la divinidad, un “elder scripture, writ by God’s own hand: Scripture authentic, uncorrupt by man” que al fin de todo acredite la existencia de Dios” (9. 642-656). Y así con esta respuesta, Young al menos parcialmente resuelve el conflicto entre su biología y su espíritu por proponer que esta distinción realmente no importa tanto dado que los dos vienen de Dios; una resolución que, afortunadamente para los seres humanos, lleva a la conclusión de que “Eternal life is Nature’s ardent wish” (Young 9.1309-1310).

Esta bienvenida deducción causa que “Night Thoughts” sea un recorrido por orbe universal de la naturaleza, diseñado para convencer a Lorenzo—y a los ateos o deístas que él representa— de la existencia de Dios a través de las cosas maravillosas del universo y los milagros que se observan en la naturaleza. Los ciclos del mundo natural señala la verdad de la vida eternal porque justo como la luz del día siempre sigue la oscuridad de la noche, la verde primavera y verano siempre viene después del plácido otoño y invierno gris, “. . . todo que pertenece al terreno “all sinks, to re-ascend” de manera emblemática de los hombres, quienes pasan en vez de expiran (Young 6.678-689).

En su predominante uso de la naturaleza, Young repite con frecuencia, en el establecimiento de un ambiente melancólico con una gama limitada de detalles sombríos, la idea de la comunión con la naturaleza para conectarse con el conocimiento de Dios, una conexión con la cual el poeta se entiende muy bien. Notables son las descripciones del cielo nocturno como un símbolo del amor de Dios, los argumentos de la inmortalidad de los cielos, y el viaje cósmico del poeta en busca de la morada de Dios (Wicker 27). Por ejemplo, la naturaleza, aunque lúgubre, representa un espacio de reflexión en la que Dios está presente; y aún más: la naturaleza está bajo su control. La personificación de la noche como una “sable Goddess” (Young 1.37) que estrecha su cetro sobre todo el mundo le ayuda con este trabajo en que transforma lo nocturno—una parte de la naturaleza—a una diosa antropomórfica que como una entidad femenina puede ser controlada por Dios, el Padre. Y, por eso, realmente no representa una amenaza a los que Él ha prometido a proteger. Esta transmisión de un mensaje luminista por una atmósfera funesta hace posible la transformación textual del instinto animal de tener miedo de la oscuridad por sugerir que, al fin de todo, los hijos de un Dios no tienen nada que temer de la Madre Naturaleza. Al contrario, la naturaleza puede beneficiar a la vida humana porque es en ella donde se sienten la presencia y la inspiración de Dios, así como la esperanza que Dios representa.

Por la quinta noche, sin embargo, es aparente que la noción de que el camino hacia el “triumph o’er the tomb,” (Young 9.1309-1310) consiste del triunfo de la razón del cerebro unida

con la Fe del corazón sobre la naturaleza no ha resonado mucho con Lorenzo. Escandalizado por esto como es, el narrador de la obra fortalece su tesis por asegurar que la muerte no sea la aniquilación de la vida, pero su etapa culminante. Dice con fuerza que "Our Birth is nothing but our Death begun" (Young 5.719) y nuestra muerte es nada "but Life / In stronger Thread of brighter Colour spun, / And spun for ever" (Young 6.77-79) para que Lorenzo por fin pueda entender que la conciencia eleva a niveles no alcanzables en la vida después de que una persona muera.

A pesar de la alta intensidad con la cual el narrador lo hace, este argumento todavía no mueve a Lorenzo y por "La noche VI" y más allá él ha sido vuelto un ateo que completamente rechaza a Dios y cree que el mundo fue creado por casualidad. Pero este es parte del maestro plano retórico de Edward Young; el cual era a mostrar lo que uno no debe ser para convencerlo de lo que si debe ser: en este caso un buen religioso que sostiene su fe con el uso apropiado de la razón. Dado la aclamación alta que el poema recibió después de ser publicada, es obvio que la exitosa argumentación del autor se fundaba en el fracaso del narrador.

Noches lúgubres

Aunque el éxito de "Night Thoughts" causara que los muchos desilusionados "Lorenzos" del mundo por fin rechazaran lo oscuro del ateísmo y deísmo y abrazaran la luz de la "Fe," no ayudó a volver la pérdida "Fe" a un cierto Jesuita llamado Cadalso. Al contrario, en vez de inspirarlo escribir un relato celebrando el bondadoso poder de Dios, la fuerte defensa del dogma cristiano de Young provocó a este ilustrado "hombre de bien" a publicar una obra de prosa lírica que aprovecha del mismo ambiente tétrico que domina "Night Thoughts" para escandalosamente sugerir que realmente no existe un más allá (Edwards 23). Ultimadamente, la inversión irónica de "Night Thoughts" por parte de exactamente el tipo de pérdida alma para quien Young lo escribió, muestra como muchas veces la interpolación textual tiene el efecto opuesto de lo espetado. Por eso, aunque Sebold, el editor de *Lugubrious Nights* la recién publicada edición inglés de la obra, usa la religiosidad de Young a negar la significancia de la apariencia del título de "Night Thoughts" en la página de título de algunas primeras ediciones de *Noches lúgubres* (Sebold *Lugubrious* 22). De verdad, para este ateo español, los fuertes pensamientos espirituales expresados por un devoto sacerdote anglicano probaron ser la más perfecta plataforma discursiva para la refutación del poder de Dios y la verdad de la vida eterna; y es con este motivo que Cadalso evoca los "Night Thoughts" de Young en la introducción de sus *Noches lúgubres*. Así, lo que últimamente resultó de este tipo de motivación crítica es una parodia que, aunque también inspirada por la muerte de alguien amado, (en este caso una amiga querida de Cadalso, la actriz María Ignacia Ibáñez, (1745 -1771), a solo los 26 años de edad) de ninguna manera considera la muerte como una transición positiva à la Young sino como algo absurdo, un objeto de terror que no se podía explicar por la religión ni la ciencia.

Como "Night Thoughts," *Noches lúgubres* está estructurado en partes llamadas "noches" que tratan de eventos que tienen lugar dentro de una atmósfera melancólica llena de "oscuridad," "silencio pavoroso" y por supuesto imágenes de muerte, envuelto en tinieblas" (Cadalso 61). También de manera semejante a "Night Thoughts," las noches de Cadalso toman la forma aparente de diálogo, aunque predominan los parlamentos o soliloquios de Tediato, el angustiado protagonista de texto cuyo nombre señala bien el tedio con la vida responsable por su creación. Todas empiezan con un monólogo de Tediato y terminan con reflexiones del mismo protagonista en respuesta a Lorenzo, el sepulturero que lo ayuda. No es por casualidad que estas dos personas lleven nombres

que traigan a la mente los personajes que ocupan los *Night Thoughts* de Young: Teófilo y Lorenzo. De cualquier modo, El "Lorenzo" de *Noches lúgubres* es completamente diferente que al anterior. No es un libertino; es un hombre pobre que trabaja para dar comida a su familia. Es un hombre que vive en pobreza, y es completamente ignorante de las nuevas ideas filosóficas y científicas.

Sin embargo, estas noches diferencian de las del autor inglés en que cada una de ellas corresponde a un episodio distinto, aunque parecido. La primera noche presenta Tediato, el protagonista de la obra, cuyo nombre se personifica todo el tedio de la era. Tediato está esperando un sepulturero llamado Lorenzo que ha pagado a desenterrar el cadáver de una amada que ha muerto para que el amante inconsolable pueda llevárselo a su domicilio y suicidarse posteriormente incendiando la casa. La primera vez que lo intentan cuenta cómo llegan hasta la tumba y empiezan a mover la losa que la tapa, pero es muy pesada, y cuando ya han movido una parte, se les cae. Pero esto no disuade a Tediato de tratar de desenterrarla; sólo la llegada del sol les impide culminar este herético proyecto esta noche. La segunda noche encuentra a Tediato recordando el abandono de su amigo Virtelio mientras que está esperando a Lorenzo. De repente, le acerca arrastrándose un desconocido al que han herido mortalmente, muriendo al poco tiempo asido de su pierna. Ya que se encuentra a Tediato con su cuerpo muerto, él es considerado culpable por matarlo y así conducido a la cárcel para ser ajusticiado. Sin embargo, al aclararse los hechos, el protagonista queda libre en cuanto se descubre al verdadero culpable, y trata de proseguir en su empeño aún cuando sólo queda una hora de oscuridad. A la entrada del templo no encuentra más que a un niño, el hijo del sepulturero Lorenzo quien, antes de conducirlo hasta su casa, le refiere la desventura de su familia: acaban de morir su madre, un hermano y su abuelo, además de encontrarse otros tres hermanos en grave estado y haberse fugado su hija de casa.

La breve tercera noche, en fin, ve a Tediato acompañado del sepulturero, que también ha tomado conciencia de su desgracia, dispuesto a llevar a cabo su propósito. Ante el sufrimiento ajeno, Tediato adquiere la idea mesiánica de fraternidad y, desafortunadamente para el sepulturero, decide que él y Lorenzo deben morir juntos o si, al menos siguen para siempre con su compartido trabajo espeluznante. Su llamada a él a "Andemos, amigo, andemos" señala su deseo. Nunca se sabe como contesta el sepulturero pobre porque la obra abruptamente termina antes de que de su respuesta. Sin embargo, dado la inhabilidad de Tediato de decidir a vivir o morir, la mejor conjetura sería que los dos continúan desenterrando en perpetuidad el cuerpo grotesco de la difunta amada.

Aunque Cadalso incorpora a su obra ciertos elementos de las escenas nocturnas de "Night Thoughts" y del género sepulcral en general, tomadas en su totalidad, todas estas tres noches, ofrecen una nueva manera de sentir lo nocturno. Primero, por todas la tres la oscuridad en sí no simboliza el horror. Por el contrario, mientras la opacidad de la noche sirve como el neutro fondo natural en la que se mueve Tediato, la luz en la forma de la luna, relámpagos, y el sol amaneciendo, funciona como un petrificante foco brillante que le infunde pánico al protagonista. El siguiente pasaje da evidencia a esta observación: "Aun la noche, cuya tardanza me hacía tan insufrible la presencia del sol, es menos gustosa, porque en algo se parece al día. No está tan oscura como yo quisiera. ¡La luna! ¡Ah luna, escóndete!" (Cadalso 37-38). A un nivel, parece que Tediato no quiere que la luz ilumine el mundo oscuro que cubre su asunto inquietante. A otro, más profundo, el triste amante se da cuenta de que brillar la noche luce un doliente universo vacante de sentido, poblado

por envidiosos seres miserables “movido[s] por una[s] alma[s] ambiciosa[s]” que se preocupan más por su propio lucro que al uno al otro y por eso no durarán (Cadalso 78). Pues, esto no quiere decir que la noche no sea, al mismo tiempo, “madre de delitos, destructora de la hermosura, imagen del caos de que salimos” (Cadalso 41). Al contrario, es obvio que la noche lleva un malvado papel activo en que figura como cómplice en el crimen de Tediato. Después de todo, es sólo con la ayuda de la oscuridad que él puede “cumplir la promesa que hice al cadáver encima de su tumba” (Cadalso 78). Sin embargo, como esta cita señala, lo horroroso de la oscuridad se manifiesta en su continuado encubrimiento de una verdadera naturaleza bestial—en los dos de sus sentidos—de los seres humanos que necesita ser traída a la luz del día antes de que una decadente sociedad por fin pueda mejorarse.

En este cuento, lo material que tiene que ser enfrentado por los hombres es representado por el grosero cuerpo descompuesto de una mujer una vez hermosa. La historia de cómo Tediato y Lorenzo trata de traerlo a la luz de la noche demuestra esta relación muy efectivamente. Los dos ven “la. . . horrorosa. . . luz de esos relámpagos” y oyen los “cruels truenos” al momento que intentan desenterrar el cadáver de la muerta (Cadalso 61-62). Estos mismos, “cada mayor que el que le antecede,” les hacen temblar a todos que duermen incluso “los ancianos venerables” y parecer producir otro más cruel (Cadalso 61-62). De acuerdo con el texto, es a este instante exacto que “no hay hombre que no se crea mortal” (Cadalso 61-62). La fuerza intimidante de la naturaleza los ha despojado de su sentido de inmortalidad, dejándolos demasiado conscientes de que en vez de ser invencible, el cuerpo es una entidad débil, “agitado por tantos humores, compuesto de tantas partes invisibles, sujeto a tan frecuentes movimientos, lleno de tantas inmundicias, dañados por nuestros desordenes. . .” (Cadalso 67). Al punto de que, al menos para Tediato, es difícil de creer que pueda vivir.

La debilidad humana causa que Tediato siempre se parezca tener un pie ya en una sepultura, especialmente después de oír las campanas sonando la muerte por cualquier lugar que va. Sus sombreros le da miedo porque señalan los “¡cuántos peligros camina el hombre el corto trecho que hay de la cuna al sepulcro!” (Cadalso 67). La sugerida presencia del *abhuman*, un “cuerpo gótico” o algo que sólo es vestigialmente humano y posiblemente en el proceso de convertirse en algo monstruoso que es usado en la ficción gótica para reafirmar y reconstruir la identidad humana al punto en que se disuelve (Hurley 168) no ayuda a Tediato a pensar en su misma variabilidad, es decir su propia inevitable transformación en no-sí. Al contrario, como sus comentarios hechos después de que los gusanos escapados de la tumba han cubierto su pie indican, el convierte de su ángel a monstruo gracias al proceso de la putrefacción llena al narrador con terror y angustia.

Al ver los gusanos, Tediato nota con horror que los hermosos ojos de su amada “se han engendrado estos vivientes asquerosos” que han convertido el cuerpo de su amada a “carne.” Sigue esta grosera observación inquiete con otras tan gráficas, que sus “blancas manos, tus labios amorosos, se han vuelto materia y corrupción” y su pelo más bonito que más oro “ha producido esta pódre!,” antes de que por fin exclama con una triste forma de asombro: “¡En qué estado estarán las tristes reliquias de tu cadáver! (Cadalso 74). Estas citas testifican al temor de la muerte que Tediato se siente cuando se enfrenta con la prueba de la mortalidad de los seres humanos. En contraste con Teófilo, su miedo no se desaparece cuando contempla el poder de Dios porque su mente lógica no lo permitió negar la fea realidad que el cuerpo transformado de la mujer que amó le ha presentado;

aún si su corazón quiere que él lo haga. Como no puede dejar lo obvio al favor de lo esperado, Tediato no tiene el mismo éxito que tuvo Teófilo con la mitigación del temor de la muerte. Así que, al ver el cuerpo de su amada, él lamenta con fuerza que tendrá el mismo fin que ella: "¡ó tú, ahora imagen de lo que seré en breve!" (Cadalso75).

Provocada como es por una compartida conciencia de una muerte inolvidable, la angustia de este protagonista es la sinécdoque de todo sufrimiento humano (Sebold 16). Sin embargo, el prospecto de un destino compartido, aún con la persona que quiso, no puede confortar al inconsolablemente desesperado romántico héroe de *Noches lúgubres* porque no quita su sentido de aislamiento completo frente a las fuerzas de un universo sombrío, hostil que en realidad nunca ha sido y nunca será debajo de la protección de una invisible poderosa protectora (Sebold 16). Así pues, la inmortalidad, que es la única esperanza de Young en "Night Thoughts," y el tema fundamental de muchas de las obras del género sepulcral, no ofrece ningún consuelo a Tediato porque no puede explicar la muerte ni ofrecer la razón de la vida. Morirá sin la esperanza de vida después de la muerte, o aún sin saber por qué el destino del ser humano es morir. Para Tediato esto ejemplifica lo absurdo de la vida.

Su visión melancólica de la vida y la muerte afecta profundamente todos los aspectos de la vida de Tediato. Aparentemente él, a lo largo de las "Noches," está ocupado únicamente en llorar por su amada; aunque realmente no habla mucho de ella. Las raras veces que la menciona, en la última parte de la primera "Noche" y una vez en la segunda, la presenta sólo con pronombres personales y posesivos como "tu" y "tus," o con sustantivos que sirven para personificarla. De esta manera, es evidente que esta sombra sin nombre, y a quien Tediato tan frecuentemente olvida, no es más que un pretexto; pues los verdaderos objetos del duelo de Tediato son sus ilusiones perdidas. Los restos putrefactos de su amada le son más importantes a Tediato como símbolo de sus propios ideales frustrados que como trágicos recuerdos de su pasión perdida (Sebold 183). De esta manera Cadalso utiliza el tema popular de la difunta pleiteada como una forma de expresar sus sentimientos de angustia por el destino trágico de los seres humanos.

La visión pesimista que Tediato tiene de la supuesta vida después refleja sus sentimientos negativos a la actual, la cual él critica en algunas partes de su narración. Condena el imperialismo, específicamente la tiranización de la América inocente por codiciosos europeos que no les importan los que duelan en su búsqueda de oro (Cadalso 66). Sanciona que el interés económico sea el "único móvil del corazón humano" (Cadalso 63). No perdona a la iglesia por sus vicios. Al contrario, Tediato censura con pujanza la crítica a la hipocresía de la religión organizada, como transpiran las siguientes palabras saturadas de ironía: "Ya han saludado al Criador algunas campanas de los vecinos templos. Sin duda lo habrán ya ejecutado los pájaros en los árboles con música más natural y más inocente y, por tanto, más... [digna]" (Cadalso 77). Él no deja de las mujeres de su acerba crítica sino las castiga la inhumanidad e hipocresía con la cual muchas de las ricas madres niegan "el alimento de la leche, que naturaleza las dió para este único y sagrado fin," a sus hijos y en el proceso "nos vician con su mal ejemplo, nos sacrifican á sus intereses, nos hurtan las caricias que nos deben, y las depositan en un perro ú en un páxaro . . ." (Cadalso 71). Continúa a su diatriba en contra de los "vicios suyos" de estas mujeres por declarar que los padres necesitan educarlas apropiadamente para que "sirvamos, nos casen para perpetuar sus nombres" en vez de abandonarlos a lo que sea (Cadalso 71).

Estas retóricas condenaciones muestran que Tediato lleva el mismo desaffo con la sociedad humana que tiene con el mundo natural. Sino, como era el caso con el Teófilo de "Night Thoughts," dado que las que tratan de las mujeres que refutan dar la leche que la naturaleza les han dado por este asunto "sagrado," aplauda la misma naturaleza que castigó antes, ellas también revelan sus pensamientos contradictorios en cuanto al mundo natural. Esto implica que su guerra con la naturaleza es complicada, un hecho que sólo añade a la ansiedad de uno que ya se preocupa mucho por todo lo que no puede explicar coherentemente. Últimamente estos tipos de inseguridades e incertidumbres causan que él comparta del mismo fastidio universal, o *mal du siècle*, que ha penetrado la sociedad española del siglo XVIII. Como tiene esta perspectiva, en contraste con los sermones evangélicos de Teófilo, cuando Tediato se queja de Lorenzo sobre la miseria del mundo, no lo hace para convertirlo a la cristiandad. Al contrario, Tediato trata de convencerlo de que la única cosa que hay en el mundo es la infelicidad, y que la única realidad después de la muerte es la nada

Tediato manifiesta su dolor sin freno hasta la segunda noche cuando dos eventos hacen que él por fin entienda que ya no tiene que llevar su pena solo, y como consecuencia, provocan a Tediato a re-pensar su perspectiva pesimista de la vida y la muerte. El primero de estos es la repentina caída del cuerpo de un fusilado sobre los pies de Tediato. Es relevante que el cuerpo de este hombre difunto chocó con el de Tediato justo cuando él está pensando en un amigo del pasado que supuestamente lo abandonó. Ya que este contacto entre un muerto y un vivo le hizo a Tediato darse cuenta de que la muerte unirá hombres que la vida ha separado. Paradójicamente, el segundo evento, el encuentro entre Tediato y el hijo del sepulturero quien le cuenta el mal estado de familia le enseña a Tediato lo opuesto en que causa que él piense que la miseria y la tristeza pueden conectar a los seres humanos en la vida. Sin embargo, luego Tediato le sugiere a Lorenzo que haga "un hoyo muy grande, entiérralos todos ellos vivos, y sepúlta[se] con ellos," y que él mismo debe suicidarse sobre su losa, diciendo, "aquí yacen unos niños tan felices ahora, como eran infelices poco ha; y dos hombres los más míseros del mundo" (Cadalso 89). Su sugerencia de que ellos se maten sobre los cuerpos de sus amados señala que el protagonista debe creer que la conexión hecha por la muerte sería más auténtica y durable. La contradicción entre estos dos puntos del narrador implica la inhabilidad de Cadalso a completamente identificar la exacta fuente de la tristeza del mundo. Se puede hacer esta conexión entre Tediato y Cadalso por dos razones: 1.) su historia documentada como un reformador que se queja de los problemas sociales en el mundo, sobre todo en el imperio español 2.) el punto de vista y estilo de narrativa de la obra. Como Tediato narra el cuento desde la perspectiva de la primera persona en vez de la más impersonal tercera persona, se puede argüir que los pensamientos de Cadalso reflejan mucho los suyos. El uso de Cadalso de la forma del diálogo entre dos personas, una de las cuales también se llama Lorenzo, para presentar sus argumentos refuerza esta sugerencia.

El compartido suicido nunca ocurre en la trama del texto, el cual indica que su autor también tiene cierta ambivalencia sobre su valor romántico. El hecho que Tediato habla de matarse por todo el texto, pero nunca lo hace, refuerza esta observación. De cualquier modo, opuestamente al personaje de Young, al fin de la obra Tediato tiene cierto éxito en convencer a Lorenzo de la verdad de sus palabras si no de la necesidad de suicidarse juntos. Esto es importante en que señala como una visión negativa de la vida y la muerte por fin puede alcanzar donde la religión y la

civilización ha fracasado: por fin conectar a hombres divididos por razones como clase social, nivel de educación y estatus económico.

Noches tristes y día alegre

“Desde que leí las *Noches lúgubres* del coronel don José Cadalso, me propuse escribir otras Tristes, a su imitación y en efecto las escribí y las presento aprobadas con las licencias necesarias. . . (Lizardi 113). Con esta explicación del “Argumento o idea de las *Noches tristes*,” José Joaquín Fernández de Lizardi, el “Pensador Mexicano,” explicó al público no solo sus razones por escribir otra versión de las *Noches*, pero también le presentó sus ideas ilustradas y las soluciones para traerlas a fruición, y en el proceso transformar la situación precaria en que México se había encontrado al fin del siglo XVIII y los principios del siglo XIX. Así que el prólogo de *Noches tristes y día alegre* subraya una importante distinción entre el plano de acción reformista de Lizardi y el de Cadalso. Lizardi tenía uno; y es por explicarlo a una sociedad fatigada por los problemas sociales y existenciales que se enfrentaban que este autor publicó lo que al menos a él le parecía una muy necesitada versión corregida de *Noches lúgubres*. Y para ver más evidencia de su intención a redactar la visión triste y pesimista que este texto exude, uno solo tiene que considerar como el mismo título de la obra de Lizardi, *Noches tristes y día alegre*, promete infiltrar su sombrío mensaje con luz y alegría. Y, no por volver a las advertencias de Young sobre las consecuencias negativas de la negación colectiva de la Fé; sino por abrir el género tenebroso que el inglés ayudó a formular a la promesa de un nuevo día alegre traído por la bondad de Dios y la sensibilidad natural de los seres humanos una virtud “amable” que de acuerdo a los ilustres autores como Jovellanos: “emanen relaciones afectivas...y de esta manera se da entrada en el sistema de valoraciones de la Ilustración” (Maravalle 270). Así, aunque algunos críticos de Lizardi generalmente da menos mérito a sus *Noches tristes* que a sus otras obras porque la primera es, “como él [Lizardi] mismo dijo, no se propuso sino imitar las *Noches lúgubres* de D. José Cadalso” (Obregón 85), en realidad, este texto debe recibir la apropiada estimación por su lista inversión irónica de la visión pesimista que se presenta en la obra de Cadalso.

La acción de esta novela dialogada escrita por Lizardi se centra en una serie de pruebas de la fe, que Teófilo un protagonista cuyo etimología misma dice que es el amigo de Dios toma a lo largo de cuatro noches sucesivas. Al principio, Teófilo es encarcelado por un crimen que no ha cometido. Luego su esposa -una mujer que simboliza todo lo bueno en los seres humanos- se va a buscarlo. Sin embargo, cuando los administradores de la justicia se dan cuenta de su error en encarcelar a Teófilo, ellos le liberan. Pero desafortunadamente, la vida de Teófilo no puede volver a ser normal porque él no sabe dónde están los miembros de su familia. Así que para regresar a su vida previa, Teófilo primero tiene que embarcarse en un viaje, con la meta de encontrar a su mujer, o a la bondad humana que ella realmente representa. Durante su viaje, Teófilo se encuentra con una variedad de gente, que como él mismo, tienen vidas llenas de infortunio y tristeza.

Estos exámenes de la convicción de Teófilo sirven como una plataforma por extendidas discusiones sobre la vanidad del mundo y la virtud, y la relación del hombre con Dios por medio de la recompensa y el castigo divino. un “hombre de bien” que trataba de usar su escritura como un vehículo para expresar sus ideas ilustres conectadas al corregir los errores y abusos del gobierno colonial, ocasionando problemas con los oficiales del gobierno y la iglesia por la censura que originó (Álvarez de Testa 159) es su falta de educación y de recursos, y no la naturaleza, lo que no

solo causa que el pobre sea menos "bueno" que el rico pero también que él viva como si fuera un animal vive porque come, y come, bebe y procrea por el simple apetito de la naturaleza" en vez de un ser humano que "sabe lo que es honor y cuáles son sus obligaciones" (Álvarez de Testa 162). "Una provincia donde abunde la ignorancia y la barbarie no puede producir sino vagos, inmorales, escandalosos y viciosos" Era importante ayudar a los pobres para educarlos sobre cómo ser hombres de bien, tan obligados "a ser útil a su patria" como el Pensador Mexicano mismo (Lizardi 162). Y, de acuerdo con Lizardi, y otros *printmen* como él, la literatura tuvo un rol muy importante en este esfuerzo instruido porque su modo de presentación le permitía a la gente imaginar la comunidad especial que era la nación (Brennan 49).

Como la primera noche de *Noches lúgubres* la de *Noches tristes* empieza con un monólogo en donde Teófilo habla directamente a la naturaleza; pero en la novela de Lizardi el protagonista habla directamente a las partes del mundo natural como si lo pudiera entender. Por ejemplo, llamando sus horas "sagradas," Teófilo le manda a la noche ir y cubrir "con tu oscuro manto los males y desdichas de los hombres" (Lizardi 117). Así que aquí se presenta la noche como algo que puede ser dispuesto a cubrir la evidencia de la mala naturaleza humana. Aunque *Noches lúgubres* también alude al poder de la oscuridad de ofuscar las malditas actividades de la gente, pero lo hace de manera negativa con la ayuda de malignas palabras como lúgubre, horroroso, y lleno de tormentas, este paisaje de *Noches tristes* es lleno de frases positivas como, la de la descripción de sus "tachonas el cielo con las brillantes estrellas, que tan benignamente influyen el suave sueño a los mortales" (Lizardi 117) que tomadas juntas pintan una escena tranquila en vez de horrorosa. Tan templada, de hecho, que parece como "un asilo seguro" donde uno puede esconderse de "las desdichas que le persiguen por el día" (Lizardi 117). Esta diferenciación en la interpretación de la noche subraya una importante distinción entre Lizardi y sus predecesores literarios: El Pensador Mexicano ve a la naturaleza como básicamente neutral mientras que Young la perciben como algo quietado y Cadalso la considera atemorizada.

La falta de semejantes imágenes de la noche después de las introducciones a la primera y segunda noches refuerza la casi indiferencia de Lizardi hacia el rol de la naturaleza en las vidas de los seres humanos. La cual implica que Lizardi solo utiliza la atmósfera "de lo sepulcral" para crear una conexión entre su texto y los de la escuela del cementerio y con este vínculo formular la más efectiva crítica de las ideas que lo caracterizan. Sigue que en vez de detalles sobre cosas de la naturaleza como un "horror" o "espacio de Dios," lo que tenemos en las *Noches tristes* es una descripción del mundo social lleno de muchos personajes de diferentes posiciones en la sociedad, que forman la comunidad imaginada de México y no "rays of light" y relámpagos. Pero semejante a "Night Thoughts" y *Noches lúgubres*, la mayoría de esta gente sufre casi constantemente durante su vida. Pero como se muestra en las acciones y el consejo de Teófilo, un hombre pobre, pero bueno, esa miseria puede ser sobrellevada gracias al fuerte poder de la sensibilidad natural humana. Ya que el protagonista creado por Lizardi verdaderamente cree que los seres humanos guardan en sus propias manos la llave a una sociedad alegre, en contraste con Tediato, él hace más que solamente queja mucho de la miseria que caracteriza al mundo humano, él lucha por cambiarla, tratando de hacer todo lo posible para mejorar su sociedad.

La primera batalla por lo bueno que Lizardi instiga es con Rodrigo, un personaje muy semejante al Tediato de las *Noches lúgubres*. Pero a diferencia de Tediato, sus tragedias son

materiales en vez de esenciales, y son causadas por las acciones de seres humanos y no de la naturaleza. La historia de Rodrigo no es única; él se casó con una mujer pobre en contra del deseo de su padre. Debido a sus acciones, su infeliz padre lo desheredó. El fin de la historia de Rodrigo es distinto a los de las muchas historias tradicionales que tienen esta misma problemática. Rodrigo mató a su padre, y su esposa se murió. Por todo lo que ocurrió, Rodrigo piensa que es "una criatura nacida sólo para llorar y sufrir" (Lizardi 141). Él expresa la queja más común a Dios: ¿Si está aquí, porque sufrimos tanto en el mundo? Por su parte Teófilo contesta con la respuesta básica a esta pregunta; dice que todo -aún la miseria y los sufrimientos- son parte del plan de "un Dios grande, autor de cuanto existe, legislador supremo de cuanto hay dentro y fuera de la naturaleza" que "nos ama infinitamente más que nosotros mismos" y "que nos crió y nos conserva, que vela constantemente sobre nuestra felicidad" (Lizardi 133). De esta manera con Teófilo, Lizardi corrige las ideas blasfemas de Cadalso. De hecho Teófilo pontifica tan bien sobre el amor de Dios y su promesa a los seres humanos que da lugar a que Rodrigo declare: "¡Buen espíritu tienes para misionario!" (Lizardi 141). Pero realmente su meta principal aquí no es discutir el plan de Dios, Lizardi a través de su protagonista se interesa más en explicar la importancia de las buenas acciones de los seres humanos. En cuanto a esto, Teófilo le dice a Rodrigo: "debes advertir que no todos los males que nos afligen vienen dirigidos a nosotros por un decreto absoluto de Dios. Mas veces buscamos el mal nosotros mismos, que las que él nos busca" (Lizardi 135); y así el argumento se transporta desde lo personal a lo social. Los pecados no vienen de la naturaleza, vienen de otros seres humanos. La familia de Rodrigo no se muere por causas naturales; se muere por acciones inhumanas. Y porque las personas son responsables por las miserias del mundo, son ellas las que deben tener la bondad de mejorar su sociedad. Dios está en el mundo; pero como los seres humanos crean los problemas, ellos necesitan tratar de resolverlos.

Al final de todo Rodrigo no está muy convencido; y parece que Teófilo, después de ver tantas tragedias, también ha perdido mucho de su confianza, no en el amor de Dios -como es el caso de Cadalso-, sino en la idea de un "Dios de la tierra" que ayuda a la gente directamente.. Hacia el fin de la primera noche Rodrigo le dice a Teófilo: "Vuestros consuelos son inútiles. Mi mal es cruel y mi dolor vehemente y no tengo esperanza de remedio" (Lizardi 142). Como no hay tanta mención de Dios y su plano divino en el resto de la obra, ya que "Día alegre" fue añadido después, estos pensamientos parecen reflejar tanto el estatus mental deprimido de Teófilo como el de Rodrigo. Esta representación continúa, aún se hace más explícita en la narración de las dos siguientes noches.

Durante la segunda, Teófilo se encuentra con Martín, un hombre que había tenido una experiencia horrible también. Algunas personas malas le habían robado a él y a su esposa; y ahora están desnudos y su esposa está muriéndose. Pero nadie les ayuda porque "soy [son] pobre y los hombres son muy crueles a los pobres" (151). Este escenario presenta la crítica social más fuerte de Lizardi. Y, por fin, esta invectiva es dirigida al blanco más apropiado: las "autoridades" locales "insensibles" incluso el médico, el vicario y el cura que, como la triste historia de Martín bien ilustra, no son satisfechos a robar sin vergüenza a la gente pero también necesitan "desnudarlos y maltratarlos hasta el extremo"(Lizardi 152).

El contraste entre las malas acciones de "los que por su profesión y carácter debían dar ejemplo de caridad axial faltan a ella" (Lizardi 152) y la conducta benevolente de Teófilo refuerza el argumento que los en cargo no siempre se comportan en el mejor interés de sus sujetos; así que

todos los ciudadanos necesariamente quedarse vigilantes no solo por su propia alegría, pero también la de los demás. Teófilo posterga su viaje importante para ayudar a Martín--un hombre que no conoce. Le da buenos consejos, por ejemplo: Martín piensa que su esposa ya está muerta, y Teófilo le explica que no está muerta, y que es necesario cuidarla. Sus consejos demuestran que hay acciones de beneficencia que pueden hacerse sin dinero. Es notorio señalar en el contexto de la obra, que a pesar del hecho de que Teófilo no es tan rico, él le da a su reloj a Martín para que él pueda pagar por el entierro de su esposa. No tiene mucho, pero de buena gana le da lo que tiene. Sus acciones benéficas dan lugar a que él esté alegre consigo mismo: "¡Bien haya los ricos que se dedican a favorecer a los miserables! ¡Bendito sea su dinero cuando se emplea en aliviar las desgracias de los hombres!"(Lizardi 161).

Aunque la obra habla del amor de Dios, es otro hombre -Teófilo- quien interviene y trata de enfatizar esto y ayudarlo. No es que Dios está ausente como dice Cadalso, de cualquier modo no está guiando a la gente como señala Young. Otra gente tiene que hacer esto; tiene que crear su comunidad. Es importante creer y amar a Dios, pero no debemos tener una relación aislada y puramente espiritual. Hay que compartir nuestra benevolencia con todo el mundo; abrir nuestro espíritu a otros seres humanos. Así, de esta manera la relación entre Dios y las personas tiene que ser reflejada en la relación entre una persona y otra. Ésta sería la sensibilidad, la más importante virtud social que realmente representa una transformación de los términos en que el hombre concibe sus posibilidades de proyección hacia fuera, de relacionarse con los demás, de entender el sentido de la convivencia terrena y de la explotación de sus bienes, del logro de satisfacciones (Vogelely 272).

Al final Teófilo es recompensado por sus acciones benéficas. Encuentra a su esposa, que todavía está viva gracias a la bondad de otras personas. Aunque hay suspenso cuando Teófilo piensa y después cree reconocer que el cadáver en la tumba es el de su esposa, realmente ya sabíamos que él y su esposa virtuosa tendrían una vida feliz. Ellos representan buenos modelos, y por eso son salvados. De esta manera, en las *Noches tristes* Lizardi utiliza el tema de difunta pleiteada de la manera tradicional: el hombre descubre que la mujer realmente no está muerta, y los dos viven felices para siempre. Pero la diferencia es que Dorotea--la esposa de Teófilo--no vive debido a un milagro (como es el caso de la mayoría de las leyendas de la difunta pleiteada), sino a un acto de generosidad humana, una generosidad que viene de la gente pobre, específicamente de "las buenas hijas del sepulturero que habían notado el caritativo e infructuoso empeño de sus padres. . ." (Lizardi 179). Así como dice el sacristán, "por esto quiero decir que sólo los ricos pueden ser benéficos" y el buen deseo de hacer bien, es grato a Dios y bien recibido entre los hombres (Lizardi 180).

Para Lizardi, la unificación de Teófilo con su esposa -dos que son "modelos" ciudadanos--después de que se han buscado por muchos lugares mexicanos, simboliza la unificación de México que se podría llevarse a cabo si la gente siguiera los buenos modelos de la generosidad, la fidelidad, la benevolencia y sobre todo la sensibilidad. Así, de la reunificación de ellos se ve "la evidencia de la muy fructífera "coincidencia de romance y consolidación" que ayudó a crear los nuevos patrias de América latina (Sommer 75).

De esta manera, lo mismo que Cadalso re-contextualiza los temas y la atmósfera melancólica del género sepulcral para hacer un argumento sobre la ausencia de Dios en el universo,

Lizardi reelabora críticamente las ideas que Young y Cadalso expresan en sus obras famosas. En las *Noches tristes* hace una parodia de las *Noches lúgubres* y también de *Night Thoughts* al declarar que aunque Dios existe, que la vida eterna es algo más que una esperanza, y que los seres humanos tienen que hacer sus propios destinos; tienen que mejorar por sí mismos su mundo, su comunidad “imaginada.” La interacción entre estos tres autores separados por las aguas del atlántico pero conectados por las olas góticas del movimiento romántico que pasaban por este gran cuerpo de agua prueba dos verdades importantes en cuanto a la literatura: 1.) textos siempre refieren a otros textos 2.) cuando lo hacen, muchas veces es para criticar los discursos en los cuales ellos se basan. Sin embargo, cualquier tipo de discurso salta del cerebro humano; así que la conectada red textual se sitúa firmemente en el mismo mundo natural que, irónicamente, provoca los pensamientos angustiados que muchas veces inspiran la producción literaria, en especial la que trata de lo gótico.

Obras citadas

- Brennan, Timothy. "The National Longing for Form" *Nation and Narration*. Homi K. Bhabha ed. NY: Routledge, 1990. 44-70.
- Edwards, June K. *Tres imágenes de José Cadalso: El Crítico, El Moralista, El Creador*. Sevilla: Colección de Bolsillo, 1976.
- Glendinning, Nigel. *Vida y Obra de Cadalso*. Madrid: Biblioteca Romántica Hispánica, 1962 - "Ideas políticas y religiosas de Cadalso" *Cuadernos Hispanoamericanos*. 389. Nov 1982. 247.
- Hurley, Kelly, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 168.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. NY: Routledge, 1988-*A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. NY: Methuen, 1985.
- Lizardi, Don José Joaquín Fernández. *Don Catrín de la Fachenda y Noches tristes y día alegre*. Jefferson Rea Speel ed. México: Editorial Porrúa, 1959
- Maravalle, J.A. "La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración": Madrid, 1979:17-47.
- Obregón, Luis González. *Don José Joaquín Fernández de Lizardi: El Pensador Mexicano*: Ediciones botas: México, 1938.
- Sebold, Russel. *Cadalso: El Primer Romántico "Europeo" de España*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- editor. "Introduction." *Lugubrious Nights: An Eighteenth-Century Spanish Romance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2008.
- Shelley, Henry C. *Life and Letters of Edward Young*. London: Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd 1914.
- Sommer, Doris. "Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America." *Nation and Narration*. Homi K. Bhabha ed. NY: Routledge, 1990. 71-98.
- Testa, Lilian Álvarez de. *Ilustración, Educación e Independencia: Las ideas de José Joaquín Fernández de Lizardi*. México: Universidad Autónoma de México, 1994.
- Vogeley, Nancy. "Intertextuality and Nineteenth Century Nationalism." *Bulletin of Hispanic Studies* 71.4. October 1994: 485-97
- Young, Edward. *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*.x 1748.
- Wicker, C.V. *Edward Young and the Fear of Death: A Study in Romantic Melancholy*. Albuquerque: The U of New Mexico P, 1952.

Pasados personales e historias mínimas en el pre-desencanto

Irene Domingo

Washington University

En la película-documental *El Desencanto*, dirigida por Jaime Chávarri (1976), los tres hijos y la esposa del difunto Panero recuerdan su vida pasada: las experiencias que señalan el vínculo con el padre ausente y en qué manera éste les modificó su comportamiento e influyó en su identidad presente. El modo en que recuperan al padre monumentalizado, en una mezcla melancólica de adoración y rechazo, así como el formato del documental, permiten ver cómo dicho regreso al pasado se articula como responsable actitud abierta a posibles futuros.

El filme gira alrededor de la memoria personal que, aunque inherente a la construcción de un futuro diferente es, en muchos aspectos, un monumento al recuerdo. Los diálogos que la película-documental recoge giran en torno a eventos pasados y sus protagonistas se afanan por afianzar con palabras ante la cámara aquellos momentos que consideran claves de su situación presente. En este sentido, *El Desencanto* se plantea como explícito rechazo a la política que el régimen franquista había comenzado a implantar en los sesenta. Su representación de una familia española en decadencia mantiene, de hecho, una fuerte vinculación simbólica con la nación española durante el franquismo (Kinder, "Blood" 202). Comenta Joan Resina que en el último periodo de su mandato, Franco modificó su presentación del pasado y del presente español ("Faltos" 27). Un velo de amnesia comenzó a cubrir la historia y así, ya antes de su muerte, los discursos de la memoria española aprendieron a trabajar desde y con el olvido. *El Desencanto* con su insistencia formal en el ejercicio del recuerdo rechaza las varias formas del que luego se llamaría "pacto del olvido."

La película también se opone al sistema franquista en otro plano. Se puede ver en ella un marcado interés por la historia personal que, aunque sirve de nexo con la historia colectivo-política, subvierte el paradigma epistemológico del franquismo. Durante la dictadura, la Iglesia y la Falange educaron a toda la población a través de la escolarización y la cultura con un discurso monolítico acerca de "la Historia" de una única España nacional-católica (Boyd 93-4). Cualquier manifestación que se apartara de la narración oficial era considerada antipatriótica y, como antiespañola, censurada y borrada. Las historias personales, solían divergir de esta exclusiva visión. Como explica Resina, siempre existe "una poderosa tecnología social [que] separa los sucesos políticos de lo cotidiano", siendo lo cotidiano-individual el enclave de los soterrados pero grandes cambios políticos ("Faltos" 30-31). En este sentido, el formato del documental así como su hincapié en lo biográfico logran llevar a lo subjetivo la historia española de la que se plantea como metáfora. Al tratar desde lo íntimo cuestiones de memoria y de familia subvierte los lindes entre objetividad y subjetividad, entre oficialidad y experiencia. Plantea, pues, un nuevo paradigma de narración histórica.

Las hojas que siguen se proponen como nueva lectura de *El Desencanto* en relación a estos dos ejes: el del paradigma de lo personal-colectivo y el del dúo "memoria-olvido" que, a su vez, se articulan intra y extra-discursivamente en la difuminación de la frontera entre la realidad y la

ficción. La película renueva y dota de relevancia al concepto de memoria de Pierre Nora pues la libre rememoración personal que los Panero hacen del padre fallecido se muestra, bajo una lectura a la luz de las teorías de Judith Butler y Ruth Leys sobre la melancolía, como creativa recuperación del objeto perdido y origen de potenciales identidades nuevas. Además, como explicaba Hayden White acerca de los discursos del pasado, el filme y los relatos de los sujetos retratados recuperan y fijan ficticiamente un pasado que, como el fantasma derrideano, permanece cuestionando los lindes entre actualidad e invención. Así, no sólo demuestran un funcionamiento bergosiano del tiempo, es decir, la antecendencia del presente al pasado por la creación de un futuro posible, sino que subrayan también lo personal de estas revisiones. Como la misma película recalca, el término del “desencanto” que le da título, habla del recuerdo de las experiencias individuales e historias mínimas de sus protagonistas y no da voz, como se ha sostenido en otras lecturas de la película en relación a la Transición, a un sentimiento y ejercicio de memoria colectivo.

Bastantes años después de su fallido estreno en el Festival de Cine de San Sebastián de 1976 (Hopewell 136), varios estudios críticos se han venido interesando en el análisis de *El Desencanto*. La forma y la narración del filme ya convierten a la película de Chávarri en un objeto desconcertante y, por ello, sumamente interesante para el estudio. La cantidad y tipo de análisis que la película ha instigado se debe, no obstante, a su enigmático título y a cómo se vinculó su significado al espíritu de un período conflictivo de indeterminados lindes. Pareciera que los estudios críticos que se han realizado de la película, más allá de analizar el documental y su vinculación con el período del que surgió y habla, quisieran emplearlo como llave magistral con la que lograr la interpretación última del espíritu de la Transición.

En *El mono del desencanto*, Teresa M. Vilarós califica la película de “casi mítica”, y la propone como voz que marcaría el tono de la narrativa de la Transición (47). Para ella, la película se adelantaba de un modo premonitorio al espíritu del post-franquismo que impregnaría los discursos que se dieron durante el mismo. El desencanto, dice, habla del “mono” de la sociedad española durante la época. España se hallaba atrapada entre un pasado olvidado, pero co-presente en forma espectral inenarrable, y un futuro que no podía materializarse, ni convertirse en discurso (6-21). *El Desencanto*, explica Vilarós, presenta a un padre fantasmagórico que simboliza “la Ausencia.” Una ausencia con mayúsculas porque es, a su vez, representativa de “la Narración” y de “la Historia” oficial de la cual la siguiente generación, la de los hijos, se halla separada. Esta generación, enfrentada a “la Nada” del pasado, se encuentra en la más absoluta soledad, incapaz de conformar una identidad, de otorgar significado a lo que la rodea y, en suma, de organizar un tipo de discurso personal y nacional más allá del esquizofrénico de la locura (47-55). Juan Egea, por su parte, critica veladamente la propuesta que hace Vilarós pues sostiene que ni la película puede ilustrar un momento que la seguiría ni, aun de ser ello posible, el designativo de “desencanto” sería suficiente para sintetizar un período tan rico como el de la Transición (79-80). A este respecto anota Peter Besas que cineastas, liberales e izquierdistas empezaron a usar el título de la emblemática película de Chávarri para denominar la “bloodles Transition” sólo después de su estreno (159). Como ambos críticos sugieren, lecturas posteriores de la película promovieron la selección de su título como sintagma con el que denominar y comprender el período más o menos amplio de lenta disipación del franquismo y, derivado de ello se popularizó la película de *El Desencanto* que, sin embargo, empleaba el término de un modo distinto (30).

Carolyn Boyd describe la década que precedió la muerte del general Franco como una de desarrollo económico, mejora de la calidad vida, emergencia de la cultura de masas y prosperidad general; la libertad cultural y política no era total ni estaba aún a la altura de la media europea pero las previas dicotomías ideológico-religiosas dejaron de enfatizarse con tanta insistencia desde el discurso oficial y se crearon leyes que autorizaban diferentes modos de expresión lingüística, artística y religiosa (99-101). Diferentes proyectos de Transición se proyectaban ya como factibles y, aunque existían opiniones encontradas (continuistas y reformistas) al respecto, estaban, en su mayoría, dirigidas a lograr una reconciliación nacional (Juliá 105-8). España respiraba un clima de optimismo. El desencanto, fenómeno “blown out of all proportion by the media”, como indica Santos Juliá, “followed this climate of new-found freedom” (112) y, por todo ello, hablar del sentimiento de “desencanto” reflejado por la película de Chávarri resulta un tanto impreciso. De hecho, no fue hasta el postfranquismo que se propusieron varios análisis como los vistos, en un intento por explicar la rápida y pacífica democratización de España (Juliá 104). Más adecuado sería, por tanto, tratar de analizar a qué “desencanto” se refiere el título del documental y cómo funciona la película de la que él se propone como metáfora dentro de un marco histórico que, si acaso, debería denominarse de “pre-desencanto”.

El Desencanto comienza con una larga escena que muestra una imagen fija. Se trata de una fotografía de la familia Panero. Los tres hijos y la esposa del recién fallecido Leopoldo María Panero aparecen en ella. El resto de filme consiste en una serie de entrevistas a los cuatro miembros supervivientes acerca de su vida pasada en relación con el padre muerto. Las preguntas han sido eliminadas del resultado final. Las escenas, editadas, se intercalan y superponen en grupos de uno, dos o tres entrevistados. La película se puede dividir claramente en dos partes pues, a partir del minuto cuarenta y nueve, en el que Leopoldo hijo se incorpora a la narración, el tono de la primera parte cambia radicalmente. La memoria de una familia al completo es el elemento que encadena todas las escenas superpuestas de manera coherente. Esa memoria se hace presente fundamentalmente en forma de palabra. La rememoración es, pues, la única actividad que los sujetos filmados ejecutan a lo largo de la casi hora y media. El acto de recordar, actividad que impide el olvido, es subrayado por el documental que, en conjunto, se asemeja a la fotografía con que comienza. Los colores en blanco y negro equipara el ejercicio de memoria y el retratos, fijándolos en un pasado ya nostálgico. Además, su materialidad y función de supuesto espejo verosímil de la realidad permiten que fotografía y documental se presenten como inmaculado y auténtico archivo de la historia. Pierre Nora explicaba que, frente a la historia, la memoria es el fenómeno privado, “collective and plural yet individual,” “in permanent evolution, subject to the dialectic of remembering and forgetting” y, así, sujeto a distorsiones que dan verdadera cuenta de la historia vivida sin tratar de ser sistemática ni de explicar el pasado para la nación (3). La historia, en cambio, trata de descubrir lo que en ella hay de memoria para reprimir lo que verdaderamente ocurrió y poder construir más sólidamente una memoria colectiva (Nora 1-8). *El Desencanto* es, por tanto, un eje que se presenta extra e intra-discursivamente como monumento de la memoria, pero de aquella individual, siempre en evolución, sujeta a cambios y, por tanto, más real.

Se recuerda al padre, pero éste es recordado no como hombre, poeta, o individuo aislado, sino en su función de *pater familias*. De este modo, la familia se recompone y se convierte en verdadero centro alrededor del cual gira el discurso de la película. Las familias, como estructuras, explica R. D. Laing, son “networks of people who live together over periods of time,” por cuyas

dinámicas se convierten en sistemas idiosincrásicos más o menos cerrados de relaciones internalizadas que, sin embargo, también pueden ser “mapped into any aspect of the cosmos” (3-5 y 18). Es en este sentido en el que Marsha Kinder habla de la nación española de la postguerra como red representable en la familia fascista retratada a través de los Panero en la película de Chávarri (“Blood” 201). Para ella, dicha familia funciona en el filme como “symbolic portrait of Francoist Spain” gracias a la reescritura que el cine español ha venido haciendo de la narrativa edípica (202). Esta narrativa permitió sortear el hueco entre la familia naturalizada y el sistema político a un nivel artístico-simbólico porque articula a la perfección el deseo de acabar con el padre y sustituirlo una vez ausente. En este sentido, también permitió “to speak about political issues and historical events that were repressed from filmic representation during the Francoist era” (197-202). La lectura edípica de Kinder ha influido fuertemente en otras posteriores. Para Joan Tena “no cabe la menor duda de que *El Desencanto* propone una crítica feroz del régimen franquista reforzada por una lectura metafórica basada en la estatua del ausente” (306). Éste, padre y dictador, es “punto de partida” y “eje invisible” en el documental (298). Como tal, el ausente sigue influyendo fuertemente en la identidad del resto de los miembros del clan e impone, desde la tumba, una estructura patriarcal a la sociedad que la familia simboliza. Leopoldo María explica cómo él y su hermano Juan Luis, en su intento por sustituir al padre, no se convirtieron en su metáfora sino “en su realidad” (*El Desencanto*). Cada hijo, sin embargo, logra darle nueva forma al padre ausente de un modo particular.

Aunque en 1974 cuando *El Desencanto* comenzó a gestarse,⁶ el general Franco aún no había fallecido, su final ya se veía inminente. Por eso, no es tan descabellado equiparar la figura del difunto Panero con “el padre de la Patria”, Franco. Ambos son ese “lost father” que puede entenderse en términos psicoanalíticos pero también socioculturales como la figura necesaria en el proceso de identificación personal (Mainer 24). En el caso de Juan Luis, Michi y Leopoldo María, el ejercicio de recordar al padre toma cuerpo en una narración más o menos artificial del padre que, a su vez, los lleva a narrarse a sí mismos. Los tres hijos- también Felicidad- mezclan en sus monólogos y diálogos historias felices y críticas fuertes de quien fuera su progenitor. Su actualización subjetiva del fantasma es un gesto que el documental prioriza. Si aceptamos la lectura de la familia Panero como símbolo de la nación española, ese gesto discursivo subraya, por un lado, la imposibilidad de deshacerse del pasado y, por otro, la importancia de cada una de las interpretaciones personales del recuerdo. En cierto sentido *El Desencanto* toca el debate de la memoria histórica española al ocuparse de “la representación del pasado” pero escapa de él en su desinterés por la objetividad en el acercamiento colectivo a la verdad histórica (Resina, “Faltos” 18). Podría decirse, pues, que la película se centra en la “memoria” de Nora porque, aunque traza conexiones importantes con iconos de la historia española, lo hace desde lo privado, sabiéndose incierta y sin la pretensión de establecerse como signo y origen de una identidad y memoria colectiva (11). Aceptar esa presencia del padre-Franco en el subconsciente del individuo nacional es reconocer la imposibilidad del olvido y afrontar una relación “between unlike and an uneasy feeling of inescapable solidarity with some elements of the captivity” (Mainer 26); pero hacerlo poniendo hincapié en el origen íntimo y familiar de lo rescatado de la memoria supone, además, deconstruir el discurso de la “Historia” oficial dejando hueco a las distorsiones heterogéneas e imprevisibles que su narración conlleva. La vinculación entre esta “presentización” del pasado y subjetivización de

una memoria que se interpreta como colectiva puede entenderse mejor a la luz de las teorías psicoanalíticas sobre la melancolía.

Alberto Medina, en su *Exorcismos de la memoria* ya empleó las teorías del fetiche y la melancolía para analizar *El Desencanto*. A la luz de dichas estructuras teóricas propuso al padre ausente como fantasma que ataba a la familia con un pasado que trata de recuperar a través de la memoria (135-51). En relación al complejo de Edipo y siempre dentro del paradigma freudiano, la melancolía es una reacción del sujeto a la pérdida de un objeto amado. Dicha pérdida, según anotaba Sigmund Freud, se supera a través de un proceso de identificación con dicho objeto, el cual es esencial para la formación de la identidad ("Mourning" 165-7). En el marco de *El Desencanto*, dicho objeto sería equiparado con el padre ausente-Franco, y los hijos con el sujeto. La película, no obstante, funciona de un modo más complejo de lo que estas teorías de Freud proponían. Las implicaciones de éstas en relación a la construcción sexual precisan, pues, de matizaciones dentro del modelo que Chavarri presenta.

Lo que ocurre es que, como Judith Butler señala, aunque el proceso de incorporación e identificación con un objeto perdido delineado por la teoría de la melancolía tiene lugar en pos de la construcción de una identidad, la explicación freudiana acerca del género y la sexualidad debería ser explicada como formación cultural ("Gender" 92-3). A su vez, Ruth Leys argumenta que no existen disposiciones pre-discursivas pues "desire for the object is secondary to mimesis, which comes first" (184). Butler denominó esta teoría: "primary mimetism" ("Imitation" 26), la cual implica que el "yo" deseante nace de la imitación de e identificación con el "otro," del que el sujeto es indistinguible (Leys 171). La formación de la identidad se trata, por tanto, de un proceso contingente, continuo, siempre inacabado y múltiple (Butler, "Gender" 86-7). Y así se escenifica en *El Desencanto*. Los hijos Panero, tras la muerte del padre, se constituyen nuevamente como sujetos en la incorporación simbólica de éste como objeto con el que surgen unidos. Como se ve en el caso de Juan Luis, Michi y Leopoldo, no sólo el sujeto es agente de su propia construcción sino que, en su idiosincrática imitación-identificación, su subjetividad se abre a diferentes e inesperadas posibilidades. Cada uno de los hijos nace de nuevo con el objeto perdido e incorporado de un modo diferente. Cada uno crea su identidad en su personal incorporación del "otro".

Los tres son, como el padre, escritores y alcoholicos. El primogénito, Juan Luis, por ejemplo, constata: "yo me siento, antes que nada, poeta" (*El Desencanto*). Una de las primeras escenas de la película lo retratan presentándose, afectado, como hombre ampliamente viajado y leído. Se vanagloria de ser fetichista y, entre sus fetiches conserva una pluma de su padre que le regaló un año antes de morir y con la que dice haber escrito toda su obra. La adopción es clara y la identificación, intencional. En su caso, apenas hay hueco para la diferencia. Llegó incluso a jugar, ilusionado, el papel de nuevo marido para su madre tras la muerte del padre "Juan Luis fue como la sustitución de (s)u padre" (*El Desencanto*). El complejo de Edipo en su caso se podría aplicar sin apenas fisuras. Sin embargo, su mención a Camus y Cernuda como adorados poetas influyentes y al nuevo grupo de personas "más divertidas," "menos formalistas" que frecuenta con su madre cuando hace de *gigoló* particular indican su personal y modificada identificación con el padre, al menos, en lo que a la política se refiere (*El Desencanto*).

Sin embargo, esa usurpación matizada de la posición de padre y poeta ilustre Michi la explica como un fracaso frente a un triunfante Leopoldo. Sumándose a la voz del menor de los

hermanos, Juan Egea, en su artículo, cuestiona la importancia que otros críticos han dado a la figura del padre en sus análisis de *El Desencanto*. Según ambos, Michi y Egea, la ausencia más importante del filme no es tanto la del difunto como la del hermano que, según el crítico, funciona como clave de comprensión para otro modo de Transición (86). Sin embargo, dar fiabilidad a las interpretaciones de los filmados es peligroso. Lo que las palabras de Michi indican es, sin embargo, que como Juan Luis señala, para aquel la ausencia y posterior *rol* de Leopoldo María es sustancial. Aunque Michi sostiene no haber participado en la historia familiar hasta la muerte del padre y haber interpretado dicha defunción como fin de un periodo de felicidad: “Éramos tan felices,” su interpretación de la figura paterna se centra en lo económico (*El Desencanto*). El dinero, que viene a traducirse en términos del bagaje literario y artístico, no tiene, sin embargo, ningún peso para él; cuando la ocasión lo requirió, todo se vendió sin vergüenza ni remordimiento de conciencia. Michi, pues, en un movimiento casi opuesto al de su hermano Juan Luis, oblitera la figura paterna casi por completo. Aunque admite al padre poeta y bebedor, su figura es difuminada en la memoria sin remordimientos y casi sustituida por la de un hermano al que siente como más apto ejemplo de constancia a nivel literario y vital.

Leopoldo María es símbolo del desorden por antonomasia. Este hermano se opone política y literariamente al padre. Es el poeta maldito. Dentro del conjunto de la familia, dice Michi, “es un personaje molesto,” “distinto,” puntualiza Juan Luis (*El Desencanto*). Él mismo se identifica con el personaje del arlequín. Como los otros dos hermanos y la madre, él también es más “actor” que persona pues todos, aunque cada uno a su manera, han tenido que hacer un esfuerzo de auto-invencción tras la defunción paterna por ser algo nuevo, y alguien en la estructura familiar. Leopoldo es quizá el personaje más interesante por la lucidez de su locura, de la que es consciente. Sabe que ha servido de chivo expiatorio de todos los males del resto de la familia. Él ha adoptado, en la imaginación ajena, aquellos rasgos que se deseaban olvidar pero que, en realidad, nunca poseyó. Sin embargo, no parece acusarlo en exceso. Es como si fuera especialmente consciente de los mecanismos de construcción del “yo.” Como explica cuando habla de la experiencia de la cárcel, éste se forma a través de la destrucción del “otro” impuesta socialmente. Sin embargo, él, quizá por su esquizofrenia, piensa que escapa a cualquier estipulación exterior. Del mismo modo, tras la que califica de “feliz” muerte de su padre, al contrario que sus hermanos, dice no haber querido tomar nunca el lugar del padre sino haber querido siempre acostarse con su madre (*El Desencanto*). La interpretación de Leopoldo del pasado es cínica. Él es consciente de la actuación en que consiste la vida. Así, acepta diferentes roles pero nunca se identifica con el padre de manera ciega. Asume la influencia del padre: se recuerda poeta ya desde la infancia, pero más como efecto contingente y azaroso que como destino inescapable. Por eso, se cree capaz de entender y experimentar su identidad de manera más libre y fluida.

A pesar de disensiones y diferentes interpretaciones, la figura paterna es nuclear en los discursos que el documental expone. El monumento fuertemente envuelto en paños que aparece en la segunda escena es una estatua del padre. Su aparición al inicio y al cierre del filme indica la capital importancia de un padre que, aun muerto, enmarca las vidas de los que lo sobrevivieron. Para Medina esta estatua es una puesta en escena de “el fantasma [que] toma cuerpo” y que, al haber perdido la referencia original, “provoca la aparición de un lugar de falta que actúa de modo omnívoro, solicitando infinitas versiones abocadas a ... tapar el lugar de la ausencia” (135-6). Sin embargo, el monumento no es falta de lo ausente sino remanente. El objeto perdido, explica Butler,

como no se puede llorar, es “phantasmatically taken in or on as a way of refusing to let it go” (“Bodies” 235). El fantasma es ese resto que en ningún momento desaparece. La estatua, con su aparición también al cierre del documental todavía tapada, habla de la imposibilidad de deshacerse de un pasado que, sin embargo, puede reinterpretarse. No hay olvido posible; el pasado halla un hogar real en su renacimiento con los hijos aunque cada uno, en su interpretación de él, le da una cara diferente. La estatua no es nunca descubierta porque no se puede destapar. Ella existe pero su imagen es sólo la que los hijos crean en su identificación discursiva con el fantasma.

Hablar de “fantasmas” en el terreno de los estudios culturales de España es entrar en un terreno resbaladizo. Cuando aquí se usa el término se está refiriendo a un seleccionado “otro” del pasado, a una especie de simulacro, carente de agencia pero que, al ser recuperado, modifica al sujeto presente. Una de las utilidades teóricas de conceptualizar ese objeto perdido e incorporado con el fantasma es que, como indica Jacques Derrida, nos lleva a plantearnos las líneas divisorias entre “to be” y “not to be,” entre “the real” y “the unreal,” “the actual” y “the inactual” (10-1). El padre recordado de los Panero es como un fantasma, una entidad que parte de la realidad pero que, en su discurso de la memoria, es modificada hasta tocar los lindes de la ficción. Leopoldo María previene al espectador a este respecto cuando habla de las dos posibles historias que se pueden contar acerca de la familia. Por un lado, dice, está la leyenda épica y lacrimógena que probablemente se ha intentado presentar en *El Desencanto*. Por otro, la deprimente verdad. Su comentario no es preciso. Si bien es cierto que las anécdotas narradas por su madre y dos hermanos suelen estar cubiertas de un aire más nostálgico, la suya tampoco es “la verdad.” Como explica Hayden White “we choose our past” y, por eso, “our various personal pasts” son siempre un mito, una mentira, “a retrospective rationalization of what we have in fact become through our choices” (39). La teoría de White pone especial énfasis en la mediación que entre comprensión de la experiencia y organización de la realidad hace cualquier discurso (22). Borrando las fronteras entre arte y ciencia en el estudio del pasado subraya que éste debe ayudarnos a enfrentar los problemas actuales creativamente (White 40-1). Cada uno de los Panero, en su intento por llegar a un acuerdo o comprensión del pasado y de su persona, crea a su propio objeto perdido, a su padre. Esa personal elaboración a través de los discursos de lo que sí que fue real transforma al fantasma pero también al sujeto que libremente se identifica con él. Esto ocurre a nivel intradiscursivo. A nivel extradiscursivo, el formato del documental es, además, responsable de que los personajes retratados en *El Desencanto* surjan en unos lindes tan difusos entre la ficción y la realidad. En ambos niveles, pues, son varias las fronteras que la película rearticula. Por un lado, cuestiona los límites entre lo personal y lo público cuando se establece como meditación personal sobre el pasado que, además, se ha interpretado como metáfora dictatorial; por otro, desvela al fantasma del padre ausente como futuro abierto a libres posibilidades por la reapropiación subjetiva y melancólica del pasado que los hijos Panero llevan a cabo en su recuerdo y todo ello, finalmente, remarca el poder creativo del discurso para reconfigurar la realidad y la ficción conjuntamente.

Como el mismo White señala, el discurso y los que él denomina “tropicós” elegidos para traducir, o constituir, las experiencias y pensamientos en realidad son esenciales. Ellos nos ayudan no sólo a entender de qué modo la comprensión se ha constituido artificialmente sino también a evaluar las implicaciones éticas que esta elección supone (20-3). En *El Desencanto* la reconstrucción del pasado, que se hace parte esencial de la identidad del presente, se formaliza a través de las memorias registradas por el documental. Este género, resume Kinder, a pesar de su

marginalidad, ya cumplió un papel importante en la reconfiguración subversiva de la nación española durante el franquismo ("Refiguring" 65). Aunque siempre había sido un formato vinculado al registro verosímil de la historia, en el caso español, por su potencial político, se enriqueció con las formas simbólicas de la ficción que no sólo deseaban subrayar su expresividad poética sino también exponer la inconsistente fiabilidad del formato en sí (Kinder, "Refiguring" 66-69). Así ocurre en la obra de Chávarri. Filmada en blanco y negro, con sonido ambiental de fondo, dejando a los sujetos analizados por la cámara monologar o dialogar entre ellos de una manera aparentemente natural, capturando espacios estáticos, naturales, apenas iluminados artificialmente, la película finge estar presentando una realidad contemporánea a su grabación, sin retoques. Las imágenes se le presentan al espectador neutras, áridas, inmediatas: lo que ve la cámara es lo que vería la audiencia de haber estado con los entrevistados. No hay trampa ni cartón. El mediador y su mano han desaparecido.

¿O no? Algo chirría. La naturalidad es tal que resulta artificial. Los entrevistados se descubren pésimos actores. Como personajes, resultan increíbles. Felicidad y su voz de actriz afectada; las perceptibles y furtivas miradas de reojo a la cámara que los espía a todos; la incómoda afabilidad que la madre trata de mantener en su charla con Michi y Leopoldo frente a la universidad; la exagerada beligerancia con que Michi y Juan Luis preforman una disputa sentados a la mesa de su casa; o el guiño dirigido al mismo director, Chávarri, por parte de su amigo, Michi, cuando lo identifica con el "conejo blanco," son sólo algunos de los ejemplos que demuestran cómo la ficción desborda la forma del documental (*El Desencanto*). También los sujetos que se le aparecen al espectador en *El Desencanto*, como el padre de sus recuerdos, deambulan entre lo real y lo irreal y son, por ello, como el fantasma, simulacros (Derrida 10). Es como si la forma que ampara la realidad que trata de captar no pudiera lograrlo sin imponer su distorsión sobre ella del mismo modo que los sujetos que recuerdan su pasado lo modifican, además, al tratarlo de apresar. El documental y la rememoración luchan contra el olvido por instituirse como monumentos de la memoria, pero no pueden hacerlo sin incluir cierto componente creativo en ella.

El género del documental, que en un principio logra esa apariencia de verosimilitud, consigue que la realidad filmada se asemeje a la presentada en los NO-DOs. El descubrimiento de su artificialidad en una segunda instancia refuerza, así, la deconstrucción de la imagen monolítica e ideal de la familia Panero y la familia franquista de la que la primera funciona como símbolo. Del mismo modo, el título seleccionado para el documental no es inocente. "Desencanto" es el sustantivo comprendido y, por ello, seleccionado como metáfora para fijar la visión que el documental presenta y para ordenar el "past, present, and future" del mundo presentado (White 47). Pero, ¿a qué tipo de desencanto se refiere la película? La interpretación que hace Kinder a este respecto es productiva. Explica en *Blood Cinema* que "the title refers to the gap between the idealized image of the Fascist family that is displayed at the ceremonies...and the tangle of mutual recriminations, bitter rivalries, and painful memories that lie hidden behind the facade." De este modo centra la atención en las experiencias de los individuos de la familia en relación a un pasado personal que, sin embargo, está también intrínsecamente vinculado a la imagen del gobierno franquista ("Blood" 201-2). No obstante, el enigmático título apunta, antes que nada, a las palabras que Michi, cerca del minuto ochenta y cinco de la película elabora como respuesta a una pregunta eliminada,

creo que hay una cosa evidente y es que para estar desencantado hace falta antes haber estado encantado y yo desde luego no recuerdo más que cuatro o cinco momentos muy frágiles ... de mi vida el haber estado, digamos, encantado, yo diría mejor, ilusionado....Yo creo que el desencanto...o el aburrimiento o la desilusión o como se quiera llamar es una cosa que me ha venido impuesta ... y en el que yo he participado ... como espectador. (*El Desencanto*)

Esta es la única ocasión durante toda la grabación en la que la palabra “desencanto” es mencionada. Como la película gira en torno a la figura del padre, lo que ella representa y la época y espíritu de la que es símbolo, mucho menos arriesgado sería suponer que “el desencanto” se refiere a la ilusión que no se perdió, porque nunca se albergó, con respecto a esa figura paterna. Es, pues, un desencanto inexistente. Se trata, eso sí, de un des-des-encanto personalizado. Es el des-des-encanto de Michi, amigo de Chávarri. Quizá sea también el del resto de una familia, que, con su pose de excéntrica naturalidad, reinscribe esta mezcla de obsesiva fijación por una figura que les produce rechazo y que llega incluso a hastiarlos. Pero la película habla de su sentimiento individual, subjetivo. Si *El Desencanto* es un monumento al recuerdo, como decíamos al principio, lo es de la memoria personal. En ningún caso se refiere a un sentimiento colectivo de toda una generación, y menos del de una época que aún no se había experimentado como fallida.

Lecturas posteriores han interpretado el término de otro modo. Se ha usado para explicar el sentimiento de “frustración de grandes esperanzas,” ya durante los últimos años del franquismo, ya después de la muerte del dictador; pero sobre todo se lo ha vinculado con el olvido del pasado (Resina, “El cadáver” 57-9). Ambos análisis quedan rebatidos o, al menos, matizados después de lo expuesto. La refocalización que la película hace hacia el individuo y su intimidad recalca el cambio de paradigma y la importancia que la memoria personal juega en él. Los hijos, ejemplo de este nuevo sujeto, no presentan su discurso ni su identidad en términos de “desencanto.” Ellos nunca lo estuvieron. El padre es una figura monumental pero burlada. En su recuperación de él, la manipulan para incorporarla a su identidad de un modo personalizado, nuevo. No lo olvidan porque ese padre es parte del yo que ellos crean de sí mismos. Del mismo modo, la estatua que, como Franco, parece planear sobre la consciencia de todos sus supervivientes, es una silenciosa y pasiva incógnita que ni se revela en su esencia, ni desaparece de la vista del espectador. En este sentido, los Panero parecen tocados de la melancolía pero la modifican. Los hijos incorporan pero subvierten el fantasma de un padre que seguirá vivo con ellos. Su melancolía, entendida en términos post-freudianos, es precisamente la que les permite no rechazar a ese padre perdido sino mantener una dialéctica relación con él que lo modifica, formándolos como sujetos. Esta construcción de su identidad a través de una incorporación del pasado rememorado reconstruye, además, la articulación temporal de un modo subversivo pues muestra poder abrir posibilidades esperanzadoras del futuro.

El Desencanto realiza un novedoso trabajo con el tiempo y revela, así, la construcción ficcional de su transcurso que una concepción tradicional hace. La artificialidad con que las memorias se elaboran en un marco ya de por sí engañosamente petrificado como documento verídico descubre la construcción lineal de la identidad como creación. Además, en un plano más formal, dos elementos subrayan la manipulable y subjetiva condición del tiempo: por un lado, la cuidadosa organización de los segmentos que configuran el documental, con imperceptibles saltos de un interior a otro y, de allí, al exterior; por otro, el desplazamiento del espectador por diferentes

instancias del tiempo, entre las cuales pueden haber pasado meses o minutos, de lo más reciente a lo más pasado, o viceversa, pues nunca se sabe. Henri Bergson ya lo señalaba a principios del siglo XX: “reality is global and undivided growth, progressive invention, duration”; nosotros le asignamos el orden que necesitamos a través de la representación y, así, por ejemplo, construimos la materialidad del presente como aquellas posibilidades pasadas desarrolladas, cuando en realidad esta precedencia del pasado sólo viene una vez se le ha dado la actualidad (226-9). Así les ocurre a los hijos de Panero en el esquema que planeábamos: el fantasma del otro, de su padre, sólo existe en la creación que ellos hacen de él, en cómo lo interpretan y, así, surgen con él como sujetos. Del mismo modo que el pasado se instituye como instancia posterior al presente que la recupera y modifica, como dijo Bergson, “the gates of the future” se abren y “freedom is offered an unlimited field” (231).

Michi, en una de las escenas que cierran la película, aparece sólo, sentado a la mesa, fumando y bebiendo casi en la penumbra. La cámara se va alejando de él mientras oímos como sentencia el fin de la raza de su familia: “no vamos a tener descendencia ... somos un fin de raza muy astorgano muy erosionado por el tiempo.” Culpa al alcoholismo de generaciones pasadas, por parte de madre y padre, de este callejón sin salida en el que familia se halla. Por eso, cuando habla del “fin de raza,” no se refiere, como se ha venido leyendo, al fin de la raza española causado por el fin del franquismo y la incapacidad de sus sucesores para continuarla (Vilarós 51). Es más bien una indicación del fin de una identidad y un *modus operandi* que ellos han reconocido en su parcial identificación con el padre. Esa historia e identidad sórdida (“la familia Panero es que es la sordidez más puñetera que he visto en mi vida”) se ha terminado, parece sentenciar Michi, aunque él aún confía en embarazar “alguna chica,” y dice que va a ir a hacerse unos “exámenes médicos para descubrir si podemos perpetuar la raza de alguna forma” (*El Desencanto*). Las palabras del menor de los Panero no deben tomarse al pie de la letra: son sólo su interpretación de la historia familiar. No obstante, descubren un rasgo fundamental del funcionamiento intra y extradiscursivo de la película. Tenga o no sucesores la familia Panero, lo cierto es que su modo de operar ha variado y de igual modo lo ha hecho la narración de la historia.

El pasado se recuerda, se tiene en cuenta y se incorpora en el presente. Pero cada individuo lo lee de una manera diferente, es decir, cada uno acepta el fantasma del padre de modo subjetivo. Por eso, si la raza se perpetua, lo hará “de alguna forma” aún no determinada. Y sólo el futuro decidirá cómo explicar hasta qué punto el presente la conformó. Del mismo modo, al contrario que las narrativas del franquismo, *El Desencanto* se propone como paradigma alternativo de recopilación y presentación de la historia. En los bordes entre la realidad y la ficción, como los sujetos filmados, ella también presenta una visión del pasado familiar franquista. Al hacerlo partiendo de las diferentes miradas íntimas, rompe con el monolítico discurso franquista acerca de “la Verdad” de “la Historia española.” Esta historia que sus rememoraciones dibujan, la de los Panero, es una de tantas. Su alegoría de la España franquista, también lo es. Como narración documental del pasado navega entre la imaginación y la realidad; en su rearticulación de lo privado y lo público muestra la marca que los fantasmas dejan en el presente pero, a la vez, la libertad de articulación de la cual los individuos gozan en su identificación con ellos.

Por todo ello, a pesar de lo que hoy se entienda por “desencanto” en una lectura un tanto anacrónica al filme de Chávarri, podemos concluir que, en lo que al documental respecta, se trata de

algo inexistente. El título se refiere a la reinterpretación individual que hace la familia sobre un sentimiento que les vino dado y cuya existencia niegan. Este gesto de revisión personal es el que *El Desencanto* subraya. La suya es sólo una de varias historias posibles. El futuro queda abierto a infinitas más. Cada sujeto, en su lectura de los fantasmas del pasado familiar, personal o franquista, creará el presente de un modo alternativo. Así, entre la realidad y la ficción irá construyendo una historia sin mayúsculas. Sea o no, la de un desencanto.

Obras citadas

- Bergson, Henri. "The Possible and the Real." *Henri Bergson. Key Writings*. Ed. Keith Ansell Pearson and John Mullarkey. New York: Continuum, 2002. 223-32. Print.
- Besas, Peter. *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*. Denver: Arden Press, 1985. Print.
- Boyd, Carolyn P. "History, politics, and culture, 1936-1975." *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David T. Gies. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 86-103. Print.
- Butler, Judith. "Critically Queer." *Bodies that Matter: on the discursive matter of "sex"*. Ed. Judith Butler. New York: Routledge, 1993. 223-41. Print.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge, 1999. Print.
- . "Imitation and Gender Insubordination." *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991. 13-31. Print.
- Chávarri, Jaime, and Felicidad Blanc. *El Desencanto*. Barcelona: Manga Films, 2003. DVD.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge, 1994. Print.
- Egea, Juan. "El Desencanto: la mirada del padre y las lecturas de la Transición." *Symposium* 58.2 (2004): 79-92. PDF File.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *General Psychological Theory. Papers on Metapsychology*. Ed. Sigmund Freud and Philip Rieff. New York: Collier, 1974. 164-79. Print.
- Hopewell, John, and Carlos Laguna. *El cine español después de Franco, 1973-1988*. Madrid: Ediciones el Arquero, 1989. Print.

- Juliá, Santos. "History, politics, and culture, 1975-1996." *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David T. Gies. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 104-22. Print.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: U of California P, 1993. Print.
- . "Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain." *Refiguring Spain: Cinema, Media, Representation*. Ed. Marsha Kinder. Durham: Duke UP, 1997. 65-98. Print.
- Laing, R. D. *The Politics of the Family and Other Essays*. New York: Pantheon Books, 1971. Print.
- Leys, Ruth. "The Real Miss Beauchamp: Gender and the Subject of Imitation." *Feminists Theorize the Political*. Ed. Judith Butler and Joan W. Scott. London: Routledge, 1992. 167-214. Print.
- Mainer, Jose Carlos. "1975-1985: The Powers of the Past." *Literature, the Arts, and Democracy: Spain in the Eighties*. Ed. Samuel Amell. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1990. 16-37. PDF File.
- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2001. Print.
- Nora, Pierre, and Lawrence D. Kritzman. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. New York: Columbia UP, 1996. Print.
- Resina, Joan R. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997. Print.
- . "Faltos de memoria: la reclamación del pasado desde la Transición española a la democracia." *Memoria literaria de la Transición española*. Javier Gómez-Montero. Madrid: Iberoamericana, 2007. 17-50. Print.
- Tena, Jean M. "Familles, je vous hais!": un psicodrama individual y colectivo, El desencanto (1976), de Chávarri." *Mélanges de la Casa Velázquez*. 30. 3 (1994): 299-308. PDF File.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española, 1973-1993*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998. Print.
- White, Hayden V. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. Print.

Guamán Poma de Ayala y la memoria ejemplar en su Nueva corónica y buen gobierno

Isaac García Guerrero
Michigan State University

En su *Nueva corónica y buen gobierno* (1613-1615), Felipe Guamán Poma de Ayala, como otros cronistas de finales del siglo XVI, intenta construir y afirmar su identidad frente a la autoridad de los conquistadores españoles. Como se sabe, la conquista europea de América trajo consigo la imposición de nuevas identidades y una reorganización del territorio del Nuevo Mundo que afectó todos los órdenes de las sociedades nativas que se habían desarrollado hasta 1492. Asimismo, los conquistadores intentaron imponer una visión del mundo que no era fácilmente accesible al indígena, no sólo desde el punto de vista de las ideas sino también en la nueva estratificación social. A partir del siglo XVI en América, los sujetos indígenas tendrán que enfrentar un escalón más a la hora de defender su estatus noble o ascender en la escala social colonial. Esta situación de lucha por el reconocimiento de pertenencia a determinada clase social es característica de los Andes coloniales en la que los descendientes nobles de los Incas sostuvieron luchas políticas para mantener su estatus o ser reconocidos como nobles. A esta lucha por el reconocimiento de derechos prehispánicos se añade, en el caso de Guamán Poma, el hecho de que éste, no pertenecía a la etnia andina dominante -los Incas del Cuzco- a la llegada de los españoles. Por eso, la lucha por afirmar su identidad y procedencia andina nobles -aunque no fuera Inca- fue uno de los factores determinantes para la producción de su crónica.

Ante esta difícil y complicada situación, el cronista Guamán Poma construye una memoria del pasado que ofrece enormes contrastes con el presente en el que vive. La escritura de dicha memoria constata, además, sus vivencias personales y los oficios que desempeña a lo largo de su vida. El hecho de que Guamán Poma sea indio noble y no mestizo, es usado para afianzar su genealogía y le reconoce un conocimiento amplio de la cultura indígena y sus historias (12; ff. 15-16). Por ejemplo, el haber trabajado como intérprete del extirpador de idolatrías Cristóbal de Albornoz, le sirve a Guamán Poma para certificar que conocía múltiples lenguas indígenas como "lengua castellana y quichua, inga, aymara, puquina, colla, canche, cana, charca, chinchaysuyo, andesuyo, collasuyo condesuyo" (9; f. 11)⁴.

Teniendo en cuenta el contexto en el que Guamán Poma produce su crónica, el presente trabajo propone estudiar el uso que el autor andino hace de la memoria a partir del concepto de división bipartita que Tzvetan Todorov propone en su obra *Los abusos de la memoria*, en donde él distingue entre memoria literal, entendida como aquella que tiene como fin el recuerdo de los sufrimientos pasados y, memoria ejemplar, que, por el contrario, pretende sacar una lección del pasado para aplicarse al presente.

Con el fin de examinar el concepto de memoria, se analiza la percepción de los males sufridos por los indígenas andinos que Guamán Poma tiene de su momento histórico y cuál ha sido

⁴ Se sigue la edición que Franklin Pease realizó de *Nueva crónica y buen gobierno* para la Biblioteca Ayacucho.

el devenir de su pueblo según sus propias palabras. Además se analiza la retórica que utiliza Guamán Poma para representar dichos eventos negativos a sus lectores. En seguida, se estudia cómo se auto-representa Guamán Poma dentro del texto y el uso de la “memoria” que hace en los siguientes capítulos de su *Nueva coronica y buen gobierno*: “Capítulo de la pregunta” [ff. 974-99] y “Camina el autor” [ff. 1104-39]. Con el análisis de dichos capítulos, se observará si el contraste de opiniones que Guamán Poma de Ayala desarrolla demuestra un cambio en su concepción de la realidad conforme pasa el tiempo que duró la redacción de su libro. Para ilustrar el estudio se utilizan no solo estos capítulos de la obra de Guamán Poma de Ayala, sino también segmentos de los *Comentarios Reales* (1609) del Garcilaso de la Vega, el Inca, contemporáneo a Guamán. Dichos fragmentos del Inca Garcilaso resulta de gran valor a la hora de contextualizar el sentir general de los pueblos andinos respecto a su situación tras la conquista.

La concepción del pasado en la memoria colectiva andina del siglo XV

Felipe Guamán Poma de Ayala, como se ha mencionado con anterioridad, trabajó en una edad temprana como intérprete del extirpador de idolatrías Cristóbal de Albornoz (Pease XII-XIII). Este simple dato en la biografía de Guamán Poma trasciende lo anecdótico con las importantes implicaciones que conlleva. Como él mismo indica en su prólogo al lector cristiano, para escribir su libro se sirvió de historias que habían sido recogidas a partir de registros andinos “sin escrito ni letra alguna, sino más de quipos y relaciones de muchas lenguajes, ajuntando con la lengua castellana y quichua, inga, aymara, puquina, colla, canche, cana, charca, chinghaysuyo, andesuyo, collasuyo, condesuyo, todos los vocablos de indios” (9; f. 11). El hecho de conocer tantas lenguas, como atestigua su oficio de intérprete y sus propias declaraciones en su crónica, y el hecho de ser hijo de indios por ambos lados de su familia, hace suponer que, efectivamente, debió conocer relatos y memorias de diferentes grupos étnicos que poblaban los Andes en las décadas anteriores a la conquista. Además, se conoce por diversas fuentes peruanas como Garcilaso de la Vega, el Inca, y el mismo Felipe Guamán Poma de Ayala, que los pobladores indígenas de los Andes de finales del siglo XVI se enorgullecían de su pasado precolombino y así lo hacían notar en sus reuniones. Por ejemplo, el cronista mestizo Garcilaso de la Vega, el Inca, en sus *Comentarios reales* informa de sus intenciones de añadir cosas que faltaron a lo que el cronista español López de Gómara había declarado de la conquista de Perú (13). Incluso más adelante en su crónica, el Inca Garcilaso declara cuál es la percepción y el sentimiento que tiene el pueblo andino de lo que ha sucedido tras la conquista:

De las grandezas y prosperidades pasadas venían a las cosas presentes, lloraban sus Reyes muertos, enajenando su Imperio y acabada su república, etcétera. Estas y otras semejante pláticas tenían los Incas y Pallas en sus visitas, y con la memoria del bien perdido siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto, diciendo: ‘Trocósenos el reinar en vasallaje’. (36)

De igual modo, la visión que se tiene del pasado anterior a la conquista en las páginas de la *Nueva crónica y buen gobierno*, de Guamán Poma, está marcada por el orgullo de la raza andina. Tal es así que el autor vincula al hombre andino directamente con Noé, el personaje bíblico del diluvio (40; f. 51). Y, un poco más adelante, el mismo autor apela e informa al lector: “mira esta gente, el tercero hombre, que fueron a más con su ley y ordenanzas antiguas de conocimiento de Dios creador, aunque no les fueron enseñados tenían los diez mandamientos y buena obra de

misericordia y limosna y caridad entre ellos, se hacían muy mucha gente de las que había” (46; f. 62). Guamán Poma, en su afán por convencer al lector español, transforma la historia e intenta unir la tradición indígena a la cristiana para así poder dotar de autoridad al indio y ponerlo a la altura de los conquistadores cristianos. Como Rolena Adorno muestra, Guamán Poma utiliza dos argumentos para desmontar el derecho de los españoles a conquistar los Andes. El primer argumento es que los españoles no habían sido atacados por los indios y éstos colaboraron con los conquistadores en todo momento (*Writing and Resistance* 29). Pero, además, se asegura que el cristianismo ya estaba asentado en el Perú a la llegada de los españoles (*Writing and Resistance* 32). Es por todo esto que el razonamiento de fondo sea que, si los indios eran cristianos, no se tenía ni la necesidad ni el derecho a conquistarlos.

Como se sabe, a fines del siglo XVI se constata una gran desesperación entre los miembros de la población andina conquistada. De esta manera los cronistas indígenas registran en sus obras el lamento por la pérdida de los reinos prehispánicos. En palabras del Inca Garcilaso este lamento es constante entre los miembros de la antigua clase dominante, los Incas, los que habían gobernado sobre el resto de etnias andinas. Ellos, que eran los reyes, ahora son los vasallos. A su vez, si se atiende a la relación de lenguas que ofrece Guamán Poma, se puede tener una idea de la gran cantidad de pueblos que se encontraban bajo la dominación de los Incas.

Teoría de la memoria

La memoria del pasado y su conservación ha sido uno de los puntos más controvertidos de la historia de la conquista de América. Como Tzvetan Todorov explica en *Los abusos de la memoria*, publicado originalmente en 1992, al hablar de los regímenes totalitarios del siglo XX, uno de los rasgos propios del totalitarismo es arrogarse el derecho de elegir qué eventos del pasado han de ser conservados y cuáles no (11-13). Uno de los pasos más característicos a este respecto es, no solo elegir qué ha de ser conservado, sino borrar directamente aquello que no interesa a la “historia oficial” (12). Ejemplos de estas experiencias en la América colonial hay muchos. Por ejemplo, Diego de Landa en Mesoamérica mandó quemar los códices de los mayas al ser considerados como libros inspirados por el demonio (Mignolo 199). Al igual que sucedió en el mundo andino en el Tercer Concilio Limense, presidido por el jesuita Joseph de Acosta, se dictaminó en 1583 la destrucción de los quipus andinos por considerarlos libros de idolatrías.

Ante esta actitud de destrucción o selección parcial de la memoria, aquéllos que son excluidos del devenir histórico dominante y oficial, los indígenas en este caso, reaccionaron de diversas maneras para contrarrestar el efecto que suponía la imposición de una memoria que había sido manipulada por el vencedor. Un ejemplo de esta reacción es el que indica el Inca Garcilaso como propósito de su libro, a saber: corregir aquellos datos que los cronistas españoles transmitían de forma equivocada (4). Es ante esta “colonización de la memoria”, entendida como las “formas genéricas ligadas a la escritura alfabética” que permitieron “a los españoles escribir las ‘historias’ de las culturas nativas”, ante la que hay que reaccionar en la forma que propone Todorov (Mignolo 191). El hecho de contar las historias del pasado es, en sí, un acto de “resistencia antitotalitaria” (Todorov 14).

Partiendo de esta idea de memoria como acto de resistencia, según Todorov, hay dos formas de conservar y transmitir la memoria. La primera es la memoria “literal”, que se centra en la recuperación de los hechos que sucedieron, pero de tal forma que se centra en el sufrimiento y

perpetúa el sentimiento de injusticia y desesperación que provoca el hecho sufrido (30). Sin embargo, hay otro tipo de memoria que él llama “ejemplar”. Este tipo de reminiscencia tiene como fin la superación del hecho trágico y pretende obtener una lección de todo aquello que ha pasado, para que en el futuro no se vuelva a repetir (31). Es gracias a este segundo tipo de memoria que se puede aprender del pasado para administrar justicia en el presente y reparar el daño.

Dentro de este marco de resistencia se encuentran todas aquellas crónicas y escrituras de sujetos indígenas o mestizos que se escriben desde el lugar de la América colonial y tiene como autor al indígena o al mestizo. Aquellas obras que Martin Lienhard califica como “escritura mestiza”, en las que destaca como rasgo principal el “híbridismo”, son las que tienen como objetivo dotar de voz a voces de un pueblo sometido (51, 52). Una obra destacada dentro de este grupo es justamente la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, aunque con la salvedad de que él pretende, además de recordar lo silenciado, proponer una serie de medidas para que pueda mejorarse el reino. Es esta intención de proponer medidas, además de contar la historia, lo que nos hace proponer la idea de que Guamán Poma de Ayala quiere hacer un uso “ejemplar” de la memoria, en el sentido que explica Todorov.

La primera redacción y las soluciones propuestas

La *Nueva crónica y buen gobierno* es un libro con muchas enmiendas a la historia que narra. Incluye también comentarios a los acontecimientos históricos del periodo de la conquista, exposiciones del momento en el que vive su autor, Guamán Poma, y propuestas para la mejora de la situación del indio y prosperidad del reino. Dentro de este marco de la mejora y exposición de los hechos presentes, que en la obra del autor corresponde al *Buen gobierno*, es donde se encuentra el “Capítulo de la Pregunta” [ff. 974-99].

La redacción de dicho capítulo tiene un propósito bien definido, “saber todo lo que hay en el reino de las Indias del Perú, para el buen gobierno y justicia y remediarlo de los trabajos y mala ventura, y que multiplique los pobres indios del dicho reino y enmienda y buen ejemplo de los españoles y corregidores” (336; f. 974). Con tal propósito, el capítulo está construido como una entrevista entre Guamán Poma y el rey Felipe III. Guamán Poma quiere destacar desde el principio que él quiere comunicarse con su Real Majestad “porque unos informan mentira y otros verdades” (338; f. 976). En dicha entrevista el rey realiza una serie de preguntas directas en las que se requiere información específica o una solución a un problema concreto. Este artificio sirve al autor para exponer de forma muy directa problemas que tienen lugar en el Perú de finales del siglo XVI y que necesitan una solución de manera acuciante. De entre todos los asuntos que se tratan en este capítulo, el problema central al que se dedica mayor atención es al de la multiplicación de los indios. Por una parte, por qué decrece el número de indios, y de otra, cómo se puede atajar dicho problema.

El hilo conductor de la exposición del autor es claro: contraponer un pasado ideal a un presente nefasto. Para eso hace que el rey le pregunte primero por el pasado de los indios del Perú: “Don Felipe, autor Ayala, dime cómo antes que fuese Inga habían multiplicado los indios de este reino” (338; f. 976). Ante la pregunta del rey Felipe III, el autor responde que el indio antes “descansadamente servía al rey”, por lo que queda implícita la situación contraria que se da en la actualidad colonial (338; f. 976). La razón por la que se servía de forma tan descansada es que los

indios vivían “en la ley y mandamiento de los Ingas”, que se entiende mucho más justa y equitativa que la que en el momento del autor está vigente (338; f. 976).

Acto seguido el rey propone otra pregunta referente al presente colonial: “Dime autor cómo ahora no multiplican los indios y se hacen pobres” (338; f. 976). Y Guamán Poma aprovecha para lamentarse de la mala situación actual, donde el indio: “no multiplica porque todo lo mejor de las mujeres y doncellas lo toman los padres doctrinantes, encomenderos, corregidores y españoles” y “de tanto agravio y daño se ahorcan ellos propios” (338; ff. 976-77). Sin embargo, aunque esta parte del texto de Guamán Poma está dominada por el lamento por la pérdida y explotación del indígena, a cada problema que es expuesto se contrapone una solución. De esta manera, el rey pregunta: “Dime autor, cómo multiplicar a la gente” (338; f. 977). Y nuevamente, Guamán Poma, contesta:

Digo a Vuestra Majestad como lo tengo escrito vivan los padres y curas y encomenderos, corregidores y otros españoles y caciques principales, vivan como cristianos y como lo manda Vuestra Majestad, sin pasar a más, y deje gozar sus mujeres y haciendas, y los deje sus doncellas, y no ayga tantos reyes y justicias sobre ellos, y le dejen multiplicar, y sean castigados gravemente y quitados de los oficios y beneficios. (338; f. 977)

Con regularidad a lo largo de todo el capítulo se sucede la misma estructura dialógica, a saber, lamento ante un problema patente, donde además se puede incluir denuncia de la situación que se vive, y se prosigue con una reivindicación o solución del problema. En la gran mayoría de los casos, como en el que se ha visto, se persigue una separación racial (entre españoles e indios) como solución al problema presente de la alta mortandad de los indígenas.

Por lo tanto, que todo el capítulo está construido con la misma secuencia: problema-solución. Lo único que cambia es que en algunas ocasiones el problema o la solución entran en un terreno más concreto o, por el contrario, se queda en el terreno de las generalizaciones. Como destaca Rocío Quispe-Agnoli en su libro *La fe andina en la escritura*, el capítulo está construido bajo la retórica de la amenaza y su intención es “mover a la acción” (62). Para conseguir este fin, mover al rey a la acción, Guamán Poma utiliza cuatro tipos diferentes de artificios o argumentos. El primer tipo de argumento es el argumento cristiano en el que Guamán Poma trata de convencer a su interlocutor apoyándose en la doctrina cristiana. De esta forma, al razonar por qué no se debe dar salario al sacerdote, el autor expone que “fue Jesucristo Dios vivo que vino a sacar las ánimas que no plata del mundo, y no pidió tributo ni consintió” (340; f. 979). El beneficio que puede producir a la corona el poner en marcha las medidas que propone el autor es otro de los argumentos que se utilizan para convencer. Guamán considera que si no se maltrata al indio ya se habrían descubierto todas la minas y, Felipe III, sería el “mayor monarca del mundo” (341; f. 982).

Un elemento importante, y este es el que está directamente relacionado con el discurso apocalíptico, es el elemento agorero. Se utiliza el adjetivo “agorero” en el sentido de intentar ver la fortuna adversa que recaerá sobre el reino. Además, este argumento se acerca a la persuasión de la amenaza, “porque sin los indios, vuestra Majestad no vale cosa porque se acuerde Castilla es Castilla por los indios” (341; f. 982). El último, y cuarto elemento persuasivo que utiliza Guamán Poma, es la propia construcción del capítulo. No se puede ignorar el valor persuasivo que tiene la introducción del mismo rey como interlocutor del autor por dos motivos. El primero es que Guamán Poma señala al rey con su nombre concreto, pues el folio 975 contiene un dibujo donde se

representa al autor hablando directamente al rey y en el cual se lee: “Pregunta Su Majestad, responde el autor / Don Phelipe el tercero, rey monarca del mundo / Ayala el autor / presenta personalmente el autor la corónica a Su Majestad” (337; f. 975). Por tanto, al señalarlo, Guamán Poma, considera que el rey no puede desinteresarse de aquello que está referido a él. Pero, lo que quizá sea más importante es que, Guamán Poma hace poner en boca del rey las palabras y las intenciones que él desea oír, y para ello utiliza el artificio de la letra⁵. El hecho de hacer presente como personaje a un monarca vivo conduce a considerar que Guamán Poma, al poner por escrito estas intenciones en boca del rey, quería comprometer las acciones futuras del monarca respecto a la legislación futura de los Andes. Pero además, y este es el segundo motivo, que el rey se interesase por los problemas de los indios tenía el valor de servir de modelo a otras autoridades y personas principales.

Por todo lo visto, aunque haya tanto problema y calamidad en la exposición del “Capítulo de la Pregunta”, aún queda una solución, y esto explica la puesta en marcha de todo el aparato retórico que utiliza el autor para construir su diálogo imaginado con el rey. De hecho, el mismo Guamán Poma clama: “Dios y Vuestra Majestad no permitan que nos acabemos y se despueble su reino” (352; f. 999). Por lo tanto, aunque la realidad diaria es adversa, todavía se puede volver a la justicia y a la prosperidad aprendiendo del pasado, sacando una lección y aplicándola al presente.

La segunda redacción o enmiendas a la redacción general

La obra de Felipe Guamán Poma de Ayala no es una obra simple en su génesis. Una de las dificultades con las que se ha encontrado la crítica a la hora de valorarla ha sido que no todo el libro está redactado a la vez. Como Rolena Adorno cuenta en “La redacción y enmienda del autógrafo de la Nueva corónica y buen gobierno”, Guamán Poma, tras “sus andanzas por el mundo”, añade cambios a su obra (XXXIX).

Uno de los principales cambios es la introducción del capítulo “Camina el autor” (428-47; ff. 1109-39), donde se encuentra una redacción que contrasta con el resto de su obra. Esto se debe no solo por lo que destaca Rolena Adorno, a saber, que se contempla con nuevos ojos personajes que anteriormente habían aparecido en su obra (*El primer y nueva corónica XXXIX*), sino porque el tono general de la escritura de Guamán Poma es muy diferente del que se ha venido usando en los capítulos anteriores.

El contenido de este capítulo narra el viaje que hace el autor desde su pueblo hasta la ciudad de Lima para entregar su manuscrito de la *Nueva crónica y buen gobierno* al representante del rey en aquella ciudad. Sin embargo, el viaje, que en principio no había tenido trascendencia alguna, se convirtió un viaje que sirvió para sacar al autor de su sueño dogmático, pues la realidad que contempla es aún peor de lo que él pensaba. En este viaje se destaca la gran cantidad de problemas que vive la población indígena, empezando por él mismo que ha sido desposeído de sus tierras por otros indios. Por otro lado, se descubren situaciones concretas como los abusos que los extirpadores de idolatrías cometen contra los indios. Estos abusos, que han sembrado la tragedia por todas las tierras del Perú, son las que marcan el tono de todo el capítulo.

⁵ Para comprender el valor de la escritura y todas las implicaciones que tuvo en la conquista de América, consúltese el artículo de Walter Mignolo, “La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia”. *Discursos sobre la invención de América*. Ed. Iris Zavala. Amsterdam: Rodopi, 1992, 183-220. Print.

Como preámbulo, el autor elige presentar la situación que encuentra a su llegada a su tierra y donde ve “todo derribado y entrado en posesión y destruido el pueblo y provincia” (428; f.1104). Desde aquí, es Guamán Poma quien, por encontrarse “todo cano y flaco y desnudo y descalzo”, personifica al pueblo andino, ya que él, en su peregrinar, arrastra y hace propio, todo el sufrimiento de su pueblo (428; f. 1104).

En capítulos anteriores de su obra el autor había narrado momentos o situaciones de precariedad e injusticia sufridas por el indígena. Ahora su visión es muy distinta, parece que está abrumado por lo que ve, desengañado de la esperanza de una restitución de la dignidad y nobleza indígenas por parte del rey. Esta situación lleva a Guamán Poma a adquirir una postura muy diferente a la que con anterioridad había tomado. Si en el “Capítulo de la pregunta” (336-53; ff. 974-99) ante cada problema expuesto contraponía una solución o forma de arreglar la injusticia existente, ahora la única respuesta es el llanto: “el dicho autor y los demás comenzaron a llorar, y los demás indios, indias pobres, de veras con tanto trabajo y mala ventura en el dicho su pueblo y provincia” (430; f. 1107).

Junto a esto aparece un nuevo elemento que sustituye a la solución: la lamentación. Esta lamentación se centra principalmente en la imposibilidad de arreglar la situación tan llena de sufrimiento, como la que él encuentra durante su recorrido. Si antes se apelaba a la autoridad del rey, en esta ocasión se clama directamente a Dios, pues es el único que puede hacer algo para solucionar la situación existente de tanta miseria: “¡Oh gran Dios mío!, señora Santa María, ¡oh altísimo señor, nuestro rey católico!, doleos de ello, de la criatura, hechura, que le costó tanto trabajo y castigos, y tormentos y muerte, y comprado con su preciosa sangre, doleos Jesucristo de vuestros pobres” (432; f. 1112).

Lo que permanece inalterado en el ánimo de Guamán Poma es la manera en la que él percibe los problemas, ya que su visión de las relaciones entre españoles y andinos no cambia. Para el cronista todo lo que sea mezclar personas de distintas razas y etnias es acabar con los indios. Es por esto que no escatima en insultos a la hora de referirse a las indias que mantienen relaciones sexuales con españoles y paren mestizos, las cuales, en juicios de Guamán Poma no son más que putas (433; f. 1113).

En su desesperación textual, Guamán Poma llega al extremo de interpelar directamente a Dios por su falta de respuesta: “Dios, ¿adónde estás? no me oyes, para el remedio de tus pobres” (433; f. 1114). Y más adelante, afirma directamente que no tienen quien se duela de la situación que viven (438; f. 1122). Es tal la desesperación que Guamán vive por el sufrimiento del indígena que lo ilustra con la intención de morir de los indígenas: “Estas dichas palabras dijeron llorando y dando voces, con los ojos mirando al cielo pedían a Dios muerte, que así lo vido el dicho autor” (438; f. 1122). La elección de los ejemplos con los que ilustra su exposición Guamán Poma no son inocentes. Por un lado el autor se preocupa en hacer notar la disposición cristina de los indígenas. Pero, por otro lado, recurre a decir que los mismos indios solicitan a Dios la muerte, algo que va contra la moral cristiana. Nuevamente, Guamán Poma utiliza estos ejemplos moralizadores como un recurso retórico. En esta ocasión el autor resalta lo más extremo, como es contravenir los principios fundamentales de la religión católica, para demostrar que se está consiguiendo lo contrario de lo que se pretendía originalmente con la evangelización de la empresa americana. De todos los males que están sufriendo los indios sólo hay un culpable que son los malos cristianos y padres doctrinantes

(442; f. 1129). Incluso se llega a acusar a personas concretas, como el “llamado doctor Ávila”, de delitos contra los indios (444; f. 1131).

En suma, en “Camina el autor” (428-47; ff. 1104-39) el autor propone una solución, que ya había sido apuntada con anterioridad: la separación racial con el objetivo de evitar la desaparición del hombre andino. La principal razón que tiene Guamán Poma es evitar que se viva en un “mundo al revés” en el que se ha perdido la ordenación existente en los tiempos de los Incas. Este mundo al revés, en el que se vive en Perú, “es señal que no hay Dios y no hay rey” (446; f. 1136).

La esperanza inalterada de Guamán Poma de Ayala

Como han demostrado las investigaciones de Rolena Adorno, el trabajo de Guamán Poma está constituido por lo menos, por dos redacciones en dos momentos diferentes. La primera es la que constituye el cuerpo general de la obra, incluyendo su conclusión (476-77; ff. 1177-78). La segunda es posterior a la general y está marcada por una experiencia concreta: su viaje a Lima. Dicho viaje dio como fruto la serie de enmiendas que incluyó Guamán Poma en su versión definitiva, entre cuyos textos destaca el capítulo “Camina el autor” (428-47; ff. 1104-39).

A partir del viaje a Lima el tono de la escritura en la obra de Guamán Poma cambia. En su primera redacción él propone soluciones porque espera y confía en que serán consideradas y puestas en práctica. Al considerar que puede haber soluciones el cronista parece tener una actitud esperanzada en la posible solución de la situación que vive el pueblo andino.

Sin embargo, en las enmiendas que añade, su actitud ha cambiado, ya que la estructura problema-solución ha sido sustituida por otra muy diferente, a saber, problema-lamento⁶. Este lamento, en el que se llega a interpelar al mismo Dios, se aparta de la esperanza. Si se sigue la propuesta de Todorov sobre la memoria literal y la memoria ejemplar, la postura final de Guamán Poma, desde un punto de vista cronológico, sería la de hacer uso de una memoria literal, frente a la memoria ejemplar que predomina en la primera redacción del texto. En “Camina el autor” (428-47; ff. 1104-39), el cronista se centra principalmente en la narración de las desventuras, en la acumulación de desgracias e injusticias y lamenta continuamente sin proveer soluciones como lo hace en “Capítulo de la pregunta” (336-53; ff. 974-99). Además, en muchas ocasiones los eventos narrados son los más extremos, como en el que los indios piden morir a Dios (438; f. 1122) De esta manera, lo que había comenzado como una reivindicación y petición de restitución de los bienes y derechos perdidos por los indígenas, se convierte en una constatación de la imposibilidad de que así sea. Este propósito es remplazado por un lamento, que será estéril, pues el propio autor constata que el sufrimiento del pueblo andino es mayor de lo que él en un principio intuía. Esta, y no otra, es la base discursiva del capítulo “Camina el autor” (428-47; ff. 1104-39).

No obstante, en el penúltimo folio de su obra, Guamán Poma reitera la petición a todas las autoridades pertinentes:

⁶ La lamentación no es un elemento que Tzvetan Todorov señale como uno de los componentes de la “memoria literal”. Sin embargo, por centrarse ésta en el sufrimiento y no proponer ninguna lección que contribuya a modificar la situación de padecimiento vivido, es sin duda un componente que construye la “memoria literal” en el sentido que Todorov le da a este término.

Le encargo a Su Sacra Católica Real Majestad y a sus gobiernos los Excelentísimos señores visorreyes, Audiencia Real, y Consejo de Su Majestad, y a los muy Ilustres In Cristos arzobispos y obispos, perlados, comisarios generales, y a los señores corregidores y jueces, y visitadores, y juez de las minas, y vicarios, y padres, y curas de las doctrinas de todo este reino, le encargo y le suplico y requiero de parte de Dios y de su justicia que sigan y guarden el costumbre y ley de Dios y bien de los pobres indios de este reino. (476; f. 1177)

Como se puede ver, Guamán Poma vuelve a apelar a todas las autoridades, comenzando por el mismo rey. El propósito del autor otra vez es encargar, suplicar y requerir apelando al mensaje cristiano, para que se mire por el bien de los indios. Por esto, al final de su libro el autor vuelve a la postura en la que se encontraba en el "Capítulo de la pregunta" (428-47; ff. 974-99).

Asimismo, otro dato que apoya esta postura son, las notas marginales. Como Rolena Adorno cuenta, se agregaron a *Buen gobierno* en la última versión, e incluyen recomendaciones que hace Guamán Poma para que las órdenes religiosas 'reciba[n] a los indios en los conventos por flayres' y que 'se edifique monasterios de uirgenes monjas de las yndias y negras'" (*El primer y nueva coronica* XXXVIII).

Es por esto que es lícito pensar que al no haber cambiado el final que tenía redactado, sino que simplemente introdujo enmiendas, como las citadas notas, dentro del cuerpo del texto, su intención final sigue siendo la misma que al principio, por lo que la conclusión final de su crónica es de posible enmienda y corrección al acabamiento de los indios en las tierras de Perú. Sin embargo, si se tiene en cuenta el contexto de desesperación y añoranza del pasado que dibujan los pasajes de los *Comentarios reales* y la *Nueva crónica y buen gobierno*, se percibe que Guamán Poma, como persona dentro del contexto andino, pudo quedar decepcionado de su experiencia, a tenor de la segunda redacción introducida en el texto.

Obras citadas

- Adorno, Rolena. "La redacción y enmendación del autógrafo de la Nueva crónica y buen gobierno." Poma de Ayala, Felipe Guamán, *El primer nueva coronica y buen gobierno* [1615]. Ed. John V. Murra and Rolena Adorno. Trans. Jorge L. Urioste. Vol. 1. México: Siglo Veintiuno, 1980. XXXII-XLV. Print.
- . *Guamán Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: U of Texas P, 1986. Print.
- Lienhard, Martin. "De la oralidad a la escritura alfabética." *La voz y su huella. Escritura y conflicto etnosocial en América Latina 1492-1988*. Hanover: Ediciones del Norte, 1991. 29-53. Print.
- Mignolo, Walter. "La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia." *Discursos sobre la invención de América*. Ed. Iris Zavala. Amsterdam: Rodopi, 1992. 183-220. Print.
- Poma de Ayala, Felipe Guamán. *Nueva crónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Print.
- Quispe-Agnoli, Rocío. *La fe andina en la escritura: Resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006. Print.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000. Print.
- Vega, Garcilaso de la. *Comentarios reales*. México: Porrúa, 2006. Print.

*Ecocriticism, Determinism and Imperialism in the Wilderness of:
Heart of Darkness and La vorágine*
Iván Iglesias
John Brown University

Ecocriticism⁷ has been described by scholars in the field of literary studies as an interdisciplinary approach to the study of nature, environment, and culture. There has been a need to consider the various and possible representations of nature, as well as the different modes of cultural negotiation between humans and the natural world. In his book *Practical Ecocriticism*, Glen Love argues that the more the circumstances of the natural world intrude into the arena of teaching and writing, the more a need to create some sort of connection or dialogue between the text and the environmental surroundings. Love states, "Ecocriticism is developing as an explicit critical response to this unheard dialogue, an attempt to raise it to a higher level of human consciousness" (16). However, ecocritics are ready to show that their focus goes beyond mere nature writing. They are concerned about expanding the standards of environmental writing to respond to a broad trend toward globalism and modernity in literary studies.

Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1899), and José Eustasio Rivera's *La vorágine*⁸ (1924) dramatize modernity's destructive alienation from the natural world against the ecological collapse and/or degradation suffered by two exploited regions belonging to two Third World countries: the African Congo and the Colombian jungles of the Amazon.

In this essay, I will show how these two novels offer a vision of a wilderness that challenges the colonizing subjects' self-reliance to the point of making them victims of their own imperialistic attitudes; where the conventional colonizing body, represented by the power of men, is portrayed as subjugated, and the colonized body, represented by nature, is regarded as subjugator. To understand this perspective on wilderness, I will initially explore the traditional English representations of nature during the nineteenth century and its manifestations in American literature and culture. In addition, I will discuss the colonizing subject's imperialistic attitudes by taking into account the important role that nineteenth-century European theories, such as that of *determinism*, played in the shaping of human behavior. Finally, I will explore the possible links between the moral and the ecological limits of imperialism, where the abuses against the ecosystem are perceived as an ecological disaster.

In *Practical Ecocriticism*, Glen Love invites us to keep searching for what it really means to be human. He suggests that we examine the complicated but extraordinary world of science, where everything seems to be connected to everything else. Love states that "human behavior is not an empty vessel whose only input will be that provided by culture, but is strongly influenced by

⁷ To understand a little more about the origins of ecocriticism, I suggest a detailed reading of the introduction of *Practical Ecocriticism* (2003) by Glen Love.

⁸ *La vorágine* was translated into English, in 1928, by Earle K. James under the name of *The Vortex*.

genetic orientations that underlie and modify, or are modified by, cultural influences" (6). In other words, it is possible to observe how human behavior can be both an agent and recipient of the changes that can determine, or can be determined by, cultural influences. Therefore, if human behavior is understood as an agent of cultural change, it would not be an exaggeration to assume that individuals should acquire a moral responsibility for their surroundings to prevent what seems to be one of the most pressing concerns in today's world: environmental degradation⁹. Both *Heart of Darkness* and *La vorágine* are illustrations of detrimental relations between people and nature. In both novels, the main characters face the challenges imposed by nature in the forms of land, river, jungle, etc. Such challenges will help shape the main characters' behavior and will provide a different look at nature from that of the familiar *nature writing* of the nineteenth century. There is an English tradition that expects the description of nature to be pleasing. This sort of conventional meaning of nature has its origins in the so-called Pastoral Genre, whose main ideology was that of finding lessons of simplicity that could only be found and taught by nature. Love affirms that "In the pastoral world, amid sylvan groves and rural characters-idealized images of country existence-the sophisticates attain a critical vision of the salutary, simple life that will presumably sustain them as they return at the end to the great world of the horizon" (66). However, these nineteenth-century cultural representations to approach nature as "the sublime," "the sentimental," and "the pastoral" have been transformed in American literature, criticism and culture into more enigmatic representations such as that of the "hidden evil". Here one finds a clear obsession with wilderness that originated from an association with the discovery of the New World. Greg Garrard argues that American readings of the pastoral genre point to a sort of "identification with masculine colonial aggression directed against women, indigenes and the land" (49). These American readings of the pastoral have been understood as wilderness narratives, and as Garrard has pointed out, these narratives have in common with English pastoral narratives of the nineteenth century the basic structure in which the main character leaves civilization to encounter a non-human nature, and then returns having experienced some kind of renewal (49). However, the main separation point between these two narratives resides in the representation of the nature, providing a *domesticated* one for the English pastoral as opposed to an *untamed* one for the American pastoral narrative.

To understand current conceptions of wilderness, a quick look at the history of this concept would be useful. At the beginning of the eighteenth century, one clearly observes a meaning of wilderness based almost entirely on Judaeo-Christian culture: "The word 'wilderness' derives from the Anglo-Saxon 'wilddoren', where 'doren' or beasts existed beyond the boundaries of cultivation" (Garrard 60). Therefore, the view of wilderness depended above all on distinctions that derived from an agricultural ideology. Moreover, by the time the Judaic scriptures were written, there was the belief that wilderness was regarded as *threat* and a *place of exile*. The Bible provides a number of examples to support this idea such as the ejection of Adam and Eve from the Garden of Eden: "Therefore the Lord God sent him forth from the garden of Eden, to till the ground from whence he was taken" (*Concordia Self-Study Bible*, Gen. 3:23). In addition to these previous conceptions of wilderness as threat and as a place of exile, it was also identified with ideas of *freedom* and *escape*. Abraham led his people into the wilderness to establish a great nation, while

⁹ Glen A. Love highlights in his introduction to *Practical Ecocriticism* (2003) what appears to be some of the consequences of environmental degradation: the threat of nuclear annihilation, runaway population growth, loss of wild and natural areas, accelerated species extinctions, and increasing contamination of the earth's air, water, and land (4).

Moses led the people of Israel through it to return to Egypt. Therefore, we could argue that the Judaeo-Christian conception of wilderness combined connotations of danger, freedom, punishment, and threat among others. Both *Heart of Darkness* and *La voragine* make use of some of these elements to show the affects a subjugated nature can have over its subjugator.

In *Heart of Darkness*, Joseph Conrad introduces Marlow, the protagonist, as a sailor whose job is to tell a story that is relayed to the reader by another unknown¹⁰ narrator. Apparently, the story is nothing more than a trip to Africa taken by Marlow in search of Kurtz, a sort of commercial agent who has been sending great amounts of ivory back to his trading company. Marlow's expedition can be seen as an odyssey. An old steamboat, a dangerous river, an unbearable heat, and an attack from the natives of the region are some of the perilous things experienced by Marlow and his fellow sailors. In his ongoing search, Marlow builds up a mystified image of Kurtz based on the descriptions provided by other members of the trading company that Marlow has encountered on his journey. Finally, Marlow will find Kurtz, very ill, in a hut surrounded by human heads on stakes, and worshipped by subdued natives whom Kurtz has terrified with his unconventional, drastic methods. This extraordinary character who had been shaping Marlow's imagination reveals himself as a symbol of corruption and ancestral barbarity motivated by an unrestrained desire for power and wealth, immersed in a profound struggle with his own solitude, and defeated by the influence of the wilderness: "But the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself that he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude- and the whisper had proved irresistibly fascinating" (Conrad 48). It is obvious that Marlow's description of the power of wilderness over human behavior matches the "untamed," "hidden evil" characteristics of nature's representation in American pastoral narrative. Marlow delivers a different vision of landscape and in it expresses deep concern about the land's condition in relation to human beings: "The wilderness had patted him on the head, and, behold, it was like a ball-an ivory ball; it had caressed him and -lo!-he had withered; it had taken him, loved him, embraced him, got into his veins, consumed his flesh, and sealed his soul to its own by the inconceivable ceremonies of some devilish initiation" (40). This description of Kurtz becoming the wilderness himself provides a look at nature as a human transforming force.

I would argue that through a great part of *Heart of Darkness*, an anthropomorphized figure of nature is offered. The ability of nature to love, to caress, and to embrace suggests a personified image of it; however, what is really alluring is that this descriptive system reverses when Kurtz is seen as entity with nonhuman attributes. Kurtz has been transformed into nature due to his obsession with ivory, the reason for European exploitation. Kurtz' head has turned into an ivory ball and his body has been consumed by the underlying image that resides in the ivory object: greed. In other words, ivory comes to represent both the commodity¹¹ that motivates the profit that can be

¹⁰I believe that the inclusion of the unknown narrator that Conrad uses to present the story adds a concept of "uncertainty" or "unreliability" to almost everything in the text due to the possible manipulation of the events from one narrator to the other.

¹¹In *A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism*, K. Booker states that for Marx, "a 'commodity' is an article that is produced not for use but for exchange within the market system of capitalism. Because commodities are intended for sale rather than use, they are valued not for their function but for the price they can bring on the open market" (73).

obtained through the process of colonization, and the colonization of nature over the colonizing subject.

In a world obsessed with the exchange value of things, ivory is seen as a commodity and the wilderness is regarded as the place to take it from. In *The Ecology of Heart of Darkness*, a symbolic use of ivory proposed by Jeffrey Myers is offered: “a symbol for the commodification of African ecology” (McCarthy 623). It is possible to assume that Kurtz has become “ivory”, because his exploration can be seen as a sort of identification with the interior of the African Congo. Kurtz can be seen as someone who has transferred himself into an African tribal society, but also, and due to his relation to ivory, he can be seen as someone who has transformed himself into wilderness. In the scene that anticipates the culminating events of his life, the figure of Kurtz as shaped from ivory is highlighted again: “I saw on that ivory face the expression of somber pride, of ruthless power, of craven terror-of an intense and hopeless despair” (58). Although Kurtz’ first motive for the land of Congo was that of exploitation, his transformation into ivory can be understood as the image of human beings becoming part of the environment or natural world they inhabit. J. Andrew Hubbell in his essay *A Question of Nature* describes two terms that are very common in contemporary eco-criticism: wandering and dwelling. The term wandering views the exploiter-colonist with a sort of tourist’s mentality to regard the land as a means to an end: “resources to be exploited or landscape to be enjoyed aesthetically” (14). On the other hand, the term dwelling means “to embed oneself within the texture of one’s place, thereby opening oneself to an empirical understanding of the inter-workings of the environment as a system” (14). When applying these two terms to Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*, we could affirm that Kurtz’ first assignment can be understood as that of the wandering tourist mentality whose desire for the exploitation of the African land led him to establish a dialogical action between the physical place of Congo and his own identity; therefore, attaining the category of dwelling. Kurtz, in his long time spent in the African Congo, developed a connection to nature, almost a metaphysical one, to the extreme of embedding himself into it and becoming part of it as it can be demonstrated one more time in the following passage: “I tried to break the spell- the heavy, mute spell of the wilderness – that seemed to draw him to its pitiless breast by the awakening of forgotten and brutal instincts,…” (55). It would be safe to assume that the longer time a person spends in a given place, the broader the dialogical action would be as well as the implications of one over the other.

On the other hand, Hubbell’s eco-critical conception of the term wandering could be applied to José Eustasio Rivera’s *La vorágine*. This novel describes the immensity of tropical nature where the exploiter-colonist’s goal is that of viewing the land as an end where resources are to be exploited as a form of commodification. In this novel, Rivera introduces Arturo Cova, its main character, an arrogant, proud chauvinist and his lover Alicia, as they elope from Bogotá through the *llanos* (flatlands) and later, escaping from certain dangerous circumstances, they arrive in the tropical *selvas* (jungles) of Colombia. Rivera uses Arturo Covas’ journey as a way to describe the magical environment of these regions, as well as the lifestyle of the inhabitants. However, one of the main objectives of Cova’s descriptions is to reveal the appalling conditions suffered by the

workers in rubber factories¹². *La vorágine* provides an image of the unbearable circumstances that individuals have to endure due to the challenging and adverse conditions of the jungle. Rivera is emphatic in communicating this idea when declaring, in the last phrase of the novel, the unknown location of Arturo Cova and Alicia: “*Los devoró la selva*” (They were devoured by the jungle¹³) (240).

La vorágine has been grouped among the novels identified as *novelas de la selva* or Telluric Novels. This group of works flourished at the beginning of the twentieth century and continued into the 1950s. As in *Heart of Darkness*, the jungle in the novela de la selva is not the terrestrial paradise described by early modern travelers of the nineteenth century. Instead, these representations of nature appear as “undomesticated” terrain, or the wilderness of the American pastoral narratives, that seeks to avenge the abuses perpetrated against it by “unwelcomed” visitors. Lesley Wylei argues that the novela de la selva writers have a vision of the jungle as “antihumana”. They see it as “an enormous heart of voracious vegetation and lurking evil, ready to engulf the unwary traveler” (2). This representation of the jungle as merciless, in *La vorágine*, exceeds the horrors of Conrad’s *Heart of Darkness*, for it is not only full of miserable and dying rubber workers, but it also provides descriptions of fire ant armies, lethal swamps, and whirlpools that build up an image of “imprisonment” as fate suffered by those who attempt to defy and confront its domains. The idea of “imprisonment” could be reinforced by that of “slavery” where the jungle is presented as the *cárcel* (prison) which exercises control over the subjugated individuals, and where the *sanguijuelas* (leeches) are seen as the chains that adhere firmly to the ankles of those whose freedom is being denied. Rivera addresses this concern in the following passage:

Esclavo, no te quejes de las fatigas; preso, no te duelas de tu prisión; ignoráis la tortura de vagar sueltos en una cárcel como la selva, cuyas bóvedas verdes tienen por fosos ríos inmensos. ¡No sabéis del suplicio de las penumbras, viendo al sol que ilumina la playa opuesta, adonde nunca lograremos ir! ¡La cadena que muerde vuestros tobillos es más piadosa que las sanguijuelas de estos pantanos; el carcelero que os atormenta no es tan adusto como estos árboles, que nos vigilan sin hablar! (163)

Slave, do not complain about your fatigue; prisoner, do not complain about your prison; you ignore the torture of wandering alone in a prison like the one jungle represents, whose green caves lie in the abyss of large rivers. Don’t you know about the tormented nights which glance at the sun in search of the illuminated land, where we will never get to go! The chain that bites our ankles has more mercy than the leeches of these swamps; the jailor who torments you is not as ruthless as these trees; which watch us in silence!¹⁴

¹² I believe that many of the experiences that José Eustasio Rivera gained while taking part in a committee in charge of studying the borderline affairs between Colombia and Venezuela helped him to develop a clear understanding of life in the vast rubber factories, where workers struggle for their survival in a hostile, wild and mysterious jungle.

¹³ The translation is mine.

¹⁴ To facilitate the understanding of the quotation for non-Spanish speakers, I am including my translation of the text.

Lesley Wylie suggests that “the lack of a point of safe return in Rivera's text injects new meaning into the imperial trope of telluric horror. The dystopian landscape is no longer just another hurdle on the traveler's quest to self-fulfillment — a dusty and harmless rhetorical figure — but a prettifying and possibly insurmountable threat” (5). In the previous passage, the jungle evokes a sense of claustrophobia with references to green caves and swamps that reinforce the idea of the *cárcel verde* (green prison), but also, there is a sense of pessimism for those who have fallen into its domain, and who see no escape from it. This look of the jungle provides a representation which is particularly dystopian and threatening; and therefore, adverse to the conventional English tradition of nature.

Heart of Darkness and *La vorágine* are remarkably similar both thematically and stylistically. Both could be read as fictional autobiographies, where the protagonists are challenged by the mysterious forces of nature, and where there is an intentional preoccupation with the consequences of ecological imperialism. To my knowledge, there is no evidence that José Eustasio Rivera had actually read Conrad's *Heart of Darkness*; however, the series of coincidences between the two novels could be understood as what Wylie has believed “to be more than any conscious imitation, the collective impulses of postcolonial writing, which aspire, as Edward Said affirms, to ‘revised visions of the past tending towards a new future’” (4). In this sense, both novels could be understood as studies of the relation between modern Europe's knowledge of nature, and a new understanding of nature wherein human beings are looking to be repositioned and where they are viewed as a possible product of this nature.

There was a nineteenth-century Realist belief that material things, basically absorbed from the environment, could shape men and make them what they were. Writers of this literary movement tried to make their imaginary world credible to their readers by including as many material details as possible. Many writers also adopted the strategy of presenting their narratives as “authentic” documents such as diaries or letters. Maurice Larkin argues that despite the desire to involve the readers in the writer's imaginary world, what appeared as the strongest motive of the nineteenth-century Realism “was the great concern for material reality as a sharper of Man” (2). Due to this notion, new concepts such as environment, heredity, and determinism were adopted to characterize the relationship between man and his surroundings. I will concentrate my attention on the role that determinism played in the shaping of human behavior in the nineteenth century and its implications on the two novels that are the object of this study. To avoid misunderstanding, it is necessary to indicate at this point how determinism was regarded in the context of nineteenth-century Realism.

In *Man and Society in Nineteenth-Century Realism*, Larkin highlights two aspects that appeared as the most relevant factors to determinist writers. The first one addresses the belief that “the individual had an identity that was separate from the influences acting upon him” (2). The second aspect viewed and “accepted that the individual made active choices between alternative courses of action” (2). These two conceptions of determinism had their roots in the traditional Christian thinking of the mid-eighteenth century wherein there was a very small awareness of the possible dependence of the mind on external influences. Christians believed that God granted individuals the ability to distinguish “good” from “evil”: “This concept assumed that Man was provided with certain basic moral equipment that was largely independent of outside influences”

(Larkin 17). In addition, Larkin highlights the belief that God would never let any individual be tempted beyond his strength or resistance, and if the individual was defeated by the temptation he would be morally guilty. These notions opened different views to the understanding of determinism from which the so-called *materialist determinism* emerged. Thomas Hobbes was one of the most prominent proponents of this conception who saw destiny as part of a material reality where all forms of knowledge were acquired through the senses. Hobbes claimed that “what a man thought and did depended on what his senses encountered, and that different milieu made different men” (Larkin 19). Drawing on Hobbes’s conception of determinism, both *Heart of Darkness* and *La voragine* could be characterized as deterministic novels since they can be framed under the scope of a material reality: *wilderness*. Both Kurtz and Cova have sensed and established a relationship with their environment that could be understood as a form of place-attachment¹⁵, where there is a process of identification between the occupied space and the individuals that dwell in it. Lawrence Buell suggests a vision of places as a material reality that challenges the attitudes of those who interact with it: “A place is seen, heard, smelled, imagined, loved, hated, feared, revered” (63). Everything that Kurtz and Cova saw and experienced as part of their dialogical action with the wilderness influenced their behavior to the point of making them find a new way to reposition themselves within this challenging environment. Both Kurtz and Cova renounced going back to their native lands, and stayed in the wilderness ignoring that their destiny had already been determined by the adverse conditions of a nature that claimed the protagonists’ physical embedment into the wilderness: Kurtz has become wilderness in his process of identification with ivory, and Cova has gotten lost or “swallowed” by the mysterious density of the Colombian jungle. In their encounter with the jungle, the rivers, the sicknesses, and more importantly with their own destructive behavior, Kurtz and Cova were both transformed and absorbed by the opposing, and self-protective forces of nature.

Buell offers a look at the Kantian subject in the world where “in order to be able to assert a truth, the actual subject must in the first place have a world or be in the world” (65). Both Kurtz and Cova somehow chose their “own” world to rule over and to subjugate it to their greediest desires. They both followed their senses to find their own truth in the midst of a land that progressively “devoured” not only their souls, but also their bodies. In *Heart of Darkness*, Marlow’s description following Kurtz’ passing away sums up this search for the truth which is nothing more than the imperceptible knowledge that resides within a person’s own self: “And perhaps in this is the whole difference; perhaps all the wisdom, and all the truth, and all sincerity, are just compressed into that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible” (59). For Kurtz and Cova, finding their own truth relates to what Buell has addressed as “deprivileging of the human subject” (10); both of them have suffered the consequences of losing their freedom, their sanity, and more importantly their moral integrity to exert a measure of control over their surroundings. From this perspective, human subjects are portrayed as victims of their own imperialistic attitudes, and they are stripped, by wilderness, from their conventional colonizing power of *subjugator* to be given the one of *subjugated*.

¹⁵ For further reading on this concept, see chapter 3, “Space, Place, and Imagination” in *The Future of Environmental Criticism* by Lawrence Buell.

This disruption of the conventional hierarchy of the colonizing body over the colonized one could be studied as a possible case of *carnivalization*, since carnival has been understood in Bakhtinian's terms as a "time when normal rules and hierarchies are suspended, when boundaries are transgressed, and when the energies of life erupt without regard for conventional decorum" (Booker 106). Some critics have understood Bakhtin's carnival as revolutionary and/or emancipatory because of its subversion of conventions. Based on this representation of *carnivalization*, I would argue that ecocritics can find in Bakhtin's interpretation of carnival an important tool, a new "voice", to express their dissatisfaction with the way the ecological world has been mistreated by the colonizing, capitalistic mentality of perceiving the ecosystem as a source of commodification.

Both *Heart of Darkness* and *La voragine* can be read as novels that show a link between the moral and the ecological limits of imperialism due to greediness that resided in the hearts of those who sought economic profit. The figures of *ivory* and *rubber* transformed the nature of these two Third World countries into spaces of human exploitation, and ecological catastrophe.

Edward Said argues that in *Heart of Darkness*, "Conrad wants us to see how Kurtz's great looting adventure, Marlow's journey up the river, and the narrative itself all share a common theme: Europeans performing acts of imperial mastery and will in (or about) Africa" (23). Conrad shows us a Kurtz who is obsessed with accumulating tons of ivory that will be shipped back to Europe. However, Kurtz's obsession with ivory did not only follow a personal desire, but the desire of a European system that saw in ivory a form of economic income. The exploitation and demand for ivory conformed to a form of life that controlled Europe's late nineteenth and early twentieth century. McCarthy points out that "From 1875 to 1905, Europeans extracted 70,000 tons of ivory from the Congo every year. It decorated Victorian life from the billiard balls and walking sticks at the club, to the piano keys and chess pieces in the parlor, to the combs and crucifixes in the bedroom" (621). In other words, ivory made it into the everyday manifestations of Europeans' life style, and Conrad is clear in making us aware of this sort of invasion of ivory to the point of regarding it as a godly presence: "The word 'ivory' rang in the air, was whispered, was sighed. You would think they were praying to it" (18). However, Conrad fails to communicate to his readers that the vast production of ivory was leaving behind a massive destruction of life: *elephants*. It is clear that elephants represent the source of ivory, and that the latter would not exist without the presence of the former. While Kurtz is interested in collecting, and stacking loads of ivory, an abused, exploited nature suffers the extermination of one of its permanent occupants.

As readers, we can infer from Marlow's description of ivory management that we are in front of an economic enterprise that will use up its ivory supply in a very limited production time due to the collapse of elephant herds. McCarthy affirms, "In the actual Congo where Conrad worked for eight months in 1890, the ivory trade was already beginning to expire. Traders turned to digging for fossil ivory, and the ambitious were forced ever deeper into wild areas to find elephants" (621). Besides the destruction of animal life, Kurtz also exerts abuse over nature itself. In one of his first encounters with the African land, Marlow describes what seems to be one of the main ecological concerns of today's world: environmental degradation. In Marlow's description, readers can see how nature is being depicted as a run-down sort of *dump*, and how it is being displaced by what socio-economic critics see as the powerful discourse of *modernization*:

The thing looked as dead as the carcass of some animal. I came upon more pieces of decaying machinery, a stack of rusty rails. To the left a clump of trees made a shady spot, where dark things seemed to stir feebly. (...) A heavy and dull detonation shook the ground, a puff of smoke came out of the cliff, and that was all. No changed appeared on the face of the rock. They were building a railway. (12)

The railway construction is just one more piece in the long chain of events that seek to transform anything "natural" into an object of commodification. Glen Love describes how the "Wise Use" movement sees nature in constant change, "to the point where there is nothing 'natural' left" (21), and where "there is no reason to consider nature as anything but another venue for doing what we do: control it, change it, use it up" (21). There is no doubt in my mind that attitudes like the one of the "Wise Use" movement, which tries to favor big industries and development interests, are causing irreversible damage to the environment. Some of this damage is present in today's world in the form of global warming, radiation and chemical poisoning, destruction of the ozone layer, extinction of plants and animals.

However, the extermination of elephants and the abuses against nature are not the only forms of ecological disaster that take place in Conrad's *Heart of Darkness*. If ecology has been understood as "the branch of biology that deals with the relations between living organisms and their environment" ("Ecology," def. 429e), I would affirm that human beings play a key role in this relationship. Kurtz's exploitation and extermination of the native people of Africa can also be regarded as a form of ecological disaster following the same logic of the exploitation of nature. Kurtz has been consumed by the imperialistic attitude of economic power, and has broken all moral limitations to pursue his enterprise. He had been sent to do a job, but instead, he had betrayed the Company's methods to use his own- methods that were observed, by Marlow and others, as unnecessary and without limitations: "I am not disclosing any trade secrets. In fact, the manager said afterwards that Mr. Kurtz's methods had ruined the district. I have no opinion on that point, but I want you clearly to understand that there was nothing exactly profitable in these heads being there. They only showed that Mr. Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts..." (48). The heads on the stakes that "decorate" Kurtz's dwelling are, to my opinion, the worst case of human degradation. Kurtz's desire for wealth has made him lose all moral judgment to the point of making him incapable of finding value in human life. He has lost the battle of moral limitations against the imperialistic attitudes of exploitation in all forms.

On the other hand, *La vorágine* denounces the ecological disaster suffered by the Amazon jungle in Colombia, which appears recorded in the history of this country as *La fiebre del caucho amazónico* ("The Amazon Rubber Fever"¹⁶). The name comes to signify not only all the zeal that originated due to the exploitation of rubber at the beginning of the twentieth century, but also the risky situations (thirst, mosquitoes, and high fever) that surrounded Arturo Cova in his relationship with the jungle.

¹⁶ The translation is mine.

La vorágine has its roots in the myth of El Dorado,¹⁷ a promise of infinite richness, where tons of gold could be found in a golden city, governed by a legendary golden king, and that motivated the quest for wealth of many Spanish conquistadors of the time. As in *Heart of Darkness*, *La vorágine* depicts the presence of Europeans performing imperialistic acts, but now the “devastated space” has moved from Africa to South America. Mejías-López argues that Rivera progressively states the different stages of a long exploiting genealogy starting with the Christian missionaries, “A El Dorado y las Amazonas, le sigue la labor evangelizadora y destructora de los misioneros,” (374), followed by scientists and explorers, “...científicos y exploradores en múltiples viajes de reconocimiento,” (374), and ending with the powerful, and corrupted administrative system of the Colombian government influenced by foreign power, “...continúa con la participación de los mecanismos reguladores y administrativos del estado, tanto en la figura de visitantes e inspectores que dejan pasar por alto los abusos, como en la sucesión de oficinas y consulados que aparecen en el texto” (374). I believe Rivera is trying to show us that behind the imperialistic machinery lies an obscure, well-structured system that embraces different sectors of society, both nationally and internationally. Because of this, borders are broken, and the power of authority is no other than the one imposed within the *caucherías* or rubber factories. This communication or interrelation between nations is what we have come to understand in today’s world as *globalization*. Mejías-López points out that Marx and Engels had already anticipated this phenomenon: “In place of the old local and national seclusion and self-sufficiency, we have intercourse in every direction, universal interdependence of nations” (375). What is clear at this point is that everything that occurs in the *selva* is linked to the exploitation of both nature and human life, and that the implications of a system like the one of globalization can bring devastating results if nations do not adopt proper operation measurements.

Rivera seems to be as concerned about revealing the doubtful relationships that exist among missionaries, state inspectors, company owners, and government corruption, as he is about denouncing the abuses against the environment, done by the *caucheros* (people that work in the rubber factories) under the orders of the company’s owner, where millions of trees are destroyed every year in Colombia: “Los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles” (170). Rivera, unlike Conrad, directly criticizes the lack of concern or indifference of those who could do something to stop this problem, and do nothing; and at the same time, in Cova’s words, Rivera promotes an insurgent attitude of the jungle to recover its sovereignty: “Pero yo no compadezco a quien no protesta. Un temblor de ramas no es rebeldía que me inspire afecto, ¿Por qué no ruge la selva y nos aplasta como reptiles para castigar la explotación vil?” (163) (“But I do not pity those who do not protest. A tremor of some tree branches is not an example of rebellion that I identify with, why does not the jungle roar and crush us like reptiles to punish this vile exploitation?”).¹⁸

What catches my attention is how Rivera uses Cova, a writer, and eminent example of a “civilized” man, to reflect about and condemn the moral violence that the globalized enterprises of civilization and progress carry out. It is ironic to see how a representative of the civilized world

¹⁷ I can clearly observe that Conrad was very familiar with this myth by introducing, in his novel, an expedition that carried this name: *Eldorado Expedition*.

¹⁸ The translation is mine.

finds guilt in civilized men, and portrays them as “paladins” of destruction: “No obstante, es el hombre civilizado el paladin de la destrucción” (169). If Rivera’s affirmation is correct, I cannot avoid wondering about the future of our environment, and therefore the future of our humanity placed in the hands of those who claim to have the knowledge and the will to serve us well.

As demonstrated in this essay, the visions of wilderness offered in *Heart of Darkness* and *La Vorágine* correspond to that of a threatening, challenging, and devouring nature that reverses the conventional ways of understanding colonization. This look of wilderness defies the traditional representations of nature with a natural world that is anything, but comforting. Here, the wilderness, as a material reality, exerts a deterministic control over the human colonizing subjects to the point of making them victims of their own imperialistic attitudes. It is interesting, and at the same time alarming to see how writers present a look at nature as a material force that claims its place in the ecological world; a look that ecocritics have understood as a wakeup call for action. Hopefully, with the great incursion of the term *ecocriticism* in literature, and culture, as well as the inspiring contributions of ecocritical writers such as Glen Love, a global awareness will develop to help stop the increasing threats that the natural world is facing nowadays, and at the same time will contribute to better the interrelationships between human beings and their environment. Glen Love states that “In a real world of increasing ecological crisis and political decision making, to exclude nature except for its cultural determination or linguistic construction is also to accept the continuing degradation of a natural world that is in most need of active human recognition and engagement” (8). An active and vital response is expected from everyone to participate in the future of a more preserved, and safe environment.

Heart of Darkness and *La vorágine* could, then, be read as ecological or environmental novels since both are set in places and time of ecological disasters and at the same time both novels can be linked to the ecologically destructive practices of Imperialism. In addition, these novels perform an act of denunciation of the colonizing enterprises carried out in the African Congo, and the Colombian jungles of the Amazon by European imperialists whose attitudes “disguise” themselves under the figure of *modernization* and *globalization* to make profit of regions that historically have suffered the consequences of having being labeled as Third World countries. It seems to me that today’s mentality is focusing more on what McCarthy sees as an individual form of imperialism where “Imperialism prospers within a positive tradition that makes each subject the ruler of all natural objects” (636).

Finally, I find fascinating how different critics have tried to come up with possible explanations to interpret the underlying meaning in the last words pronounced by Kurtz before his death. I cannot stop wondering if they were meant to describe the demoralizing condition of humanity in the face of the irreversible damage perpetrated against the environment they inhabit: “The horror! The horror!” (58).

Obras citadas

- Booker, M. Keith. *A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism*. New York: Longman PublishersUSA, 1996. Print.
- Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005. Print.
- Concordia Self-Study Bible*. Robert Hoerber, gen. ed. New International Version: International Bible Society, 1973. Print.
- Conrad, Joseph. *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. 1899. Ed. Leonard Dean. Eaglewood Cliffs: Prentice Hall, 1960. Print.
- "Ecology." Webster's New World Dictionary. 3rd ed. Prentice Hall: New York, 1991.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism: The New Critical Idiom*. London and New York: Routledge, 2004. Print.
- Hubbell, J. Andrew. "A Question of Nature: Byron and Wordsworth." *The Wordsworth Circle* XLI (2009): 14-18. *Literature Resource Center*. Web. 23 September. 2010.
- Larkin, Maurice. *Man and Society in Nineteenth-Century Realism*. New Jersey: Rowman and Littlefield, 1977. Print.
- Love, Glen A. *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment*. USA: University of Virginia Press, 2003. Print
- McCarthy, Jeffrey. "A Choice of Nightmares: The Ecology of Heart of Darkness." *Modern Fiction Studies* 55 (2009): 620-645. *Literature Resource Center*. Web. 23 September. 2010.
- Mejías-López, Alejandro. "Textualidad y sexualidad en la construcción de la selva: genealogías Discursivas en *La vorágine* de José Eustasio Rivera." *MLN* 121 (2006): 367-390. *Literature Resource Center*. Web. 23 September. 2010.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1981. Print.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993. Print.
- Wylie, Lesley. "Hearts of Darkness: The Celebration of Otherness in the Latin American *Novela de la Selva*." *Romance Studies* 23 (2005): 106-117. *Literature Resource Center*. Web. 23 September. 2010.

Espacios para la subjetividad femenina en Veo Veo, de Gabriela Bustelo

Morella Ortiz

University of Central Florida

Una de las controversias del pensamiento cultural contemporáneo ronda en torno a la oposición y compleja relación entre la concepción convencional de cultura y las nuevas maneras de expresión del arte y manifestaciones culturales cuyo origen, correspondencia y efecto están intrínsecamente ligados al lenguaje visual de la sociedad posmoderna. La forma tradicional de ver la cultura se encuentra en una encrucijada. En España, la dicotomía reviste una característica particular y doble: el pasado cultural y las tradiciones tienen un peso fundamental y, a su vez, el fenómeno de la sociedad posmoderna se ha venido manifestando de una manera abrupta y acelerada como consecuencia de haber pasado del ostracismo cultural -durante los treinta y cinco años de dictadura franquista (1939-1975) y posteriormente haber advertido las cortapisas del tardofranquismo o transición democrática pactada hasta 1979-, a su incorporación de un salto al curso de los acontecimientos culturales y sociales internacionales a inicios de la década del 80, en pleno momento de la revolución informática y de la globalización económica.

En 1995, Rosa Montero escribió en un ensayo sobre los cambios culturales de la democracia: "the changes that have taken place in Spain in the last twenty years are staggering. We have moved successfully, without bloodshed, from dictatorship to democracy...We have made the long journey from underdevelopment to development in a short space of time" ("Political" 315). Así mismo, afirma que: "The incredible speed of these changes is perhaps the most striking feature of Modern Spain" (315). Y en referencia al gran cambio en la distribución demográfica, Montero señala: "today the vast majority of Spaniards live in cities (84 per cent)" (315). Los abruptos cambios, derivados del paso del aislamiento a la convivencia con la comunidad europea y mundial, se manifestaron como una eclosión. Es posible entonces, albergar la idea de una etapa cultural muy particular. Los cambios políticos de la recién arribada democracia aceleraron la alteración de las relaciones sociales en muchos aspectos. España había pasado casi cuarenta años en una vida interna terriblemente acorralada y coartada.

Este es el marco de "la Movida", un fenómeno sociocultural que surgió y se desarrolló en las ciudades, particularmente en Madrid, y en el que se manifestó una explosiva producción cultural por parte de artistas e intelectuales jóvenes. El cine y la literatura son las áreas más representativas de esta profusión cultural. En primer lugar vino en su ayuda el desencanto de la juventud en la política, el llamado "pasotismo" posterior a la Transición frustrada. Inmediatamente se nutrió de las expresiones de la cultura popular de otros países, especialmente de la música rock, punk y el fenómeno grunge. En este escenario se inscribe la novela *Veo Veo* de Gabriela Bustelo, y su estudio se abordará partiendo de lo que los profundos cambios sociales le han ofrecido a la visión del mundo de las escritoras contemporáneas.

El movimiento cultural de la Movida fue no sólo una manifestación de arte de la cultura popular y del posmodernismo. Como ha ocurrido históricamente en toda sociedad que es sometida a

regímenes opresivos, la sociedad española y especialmente su juventud se pasaron abruptamente a experimentar lo que se les impidió hacer o fue severamente censurado por la moral imperante. La entrada en la década de los noventa abrió una brecha cultural mayor entre la historia cultural pasada y las nuevas propuestas artísticas de escritores, directores de cine, músicos, movimientos ligados al teatro y la danza. Quince, veinte años después de la muerte de Francisco Franco el desencanto político gestó una masiva indocilidad política, una impetuosa revolución sexual y una demanda de reivindicación de las artes que comprendían formas narrativas innovadoras.

Los estudiosos, en mayor medida se inclinan a reflexionar sobre el valor de estas narrativas, caracterizadas por autores que poseen un agudo nivel de conciencia del tiempo que están viviendo y de que ya no es posible apostar a procesos culturales homogéneos. De allí deriva el interés de este ensayo, el cual se centrará precisamente en las narrativas que han tenido lugar a partir de los años noventa, creadas con la ironía del escepticismo posmoderno y la pluralidad y contradicciones de la cultura globalizada.

La relevancia de reflexionar sobre la transformación de la nueva narrativa con un sentido abierto a la presencia de elementos de otras artes y medios comunicativos en lo que antes era sólo escritura, permitirá comprender a la literatura misma y a la evolución de la cultura en la posmodernidad. Como acota el crítico Gonzalo Navajas: “La modernidad se descalifica por piezas y sin grandes ambiciones sustitutorias. Desde las artes plásticas al cine, nos hemos habituado a la indirección irónica y, con ella, a la ruptura de las rígidas divisiones jerárquicas que establecen demarcaciones estrictas entre formas y géneros -arte elevado/bajo; ficción/poesía- incompatibles y herméticos” (*La modernidad* 180). La narrativa, en su más amplia acepción (incluyendo la cinematográfica, arquitectónica, pictórica, etc.), presenta al mundo como un “collage” para ofrecer la imagen de su fractura, como si se hubiera dividido en partículas, e híbrido, como resultado de las combinaciones de elementos culturales, de razas, del movimiento migratorio, de abordaje sexual diferente.

La más reciente generación de escritores de ficción española es indudablemente “experimentalista”, en el sentido de intentar formas nuevas de contar historias, y quizás debido a ello, más difícil de etiquetar o clasificar, en parte porque su rango es muy amplio y ello desafía un etiquetaje preciso; en parte debido a que las rotulaciones suelen ser manipulaciones de las editoriales y los medios para vender. Los mismos escritores se resisten a cualquier forma de etiqueta o clasificación. El crítico José María Izquierdo los ha llamado “narradores novísimos de los noventa” (“Narradores” 294). Sin embargo, la mayoría de los rótulos bajo los cuales se les ha denominado (a menudo encasillado) aluden al concepto “generacional”: Generación X, generación del Realismo Sucio, Neo-realismo, son algunas de las etiquetas. La ficción que surge de estos nuevos escritores está indisolublemente asociada al mensaje en voz alta de la música rock que trasciende barreras. De la misma manera que a las otras expresiones de la cultura y el arte popular, a saber, la televisión, el cine, la publicidad, Internet, así como al empeño en describir el consumismo y la violencia como configuración de la estructura social de sus novelas. Aunque son abundantes los nombres, daremos por ahora espacio a sus representantes más reconocidos: Ray Loriga, José Ángel Mañas, Benjamín Prado, Lucía Etxebarria, José Machado, Gabriela Bustelo, Pedro Maestre, Roger Wolfe, Daniel Múgica.

La crítica literaria aún intenta saltar subrepticamente a las escritoras y ponderar a los escritores. A finales de los años sesenta, el creciente número de escritoras españolas desarrolló con énfasis la escritura sobre la experiencia y la visión del mundo femenino. A partir de los años noventa, tanto las escritoras convocadas bajo el nombre de la Generación X como otras consideradas independientes, se contemplan nuevas visiones de la mujer, del feminismo y del papel de la mujer en el futuro. Éste será el fundamento de examen de la novela *Veo Veo*.

El continente oscuro

Para las feministas de la posmodernidad, la tarea de la filosofía del feminismo *de la diferencia* es transformar los cien años (desde que Freud desarrollara su definición del “continente oscuro” y su teoría se hiciera justificación patriarcal) durante los cuales la identidad de la mujer no existió como sujeto independiente a incorporarse a la historia como sujeto en todos y cada uno de los matices de su existencia. Los años ochenta y noventa del siglo que culminó han sido los del replanteamiento de los postulados del feminismo, de nuevas teorías respecto a la mujer con bases cada vez más independientes del pensamiento falocéntrico y, como una de las manifestaciones concretas de influencia y cambio, la instalación de una realidad: la cada vez mayor e indiscutible presencia de escritoras a nivel mundial, hecho particularmente palpable en el género narrativo.

Estudiosa de la literatura producida por mujeres y su relación con las ideas del posfeminismo, Elizabeth Ordóñez sugirió:

Anglo-American theories of feminist criticism might yield richer readings of Contemporary Spanish text by women, such theories of difference were concurrently being discovered by a new generation of Spanish writers. And as they engaged in their own narrative inventions, a zest for difference often led young women writers in Spain to identify more with foreign models than with the works of the immediate Spanish literary foremothers. (45)

Su hipótesis ha sido confirmada por feministas y críticos de literatura contemporáneos, quienes han reconocido su tesis como válida. Cinco años después, en 1987, luego de un detalladísimo registro de todas las narrativas publicadas por escritoras españolas desde 1980 a 1986, Ordóñez incorporó un estudio combinado entre las teorías de las feministas francesas y americanas más recientes y concluyó, entre otros aspectos, que las narrativas de mujeres españolas estudiadas

may mean exposing the female body, shaking off layers of suppression to reveal reverberations of erotic and textual desires. Subversion in today's text by women may be combative and even violent. [...] Whatever posture she chooses, as she bares aspects of herself which have long been submerged and silenced, today's Spanish writer cannot be expected to submit to any imposition of new codes and dictums. (56)

Todo lo anterior fue expresado en 1987, pocos años antes de la aparición de las narrativas de la siguiente generación de escritoras, bien por edad, bien porque publicaron después, o motivado al hecho de haber incrementado su escritura y publicaciones en los años noventa y lo que va de siglo. En la actualidad, las escritoras han publicado varias novelas y/o libros de cuentos, poesía, teatro, ensayos, guiones para cine, artículos para revistas académicas; han dado conferencias a nivel nacional e internacional. Algunas de ellas han actuado para el cine o teatro, o han combinado su

producción literaria para adultos con literatura infantil y juvenil. Un porcentaje elevado ejerce el periodismo, otras la docencia universitaria o son traductoras. La multiplicación y contundencia de las narradoras españolas a partir de los años noventa nos obliga, en primer lugar a enriquecer y dar mayor solidez a este trabajo y, en segundo lugar a hacer honor al feminismo.

Los parámetros que incorporan los nombres de escritoras como: Mercedes Abad (1961), Laura Espido Freire (1974), Laura Freixas (1958), Belén Gopegui (1963), Almudena Grandes (1960), Elvira Lindo (1962), Marta Rivera de la Cruz (1970), Pilar Zapata Bosch (1960), las ya nombradas Lucía Etxebarria, Gabriela Bustelo, y muchas otras, parten de los temas que abordan en su literatura, o el tema subyacente: la identidad femenina, acaso a través de las relaciones con la madre o la hija, o con las figuras masculinas del padre y esposo; quizá a partir de la memoria histórica y política, o más frecuentemente deteniéndose en el núcleo íntimo de la construcción de su subjetividad. Uno de los factores característicos de su ficción es la comparecencia del tema del erotismo en la mujer como liberación de uno de los más espinosos tabúes patriarcales hacia el sexo femenino y su sexualidad, pues el veto al erotismo va dirigido a ella, de manera que en los textos en los que el erotismo femenino aparece, se transgrede el símbolo aceptado del 'hombre sexual', vale decir, el hombre libre y abierto a exponer sus deseos eróticos. Los géneros que buena parte de ellas han escogido para sus narraciones frecuentemente se incluyen dentro del suspenso, lo detectivesco, la fantasía, y en algunos casos el terror, constituyen una cubierta, mientras por debajo de los llamados sub-géneros literarios se lee otro discurso, mucho más complejo. Es la rebelión al poder falocéntrico y la representación de los problemas de la mujer lo que desde variados discursos colocan en el tapete estas escritoras.

Reconocidas las narradoras y expuestas aquellas adheridas a la más reciente y reveladora literatura, se hace imperativa la reafirmación del tiempo en que esta eclosión ocurre. La década de los noventa del siglo que recién cerró y la primera década del presente ha sido prolífica en la publicación de textos narrativos de nuevos escritores, que como se sabe, no es sólo atribuible a lo que comercialmente se ha llamado "joven narrativa". Los textos de escritoras no excluyen la presencia y vitalidad de un voluminoso número de escritores, y por supuesto que cabe analizarlos en conjunto, y aunque este estudio no trata de eso, importante es reconocer, al menos en referencia a las narrativas de los escritores de la Generación X y la Generación Nocilla o After pop, que en sus trabajos, vistos de conjunto, hay una insistencia en innovar la narrativa. En sus historias reside el perfil de la vida urbana, asociada a los sitios de socialización y esparcimiento nocturno de la gente joven, con una existencia envilecida, la negación de toda creencia -especialmente en el pasado y en sus representantes- y cuya única bandera es el placer como medio y fin de la vida.

Sin intencionalidad política, la alternativa literaria que los novísimos escritores españoles han decidido hacer, coloca un dedo insidioso en la realidad de la posmodernidad, no local, sino universal. Lo subrayan los diversos críticos que se han nombrado en este estudio y otros que por razones de espacio y tiempo sería imposible traer e ilustrar. En "A Dystopian Culture", Navajas subraya:

From existentialism to deconstruction and postmodernity, philosophical and cultural discourse undertook a progressive devaluation of the previous foundations of moral principles and proposed the ultimate denial of the moral option as a disguise for

ideological constructs. The last ramification of this gradual devaluation of moral option can be seen in the work of the Generation X. (13)

Esta reflexión no procura una crítica hacia aquellos quienes exponen la depreciación moral social, sino que coloca el énfasis en el desmoronamiento de toda referencia ideológica a nivel colectivo y en cómo el trabajo de los nuevos narradores se concentra su reforzar la deconstrucción de las ideas que consideran caducas.

Cuando el cuerpo es narrado por un sujeto femenino

En sus novelas, Gabriela Bustelo crítica con gran ironía los símbolos transmitidos por la cultura dominante. Especialmente en *Veó Veó*, el tono de un lenguaje insistentemente paródico pregunta acerca de la supuesta “naturaleza” del género femenino asociado a la emocionalidad, la irracionalidad, el cuerpo y el sexo; en contraposición al género masculino, ligado al pensamiento racional y lógico. A través de la voz de la protagonista se observará un cambio de escenario en los roles que la sociedad patriarcal atribuye como propios del sujeto femenino.

En *Veó Veó* se dibuja la imagen de una Madrid electrizante y súper agitada que todo el mundo disfruta. De un bar a otro, buscando ser visto desde diferentes miradas, se toma, baila, sobre todo se hace uso de varias drogas y, con suerte, se practica el sexo cada noche. No obstante, bajo la superficie del éxtasis hedonista y el goce libertario del poder del consumo¹, la narradora-protagonista de la novela inicia un proceso de reconocimiento de sí misma mientras participa, con otra mirada, del juego de la liberación sexual, las relaciones de amistad, una manera particular de vínculo entre las mujeres, droga, alcohol y música.

Por intermedio del discurso narrativo, en *Veó Veó* se exploran varias perspectivas implícitas en torno a la mujer. Rosi Braidotti sostiene que la construcción de la identidad de la mujer no se puede pensar como una meta cerrada a la cual se aspira llegar y “ser”, sino que la identidad de la mujer es la de un sujeto siempre cambiante, en un proceso que ella denomina “becoming”: “The becoming-woman of women is the subversive process. Thus women would be revolutionary if, in their becoming, they contributed both socially and theoretically to constructing a non-oedipal woman, by freeing the multiple possibilities of desire meant as positivity and affirmation” (*Nomadic* 116). En la medida en que el sujeto femenino está en fase de definición y construcción, Braidotti señala que hay varios tipos de diferencias del sujeto que deben tomarse en cuenta: la diferencia entre hombre y mujer, las diferencias entre las mujeres (experiencia, conocimiento, raza, clase) y las diferencias en cada una de las mujeres (159-165).

La novela objeto de estudio pone permanentemente en juego la noción que el feminismo de tercera ola o el posfeminismo ha venido reflexionando acerca de las múltiples perspectivas de construcción del sujeto femenino. La narradora-protagonista asume la liberación de su sexualidad a través de las experiencias del uso de su cuerpo y la apropiación de la mirada, mientras sus acciones aparecen como una reproducción de las convenciones sexistas-patriarcales, ella las subvierte y convierte en elementos de liberación y no de objetivación. Esta innovadora manera de construcción

¹ En su libro *Becoming and Consumption: The Contemporary Spanish Novel*, Candice Bosse presenta un estudio de tres novelas contemporáneas y de su personajes femeninos desde el punto de vista del consumo de marcas y seguimiento de los dictados de la moda y la posibilidad de que, con su contradicción, auxilie en la construcción del sujeto femenino.

de la subjetividad individual del personaje ha sido ampliamente reflexionada y expuesta por las feministas contemporáneas, desde Luce Irigaray, hasta Judith Butler, Joan Wallach Scott y Rosi Braidotti. En tal sentido, Braidotti apunta:

The vision of the subject as an interface of will with desire is therefore the first step in the process of rethinking the foundations of subjectivity. It amounts to saying that what sustains the entire process of becoming-subject, is the will to know, the desire to say, the desire to speak, to think, and to represent. In the beginning there is only the *desire to*, which is also the manifestation of a latent knowledge about desire. Desire is that which, being the a priori condition for thinking, is in excess of the thinking process itself. (120)

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, cada mujer explora y aborda su propio “becoming” y la ‘palanca’ para iniciar el proceso de cambio necesita del *deseo* al menos inicial y expresamente.

La introducción de Braidotti en la tesis sobre el sujeto femenino como *nómada* y en el esclarecimiento *de la diferencia* en primera instancia con respecto al hombre, no se detiene allí. Sus postulados y los de las teóricas feministas nombradas, ayudan a pensar e identificar el porqué, cuando escribe una mujer, y cuando su discurso se ubica desde el punto de vista del sujeto femenino y desde su propio cuerpo, el texto genera en ciertos lectores y cierta crítica una dificultad para salirse del razonamiento patriarcal. Otro argumento de peso, sostenido por una gran cantidad de intelectuales y escritores -incluidas escritoras- es que la literatura no tiene sexo, que no es posible dividirla en literatura de mujeres y literatura de hombres. Sin embargo, feministas como Luce Irigaray, han argumentado suficientemente que una de las emergencias de la construcción de la diferencia sexual (*sexual difference*) es el rompimiento total con la paternidad falocéntrica, el dejar de ser “el otro” y la necesidad de re-inventar el sujeto. Ello contiene también la invención de nuevas formas de escribir literatura. En el escrutinio de la diferencia, Ordóñez encuentra que “in these texts female retelling compensates for traditional accounts in which woman is misrepresented or excluded (...) and as Irigaray has insisted, [they] insert woman's word within the gaps left by “their” written history” (52). La consideración que se extrae es que al apropiarse de su propio lenguaje, las escritoras crean un discurso con características lingüísticas específicas, tratan de recomponer los elementos distorsionados de la identidad colectiva y conscientemente van desmitificando la concepción paternal-patriarcal de que no existe una literatura con un discurso autónomo, en este caso femenino.

El mismo discurso inscribe lo que las feministas han llamado “escribir con el cuerpo”, principalmente colocando a la mujer en el centro de la ficción para construir un cuerpo libre del control falocéntrico, para reivindicarlo contra la violencia y el autoritarismo, para romper con la dominación y articular su sexualidad, que, como afirma Braidotti, no está separada de la subjetividad (199). Discursos como estos no son fácilmente comprendidos ni aceptados, porque subvierten una concepción demasiado arraigada socialmente acerca del sujeto femenino, “And as the characters spin out stories of their lives, ironic implications also emerge about differing power relations surrounding the telling and reception of narratives by interlocutors of different ages and genders” (50), pondera Ordóñez en el contexto de las novelas que examinó. De la dificultad para romper con la visión atávica del binomio “yo/otro” deviene uno de los principales fallos en la

apreciación del “tipo de novela” a la que se ajusta *Veó Veó*, ficción considerada dentro del género de la novela negra o policíaca.

A través de la lectura concienzuda de *Veó Veó* se advierte que la elección de lo detectivesco es uno de diferentes enfoques del discurso narrativo y más bien constituye el proscenio, la “parte del escenario más inmediata al público” (de acuerdo a la definición del DRAE) que encamina la intención de la *novela dura*, de lenguaje crudo e irónico, a la novela de la “resistencia textual a la cultura dominante en la producción de escritoras” (Urioste 197). En *Veó Veó*, es la confrontación a la supervivencia de la mirada social sobre la protagonista y a la violación de la intimidad a través de la mirada inquisitiva del perseguidor, lo que dirimirá su subjetividad femenina.

Navajas considera que “La nueva ética de la literatura femenina consiste en la reversión de las prioridades de tematización y el posicionamiento con relación a ellas más que en el cambio radical en los temas” (*La utopía* 133). Esto ocurre porque la relación que la mujer ha guardado con la idea del 'sujeto femenino' no es la misma que ha detentado el sexo masculino. En la novela de Bustelo la narración trasciende los rasgos de la literatura detectivesca propiamente dicha, e inicia una serie de estrategias discursivas de exploración psicológica, del medio audiovisual, la moda, el mundo de la música punk y el rock, de acuerdo a los elementos de la cultura popular. El eje sobre el que se levanta el escenario de la novela es la ciudad de Madrid a principios de los años noventa, cuando los efectos culturales y sociales de “la Movida” y de la incorporación de España al conjunto de las sociedades globalizadas y alteradas por la tecnología de la computación e Internet han impregnado todos los rincones de la sociedad.

En una entrevista otorgada a Candice Bosse, Gabriela Bustelo opina sobre “la Movida” y demás cambios de la democracia haciendo la consideración siguiente:

Históricamente España ha avanzado en el último cuarto de siglo como no lo había hecho nunca. Esto ha producido enormes alteraciones en las pautas de consumo. El español medio es exageradamente consumista. La influencia de la televisión, la música y el cine estadounidense es enorme en este sentido. La mujer quizá tuviera en principio la excusa de su libertad recién estrenada. El lector puede hacerse una idea si apuntamos que hace veinticinco años una española no podía tener una cuenta bancaria sin permiso de su marido. (*El sujeto* 103)

Es este el marco en el que se desarrolla el texto *Veó Veó*.² La narradora-protagonista, una joven de veintiséis años llamada Vania, es graduada en Historia, pero se ha desarrollado como guionista y trabaja para una productora de vídeos. Se reconoce neurótica y necesita terapia, de acuerdo con los amigos. Se encuentra en el consultorio de un “reductor de cabezas”, según el concepto que de los profesionales de la psicología tiene de antemano. Desde la primera cita, sabía que no la ayudaría mucho y confirma su presunción al observar que el doctor era “sóspechosamente alto y guapo para ser psiquiatra” (9). Además, vestía pantalones de marca, tenía una oficina de estilo

² Es verano, época de vacaciones, turismo, vida “de terrazas” -lugares al aire libre para tomar café y charlar- y al esconderse el sol, surge dominante la atracción nocturna de los bares, clubes, discotecas. El tiempo narrativo se corresponde con el fenómeno social de la movida en Madrid, o más bien con su fase final, pues como dice la protagonista: “Tuve una época desmadrada hace unos cuatro años... Eso sí que era la movida madrileña. Los últimos años divertidos que ha tenido esta ciudad. Ahora las cosas han cambiado mucho” (12).

frio y calculador y un reloj ofensivamente grande: “Nada menos que un gigantesco reloj Swatch formato pulsera colgado en la pared de suelo a techo. Debía medir medio metro de ancho por tres de largo y era color negro. Una pasada” (9). Ella esperaba una figura que le inspirara confianza, “una especie de vejete judío con barba, firme y paternal a la vez” (10) que sirviera como mediador, impulsándola a entender lo que le pasaba y le había obligado a recluirse en su apartamento. Después de todo era una joven de veintiséis años que había crecido en medio de “dramatic changes of life-style and values” (Montero, “Political” 316), que había consumido drogas desde los dieciséis y sospechaba que alguien la perseguía desde hacía algunos meses. Convencida de abandonar el diván de moda, decidió invertir sus ahorros en otro tipo de ayuda. Al salir de la consulta se inicia la intriga detectivesca: Vania reconoce al hombre de bigote que según ella cree, lleva tiempo siguiéndola. Unas veces es la figura que se esfuma y de la que queda el leve reconocimiento del bigote, pero muchas otras es la simple sensación de que alguien la mira desde espacios que no le permiten reconocer quién es pero ella siente que la observa y la acecha.

El poder de la mirada: deseo y control

Lo que ha caracterizado al feminismo *de la diferencia* es el establecimiento de las contradictorias formas en que mujeres y hombres construyen y actúan. Su reflexión ha insistido en la capacidad del sujeto para generar cambios a través de la trascendencia de los textos narrativos. En correspondencia, las propuestas ficcionales de las escritoras contemporáneas, y de manera privativa, el trabajo de las escritoras agrupadas en la Generación X, responden al mismo pensamiento. La continuidad de la existencia de la discriminación y el sexismo, que incluso les afecta profesionalmente y coloca tantos obstáculos para la promoción de sus textos les presiona a forcejear el espacio que merecen, pero sobre todo la necesidad de fundar un discurso desde la mujer y para la construcción del sujeto femenino, las lleva a cuestionar la legitimidad del discurso hegemónico patriarcal. De esta manera se abren espacios para discursos novedosos.

La simbología del título *Veo Veo* encarna una respuesta feminista a la sexista y dominante manera en que los hombres acostumbran mirar a las mujeres y cómo la protagonista responde a la mirada social que se impone sobre ella. Vania, se siente perseguida y observada. En todo momento, se siente acusada con la mirada de un intruso vigilante que la asfixia. Al respecto, Nina Molinaro sostiene que: “masculinity expresses itself through excessive vigilance. We might in fact read Bustelo’s text as a feminine response to twisted ethics of masculine paranoia” (213). Al compaginar las respuestas sociales a este tipo de sensación o síntoma, no sólo su entorno no le cree sino que la hacen sentir paranoica. Se trata de la típica trivialización de la existencia real de un victimario; se concluye previamente que la mujer es “loca”.

En *Meeting the Madwoman*, Linda Schierse Leonard nos ilustra con aseveraciones como éstas: “Our dominant culture prescribes how women should be seen. It praises women for living out certain roles while rebuking or punishing them for others. Who is this madwoman? [...] Perhaps she is a woman locked away in a mental institution, deemed mad because she refuses to conform to the patriarchal status quo” (2). Vania tendrá que deshacer los discursos hegemónicos, transitar como

nómada³ entre contradictorios roles, desarticular los acostumbrados territorios de su vida nocturna y construir su identidad.

Entretanto, el personaje misterioso ha dado un nuevo paso en su plan interceptando los teléfonos de su casa y trabajo y en plan de tortura psicológica, preguntando por *Soledad*. Vania decide hacer la pesquisa por sí misma y encuentra un cilindro diminuto, un micrófono miniatura, en el tope de la cama: “acababa de comprobar que mis sospechas eran ciertas. Y eso era lo más sorprendente de todo. Un buen día me había dado por decir que me sentía perseguida” (21). El merodeador había ido más allá, había violado su intimidad, y sus intenciones eran evidentemente más peligrosas. Tenían que haber más evidencias sembradas alrededor de su vida privada. La búsqueda se agudizó y encontraron que no sólo había micrófonos en todas partes, incluido el auricular del teléfono, sino que el malhechor había construido dos huecos desde el apartamento contiguo que debían corresponderse a dos cámaras de vídeo y cuyos lentes seguramente la habían estado observando a través del espejo del baño y de la habitación. El cuerpo había sido el blanco del asedio, su intimidad había sido violentada. Un desconocido estaba al tanto de cada segundo de su vida: “alguien viéndome hacer gárgaras, gorgoritos y el resto de las cosas que se hacen en el cuarto de baño. Para mí siempre había sido un reducto sagrado” (60). A medida que van sucediéndose los elementos de control sobre Vania empieza a sufrir un desequilibrio en su estima de diva: “Yo, la Mata Hari de la noche, abrumada por un mirón” (33). Porque ella se sabe llamativa y sensual, viste marcas finas y le gusta tomar la iniciativa a la hora de conquistar a un hombre.

Con la evidencia de que no está enferma, que la sensación de persecución no es producto de la fantasía o paranoia, Vania va posesionándose de un espacio desde el cual empezará a mirar en vez de ser mirada, a agudizar su sentido crítico y a utilizar conscientemente su cuerpo como herramienta de subversión y logro de sus objetivos.

Cuerpo y erotismo: herramientas poderosas y arriesgadas

La historia patriarcal ha usado el cuerpo de mujer como herramienta poderosa a favor de las apetencias del sexo masculino y de los intereses del consumo. Sostener que el mismo cuerpo puede subvertir el poder sexista con sus propios instrumentos, parece una temeridad. Sin embargo, a través de la lectura del texto, se deriva que ésta y otras contradicciones auxilian a la protagonista en la conformación de su identidad. Lo que ha revelado el feminismo *de la diferencia* es que el hecho de que históricamente se haya asociado al hombre con el concepto de *mente* y las connotaciones que se derivan de ello, como la capacidad de razonar, elaborar procesos de pensamiento abstracto y todo el ideario que se asocia con superioridad, mientras a la mujer -al definirla como opuesta al hombre- se le haya asociado con el *cuerpo*, lo relativo a lo físico (sexo, capacidad de engendrar) y una mayor propensión a prestar atención a las emociones, ello obliga a que la identidad femenina se construya haciendo uso del cuerpo como mecanismo de poder y liberación desde el espacio relegado que le es conferido. No obstante, ello no lo explica todo. Las feministas de los años sesenta hubieran estado en total desacuerdo con la idea de jugar al rol de la “mujer fatal”, hacer un “striptease” o conceder a los dictados de la moda y las marcas. ¿Cuál es el camino que elige Vania?

³ De acuerdo con Braidotti: “Nomadism: sexual difference as providing shifting locations for multiple female feminist embodied voices” (174).

Expresión de su consciente y habituado uso del cuerpo para llamar la atención, actúa inicialmente con picardía y luego rebota impulsivamente: “Me dediqué a mover un poco el trasero por el local, recordando los viejos tiempos (...) En un arrebato de grosería irrefrenable cogí las de Villadiego y me largué a casa” (20). He allí el proceso contradictorio que vive la protagonista, la expresión simple de lo que lo que las feministas *de la diferencia* definen dentro del concepto de *nomadismo*, la condición de mudanza de un sujeto en construcción. En palabras de Braidotti: “different requirements correspond to different moments, that is to say, different locations in space, that is to say, different practices” (171). El complejo valor de su pensamiento lleva a explorar el potencial del discurso en la narración para encontrar las varias perspectivas implícitas en relación a la subjetividad del personaje. Vania ha estado desafiando de distintas maneras la concepción de la mujer como objeto sexual pasivo, a quien otros miran (no es ella la que dirige la mirada), a quien otros seducen. Por esta vía, escoge su propia versión de mujer.

La noche madrileña le ha disminuido el temor de ser perseguida, las drogas y el alcohol le han llevado a no identificar lo real, y la atracción hacia Ben termina concentrando su pensamiento. Como Bernardanza, que así se llama, es un Adonis posmoderno, ella hace uso de la seducción para doblegar su aire superior. Lo logra y no lo logra, he ahí la contradicción. Además de la ropa, la música es un generador de un extraordinario movimiento interior en Vania, quien experimenta un despertar erótico y un nuevo paso en el reconocimiento de sí misma. Y de acuerdo con el énfasis que ella le da a la música en el presente, pero también a través de sus vivencias de infancia, es ajustado decir que cuando ella mueve el cuerpo en las discotecas, aparte de la seducción, la sincronía es entre el cuerpo y la música: “Nos desmadramos bastante. Cuando yo cogía el ritmo de la música, me daba la sensación de ir al compás de la mismísima Tierra Madre. Me dejaba llevar de tal manera que perdía la noción de todo” (63). La imagen de la Tierra como manifestación de contacto con la naturaleza, es sugestiva.

La música como diálogo del cuerpo con una forma no verbal, conduce a una alteración de la perspectiva de vida “hacia afuera” (cuando lo exterior es la imagen de sí y el punto de referencia), a un curso hacia lo interior en la medida en que el cuerpo inicia una comunicación consigo mismo y la pérdida de la interioridad e intimidad, de la que habla Baudrillard (“the end of interiority and intimacy” *Ecstasy* 133), puede recuperarse a nivel individual, al menos. Vania tiene una particular inclinación por el canto y el baile. En el discurso, y gracias a la apropiación de un lenguaje propio, la protagonista expresa con real pasión el despertar que provoca el lenguaje de la música. En cada oportunidad, durante o después del baile que efectuaba sin compañía, sin detenerse a precisar a la gente que la rodeaba o en la soledad de su apartamento, Vania va procesando lo que quiere de sí misma. La comunicación del cuerpo con la música es lo que más le ayuda en el proceso de construcción más profundo de su subjetividad.

Desde el punto de vista de los estudios culturales, la música rock y sus variaciones tuvieron una influencia particular en la juventud española en los años ochenta y noventa. En ese sentido, hay una reflexión de Henseler y Pope sobre España a fin del siglo XX: “There is no doubt that sexual mores changed during this period, that women asserted their rights and gay issues emerged defiantly, and that it all came with the impulse of international and local bands that played a music which flowed the double young tradition of American musicians such Nirvana and the bands of the British invasion” (*Generation xv*). La cita muestra la importancia de la música rock en los cambios

culturales de la sociedad española luego de la apertura democrática. Ello se refleja también en su literatura. La insistente presencia de la música en la narración se percibe como una terapia liberadora para ella durante todo su proceso de auto-reconocimiento, y en uno de los lugares nocturnos, alejada de los grupos sociales, piensa para sí mientras canta: “La música era muy instrumentada, envolvente como un túnel musgoso. ‘Vamos hacia el misterio. Déjate llevar. No hay mejor lugar. Lo sé’. Hay canciones que se oyen una vez y se recuerdan siempre. A mí me ocurrió con aquella” (72). La letra de la canción sugiere el peligro en el que encuentra, y aunque no es explícito, no parece ser por culpa del perseguidor sino de alguien nuevo. En ese sentido, la música porta a su vez un sentido de alarma, pero esta vez ella no la escucha.

En los siguientes páginas se corrobora la paradoja de las decisiones tomadas por la protagonista. Como la apropiación del sujeto femenino en el personaje está iniciando su “mudanza”, que como se ha ilustrado, de acuerdo con Braidotti se trata de “a figuration for the kind of subject who was relinquished all idea (...) for fixity. This figuration expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts (...) without and against an essential unity” (22). En esa transición, Vania dedicó un día entero a escuchar música, encerrada en su apartamento; con subido entusiasmo iba recordando sus bandas y cantantes y pasando de una pieza a otra con una entrega febril; de la nostalgia pasó a tener lucidez de que “Todos mis buenos momentos estaban asociados a alguna canción. Si me ponía a hacer zapping de mi vida, siempre había una banda sonora. Siempre estaba la Música, la más abstracta de las artes (...) Es puro éter. Por más que lo pensaba, nunca dejaba de sorprenderme”(134).

Al filo de la medianoche se vistió e ingirió cocaína de nuevo. Se miró al espejo y se sintió poderosa: “Cuando yo misma me deseaba, sabía que estaba deseable” (135). Salió a la calle con la cara en alto, sabedora de su poder de conquista. Vivió dos noches de triunfo luego de seducir a Ben y percibir que para ambos la experiencia estaba resultando diferente en comparación con sus relaciones casuales. Comieron juntos al otro día y compartieron una segunda experiencia, ahora en el apartamento de ella. Él hizo muchas preguntas, vio los vídeos que ella había recuperado del acosador, pidió detalles y ella confió. La noche siguiente, Vania despertó ante la presencia de un extraño vestido con saco negro, supo que era el criminal porque ella y Peláez lo habían dividido dos veces con la misma indumentaria. Sacó la pistola que le dio su colega y le disparó. Era Ben Ganza.

Vania se arriesgó para descubrir una verdad. En el proceso de búsqueda desveló muchas otras. Las perspectivas con las que observó la vida y sus pasos son un reflejo de que el sujeto no es fijo y que el nuevo sujeto seguirá siempre en construcción, con avances y retrocesos y nuevamente con perspectivas variadas y diferentes, de los hombres, de las otras mujeres de su mundo y respecto a sus anteriores visiones. No hay un sujeto con esencia, lo seguro es el cambio permanente, al menos, en el caso del sujeto femenino, hasta que desvele todos los mecanismos de concepción y opresión de la sociedad patriarcal.

La posmodernidad se avizora como una ventana abierta

Las grandes narrativas ofrecieron a sus lectores colosales utopías que estos no temieron perseguir. La narrativa de hoy, breve, fragmentada e híbrida, puede crear, gracias a la presencia de un texto en otro (léase cine, música, imagen, texto) y a la imprecisión de las fronteras de la comunicación, nuevas maneras de ver el mundo, formas diversas de ver la historia sin mayúscula, otros modos de hacer memoria del pasado o de intentar un futuro. En un horizonte sin ideologías ni

religiones que sistematicen la existencia cotidiana, sin utopías por las cuales soñar, los seres humanos necesitan de una brújula que les guíe en medio de tantos agujeros negros que pareciera se han extralimitado de la superficie del espacio y merodean en la Tierra. El vacío puede ser llenado por los nuevos discursos narrativos. Si así ocurriera, sería más viable entonces observar al sujeto femenino en constante desplazamiento.

Obras citadas

- Baudrillard, Jean. *Ecstasy of Communication*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1988. Impreso.
- Bosse, Candice. *Becoming and Consumption: The Contemporary Spanish Novel*. Lanham: Lexington Books, 2007. Impreso.
- . "El sujeto femenino y las culturas de consumo: Una entrevista con Gabriela Bustelo". *Letras Hispánicas: Revista de Literatura y Cultura* 2. 2 (2005): 102-108. Impreso.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994. Impreso.
- Bustelo, Gabriela. *Veo Veo*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- Henseler, Christine and Randolph Pope. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 2007. Introduction, xi-xxiii. Impreso.
- Izquierdo, José María. "Narradores españoles novísimos de los años noventa". *Revista de Estudios Hispánicos*. 35.2 (2001): 293-308. Impreso.
- Molinero, Nina. "Watching, Wanting, and the Gen X Soundtrack of Gabriela Bustelo's *Veo Veo*". Ed. Christine Henseler and Randolph Pope. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. 203-215. Impreso.
- Montero, Rosa. "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change". *Spanish Cultural Studies*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 315-319. Impreso.
- Navajas, Gonzalo. "A Dystopian Culture: The Minimalist Paradigm in the Generation X". Ed. e Introd. Christine Henseler y Randolph Pope. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. Impreso. 3-14.
- . *La Modernidad en crisis: Los clásicos modernos ante el siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. Impreso.
- . *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2008. Impreso.
- Ordóñez, Elizabeth. "Inscribing Difference: 'L'écriture féminine' and New Narratives by Women". *Anales de la literatura española contemporánea* 12.1-2 (1987): 45-58. Impreso.
- Schierse Leonard, Linda. *Meeting the Madwoman. An Inner Challenge for Feminine Spirit*. New York: Bantam Book, 1993. Impreso.
- Urioste, Carmen. "Mujer y narrativa: Escritoras/escrituras al final del milenio". Ed. e Introd. Jacqueline Cruz y Bárbara Zecchi. *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004. 197-217. Impreso.

*La transfiguración de Alfonso X, El Sabio, en los prólogos de sus obras históricas,
legales y literarias*
Laura Valentín
Texas Tech University

A lo largo del tiempo han existido diversas obras literarias que han causado un gran impacto en la literatura universal, llegando incluso a filtrarse bajo la selecta categoría de canon. Sin duda alguna el contenido de dichas obras ha sido lo que ha posicionado a estos textos en un lugar privilegiado, destacándolos de los demás. Hay inclusive un sin fin de teorías literarias utilizadas para poder llevar a cabo un análisis de la forma peculiar y creativa en que los diversos autores narran, desarrollan y describen lo encerrado en sus novelas más representativas y significativas. Sin embargo, existe algo en que no muchos críticos y estudiosos enfocan su atención y que va más allá del contenido, e inclusive y paradójicamente, aparece antes de él. Dicho elemento es el prólogo. El prólogo en muchas de las obras, especialmente en las que datan de la Edad Media, es sin duda una sección a la que se debe observar con detenimiento por su gran relevancia. De acuerdo con Jesús Montoya Martínez e Isabel de Riquer, el prólogo Medieval es “un discurso autónomo [. . .] cuya finalidad es la *captatio* de los oyentes” (372). Por esta razón, la intención y la idea general de las obras de esta época, precisaban de ser especificadas en el prólogo para que el futuro lector supiese cuáles eran los beneficios que iba a obtener del documento, además de que esto también podría haber constituido la manera de asegurar la lectura completa del texto. Dentro de los principales beneficios que el autor prometía a su virtual lector, resaltaba la idea de obtener “un provecho espiritual” (373). Uno de los elementos principales para lograr el fin de *captatio*, era el uso de recursos retóricos (372). De los diferentes autores de esta etapa literaria, existe uno que fue bastante prolífico además de versátil. Un hombre que por su posición social, y a pesar de sus *reales* deberes (que consumían mucho tiempo) y su inestable estado de salud, produjo diversas obras que incluso hoy en día siguen teniendo gran impacto en terrenos variopintos como el literario, el histórico y el legal. Su sobrenombre, “El Sabio”, refleja a la perfección la que fue una de sus grandes virtudes, y su nombre, Alfonso X, es hoy en día no sólo recordado sino constantemente estudiado. En el presente trabajo, se encuentra el análisis de las aportaciones hechas en varios de los prólogos que El Rey Sabio redactó para sus obras, las figuras múltiples que proyecta de sí mismo, además de sus intenciones detrás de ellos.

El Rey y sus *Estorias*

Alfonso X comienza la *General e Grand Estoria*, uno de sus textos más populares, justificando su curiosidad natural por saber cuáles habían sido los hechos acontecidos en los inicios de la existencia de la raza humana: “Natural cosa es de cobdiar los omnes saber los fechos que acaecen en todos los tiempos” (Brancaforte 103). Si para Alfonso existía algo importante era el hecho de asegurarse que lo sucedido quedase registrado para la posteridad. La decisión de enfocarse en el pasado se debe a la certeza de que éste aporta algo concreto, descartando así al presente y al futuro por su incertidumbre, “[m]as del tiempo passado, por que saben los comienzos e los acabamientos de los fechos que y se finieron, dezimos que alcanzan los omnes por este tiempo

cierta mientras el saber de las cosas que fueron. . .” (Brancaforte 103). También hay una insistencia en facilitar a las generaciones próximas no sólo el conocimiento de los eventos ocurridos, sino también la posibilidad de recordarlos, “. . . trabajaron se los sabios omnes de meteren escrito los fechos que son passados pora auer remembrança dellos...” (Brancaforte 103). A pesar de que este soberano es muy claro al decir que de esta manera será sencillo para otros tener memoria de lo ocurrido, también deja abierta la percepción de que para él era importante que su figura trascendiera después de haber concluido su vida. Así lo percibe Laura Fernández Fernández en su artículo “Transmisión del Saber-Transmisión del Poder: La imagen de Alfonso X en la Estoria de España”, al decir que “su presencia intelectual reflejada en los prólogos de los textos, conmemoran la figura del rey en su dimensión histórica, representado en su obra para ser recordado por las generaciones venideras” (190). Otro aspecto que llama mucho la atención es la veracidad que Alfonso X desea reflejar en su redacción tras las fuentes que utiliza:

después que oue fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias delos fechos de los fechos antiguos, escogi dellos los mas verdaderos e ls meiores que sope; e fiz ende fazer este libro, e mande y poner todos los fechos señalados tan bien delas estorias dela Biblia, como de otras grandes cosas que acaheçieronpor el mundo, desde que fue començado fastal nuestro tiempo (Brancaforte 104).

Como se puede apreciar, es muy claro que para Alfonso el soporte religioso sería en éste, y otros casos, de gran importancia, además de que dichas fuentes podían otorgarle esa autenticidad buscada para su historia. Por esta razón, en el contenido de la *General e Grand Estoria* existen recurrentes menciones de múltiples factores como referencias del Génesis, alusiones al diluvio, al año de nacimiento de Abraham; y figuras religiosas como Caín, Abel, Moisés y el propio Jesucristo. Pero para constatar que decía la verdad, el Rey Sabio no se conformaría con referencias sacras, sino que efectuaría una investigación más profunda de otro tipo de fuentes. De acuerdo con Laura Fernández Fernández, otra

“[p]rueba patente de esa búsqueda y selección de fuentes son los famosos documentos expedidos en Santo Domingo de la Calzada en el mes de febrero de 1270, en los que el rey solicitaba en préstamo 15 libros al monasterio de Santa María de Nájera, y 4 al cabildo de Albelda, alegando que serían devueltos una vez copiados, así como el préstamo menos conocido solicitado al Monasterio de Santo Domingo de Silos. Entre los autores de estos libros encontramos a Virgilio, Boecio, Prudencio, Isidoro, Casiano, los cuales respondían a necesidades del taller historiográfico para la elaboración de las *Estorias*”. (195)

Este empeño del rey por transmitir la verdad y encontrar factores que la sustenten es sin duda alguna algo muy llamativo, puesto que en ningún momento se posiciona como un soberano autoritario que tiene la razón sólo por su posición y poder político.

Por otra parte, además de la *General e Grand Estoria*, existe otra gran compilación histórica alfonsí llamada: *Estoria de España*. Como su nombre mismo lo señala, este texto es más específico, a diferencia del primero; puesto que contiene la narración de los sucesos que le dieron origen a la amada patria de Alfonso X. Una vez más, en el prólogo de dicho texto, el Rey Sabio hará referencia a la “oluidança” de los hombres. Por esta razón, el soberano nuevamente estará dispuesto a recordarles a sus súbditos cuáles fueron los hechos que tomaron lugar para forjar España. Hay que

mantener en mente que este empeño por recordar, bien puede ser vinculado (como ya se había sugerido) con el afán del gobernante por lograr una trascendencia terrenal. A la par de este anhelo, existe otra cosa que Alfonso también deseaba con gran fervor: validar su legado, poder y autoridad. Para lograr esto, es posible encontrar en la *Estoria de España* su perseverancia de relacionarse de forma sanguínea con los reyes godos, puesto que según Inés Fernández Ordóñez, en su libro *Las Estorias de Alfonso el Sabio*, “la estructura de la *Estoria de España* manifiesta las aspiraciones de la monarquía castellano-leonesa a ser reconocida como heredera de los derechos al dominio sobre todo el territorio peninsular, basándose en el presupuesto, defendido desde la primitiva historiografía astur-leonesa, de que la monarquía asturiana y sus herederos son *por linna* los descendientes de los reyes godos”(25). Continuando con la idea de esa justificación y validez de su poder y autoridad, en el prólogo tanto de la *General e Grand Estoria* como en el de la *Estoria de España*, Alfonso se refleja a sí mismo como “rey de Castiella, de Toledo, de Leon, de Gallizia, de Seuilla, de Cordoua, de Murcia, de Jahen et dell Algarue, ffijo del muy noble rey don Fernando e dela muy noble reyna donna Beatriz. . .” (Brancaforte 48). De esta manera, el gobernante justifica su postura privilegiada de rey, y por supuesto su derecho natural al trono, sin olvidar mencionar también, por si los previos referentes no fuesen suficientes, que todo su puesto como monarca se debe principalmente a la gracia y voluntad de Dios.

Otro de los factores que sobresalen del prólogo de la *Estoria de España* es la preocupación del rey sobre la fragmentación del reino, pronunciándose en contra de los peligros de la división de los reinos hispánicos. Esta congoja es notoria cuando el rey dice que “et como fueron los cristianos despues cobrando la tierra; et del danno que uino en ella por partir los regnos, por que non se pudo cobrar tan ayna” (Brancaforte 51). Queda entendido así que desde la perspectiva de este señor natural, la división de los territorios solamente debilitaría al imperio. Esta es la obvia razón por la cual, Alfonso insistiría continuamente en la unificación de su reino y de las leyes que lo regían (como se verá más adelante).

Existe otra imagen (general) que se puede percibir del Rey Sabio tras todo este análisis, el de transmisor de conocimiento. Esto se refleja en el hincapié que hace Alfonso sobre la relevancia de tener conocimientos de las diferentes ciencias, dentro de las cuales resalta la geometría, la cuál vincula con la astronomía (Brancaforte 46). De acuerdo con el propio rey, las ciencias han podido ser perpetuadas gracias a la escritura, “Ca si por las escripturas non fuesse ¿qual sabiduría o engenno de omne se podrie menbrar de todas las cosas pasadas, aun que no las fallassen de nuevo que es cosa muy mas grieue?” (Brancaforte 47). Ésta se puede comprender como otra justificación que el soberano español encuentra para poder plasmar sus conocimientos y cooperar en el mantenimiento de los mismos, en el nombre del saber.

Hasta ahora se ha podido apreciar al rey como un transmisor de conocimientos preocupado por la solidez de su reino y la comprobación de su soberanía. Pero la historia no fue el único campo en el cual el erudito rey trabajara y sobresaliera, sino que también dedicó mucho tiempo y esfuerzo a sus obras legales, de las cuales a continuación se presenta el análisis de los prólogos encontrados en: *El Fuero Real* y las *Partidas*.

Alfonso X, un rey “legal”

Como es bien sabido, el heredero de los godos, lució su capacidad intelectual en trabajos legales que tuvieron una gran repercusión en años consecuentes, a pesar de su lejana distancia con los años de gobierno de Alfonso. El presente trabajo, se limitará a abordar solamente los prólogos de las *Partidas* y el *Fuero Real*, contrastando éstos dos principalmente por las diferencias encontradas en ambos prólogos. El *Espéculo*, solamente será mencionado posteriormente cuando llegue el momento de analizar los diferentes tipos de audiencias a las que Alfonso dirigió sus obras.

En el primer prólogo de las *Partidas* del rey Sabio, a pesar de tener éstas un carácter jurídico, se encontrarán múltiples paralelismos con las *Estorias*, puesto que se presenta otra vez a un Alfonso que es señalado como “noble rey” de diversos reinos. Igualmente, hace alusión al nombre de sus procreadores; sin embargo, a diferencia de los textos antes analizados, en el prólogo de las *Partidas* (cotejado por la Real Academia de la Historia), Alfonso también nombra a su bisabuelo, Don Alfonso, “*emperador de España*” y también, al mencionar a su madre recalca el hecho de que era “nieta del emperador de Roma don Fadrique el Mayor” (37). Con estos antecedentes, se puede apreciar, una vez más, la obsesión de Alfonso por precisar, reiterar y comprobar su linaje godo. No bastándole esto, también en el prólogo de las *Partidas*, recopilado por José Luis Pérez López, en su artículo titulado “*Las Siete Partidas según el código de los Reyes Católicos de la Biblioteca Nacional de Madrid*”, Alfonso le atribuirá a Dios el haberlo seleccionado para ocupar su posición, “Dios nos fizo en querer que viniesemos del linage onde venimos...”. (254)

Desde el principio Alfonso deja también muy claro que él pone su obra a disposición concreta de una figura divina, como se puede apreciar en el siguiente pasaje extraído de la Real Academia de la Historia: “[a] servicio de Dios et á pro comunal de todos facemos este libro segunt que contamos en el comienzo dél. . .” (42). Ya desde la *General e Grand Estoria*, se puede apreciar una devoción religiosa por parte de Alfonso. Sin embargo, a diferencia del texto antes mencionado, en *Las Partidas*, el Rey Sabio no sólo utiliza y/o redacta acontecimientos y/o figuras religiosas, sino que también pone su redacción al servicio de Dios. Y esto no es de extrañarse, puesto que él mismo también se encomienda a Dios para que le permitiese terminar su obra. Esto puede ser observado en el siguiente extracto, tomado también de la Real Academia de la Historia, “[o]nde todo ombre que algun buen ffecho oviere de començar primero debe adelantar e poner a Dios en el, rogandole e pidiendole merced que le ayude e le de saber e voluntad e poderio para que lo pueda bien acabar” (254). Sin embargo, desafortunadamente, Alfonso no logró concluir este texto.

Por otra parte, así como la intención de sus *Estorias* era la de dar a conocer los hechos acontecidos desde el origen de la humanidad, en el segundo prólogo de *Las Partidas*, la intención del Rey Sabio no es sólo la de establecer diversas leyes que van desde el carácter religioso (demostrando que todo pertenece a la iglesia católica y a Dios), hasta el gubernamental (en el sentido de que Alfonso pretende legar normas que serían útiles para futuros reyes), así como también, la justicia y paz entre los hombres, cuestiones maritales, los testamentos y herencias, y castigos que los hombres deben de recibir al causar males; sino que también deseaba dejar en claro lo que debían ser consideradas como leyes, como se puede observar a continuación: [m]as porque las gentes latinas llaman leyes á las creencias que han los homes, et cuidarian algunos que estas leyes de aquete nuestro libro non fablesen de otra cosa sinon de aquella tan solamnte, por ene non por sacarlos de aquesta dubda queremosles facer entender qué leyes son estas et por quantas

maneras se departen, et porqué han ansi nombre, et quales son las virtudes et las fuerzas dellas. . .” (Real Academia de la Historia 42). Aquí, el deseo de unificación de Alfonso X vuelve a emerger. En este caso particular, pretende unificar el concepto de ley. Además, de acuerdo con Inés Fernández Ordóñez en su artículo “Evolución del pensamiento alfonsí y transformación de las obras jurídicas e históricas del Rey Sabio”, es muy clara la intención del prólogo de las *Partidas*, donde “el objetivo de la ley no es su aplicación efectiva, sino la divulgación general del derecho en el reino” (275).

El Fuero Real

“En nombre de Dios Amen” (Valdeón Baruque 63). El Rey Sabio inicia el *Fuero Real* encomendado su obra a Dios una vez más. Como se ha podido observar hasta ahora, sin importar el carácter de la obra (histórico, literario o legal) existe una unión indestructible entre el Rey Sabio, su reino y Dios mismo. Dando paso a la descripción de las intenciones que tenía con la redacción de este fuero, Alfonso reconoce la naturaleza del hombre hacia la división: “[p]orque los corazones de los homes son partidos en muchas maneras: por ende natural cosa es, que los entendimientos, y las obras de los homes no acuerden en uno: por esta razón vienen muchas discordias” (Valdeón Baruque 63). Una vez más, resalta la reprobación del Rey Sabio hacia la división del poder y de los reinos, pero en esta ocasión ofrece una razón. El gobernante atribuye precisamente a esta desunión dos consecuencias importantes. En primer lugar, el hecho de que los hombres, antes del fuero que él redactó, se juzgaban por su propio albedrío y por “usos desaguidados sin derecho” (Valdeón Baruque 63). En segundo lugar, la existencia de males y de daños causado a los pueblos y a los hombres (Valdeón Baruque: 63). Lo curioso es que acto seguido en el prólogo, Alfonso pareciera ser el héroe piadoso que sale al rescate de estos hombres, puesto que señala que “ellos pidieron merced, que les emendasemos los usos que fallasemos que eran sin derecho, e que les diesemos Fuero, porque viviesen derechamente de aquí adelante” (Valdeón Baruque 63). De esta manera, la idea del *Fuero Real*, pareciera haber nacido no sólo de la necesidad de establecer leyes concretas para los súbditos del reino, sino que también es presentado como una gran necesidad de la que los habitantes eran conscientes. Tan grande es esa carencia, que el pueblo pide a su rey ayuda.

Es interesante observar cómo El Rey Sabio pasa de transmisor y redactor de conocimientos e historia a un soberano hacedor de leyes para la asistencia no sólo de otros soberanos, sino también de su propio pueblo.

Con fe mariana

Finalmente, después de haber analizado los prólogos de algunas de sus obras en el campo legal e histórico, a continuación se presenta una aproximación al de uno de sus trabajos literarios, las *Cantigas de Loor de Santa María*. Es muy peculiar la manera en la que Alfonso se describe a sí mismo en este texto, autonombrándose trovador (Montoya y Riquer 93). Así es precisamente como comienza el prólogo de lo que resultaría ser una amplia compilación de canciones para la Virgen María, quien lo beneficiaría y protegería en diversas ocasiones a lo largo de su reinado. Pero el concepto de trovador que Alfonso tenía en mente iba mucho más allá de la forma en que lo percibimos actualmente. Para el Rey Sabio, “trobar é cousa en que jaz entendimiento, poren queno faz á-o d’aver e de rason assaz, per que entenda e sáiba dizer o que entend’ e de dizer lle praz, ca ben trobar assi s’á de fazzer” (93). En este extracto podemos observar cómo el autor enfatiza dos

cuestiones principales. En primer lugar, está el acto del “entendimiento”; el cuál se refiere al hecho de ser capaz de comprender los milagros de los que se hablan en las cantigas. Mientras que por otra parte, está la “razón”, interpretada como la capacidad de comunicar lo comprendido. Las creencias religiosas de Alfonso, se hacen presentes en esta faceta también, incluso a un nivel mayor. En esta ocasión en particular, es su devoción mariana la que resalta; sin embargo, no deja a Dios de lado, ya que dentro del prólogo también señala que al dar a conocer lo que sabe, es “confiand’ en Deus, ond’ o saber ven, caper ele tenno que poderei” (94). De la segunda estrofa es relevante recalcar la humildad con la que Alfonso se refiere a sí mismo. Según Jesús Montoya Martínez e Isabel de Riquer, “el rey hace gala de modestia y confiesa la necesidad de la ayuda divina para componer el texto” (375).

Retomando la idea de la figura de trovador de la que se puede percatar el lector en el prólogo de las *Cantigas en Loor de Santa María*, este nuevo papel de Alfonso X no nos recuerda a ese soberano que da a conocer con veracidad la historia universal o de su propio país. Tampoco se percibe a un hacedor de leyes, y mucho menos un hombre privilegiadamente poderoso. La concepción que se nos viene a la mente en este caso es la de un hombre mundano, pues se reconoce como pecador, “por outra dona, e duid’ a cobrar per esta quant’ enas outras perdi” (94), y “enamorado” que ruega humildemente el amor de una mujer muy especial, el de la Virgen María. Esta petición de amor se puede observar continuación: “e rogo-lle que me queira por seu” (94). De esta manera, esta primera parte de las *Cantigas en Loor de Santa María*, se convierte en una bella y poética canción de amor. Sin embargo, ese amor que el Rey Sabio le profesa a la Virgen, tiene otra intención de trasfondo: “que me dé gualardon com’ela dá aos que ama” (94). No se puede decir que ese amor que el Rey Sabio le ofrece a la Virgen podría ser calificado como desinteresado, pero lo especial de “este” Alfonso “enamorado” es que el rey pasa de emisor (del saber o de la ley) en *General e Grand Estoria*, la *Estoria de España*, las *Partidas* y el *Fuero Real* a receptor de un beneficio personal en las *Cantigas en Loor de Santa María*.

Su audiencia

Después de este análisis, resultará sencillo percatarnos de las variadas audiencias a las que el Rey Sabio se dirige en los diversos prólogos de sus textos. Inés Fernández Ordóñez en su libro *Las Estorias de Alfonso el Sabio*, señala que “al igual que las *Estorias*, las *Partidas* están fundamentalmente dirigidas a la enseñanza de los *senhores* naturales” (45). El Rey Sabio menciona claramente que la información contenida en las partidas serían útiles para los que gobernasen posteriormente, de acuerdo con José Luis Pérez-López: “e los que despues de nos en nuestro señorio regnaren, sepan los derechos para mantener los pueblos en justicia e en paz” (256). Este mismo autor, en su artículo que lleva por nombre “Los prólogos del Libro de las Leyes y el fragmento llamado *Setenario* en la obra jurídica alfonsí”, señala que la intención de Alfonso no era solamente que los reyes que le precedieran en el gobierno de su reino se instruyeran y beneficiaran de estas leyes, sino también otros soberanos europeos (118). Por otra parte, Inés Fernández Ordóñez, en la *Evolución del pensamiento alfonsí y transformación de las obras jurídicas e históricas del Rey Sabio*, afirma que “[e]l *Fuero Real* y el *Espéculo* son códigos destinados a ser conocidos por el pueblo y aplicados en la práctica jurídica” (12). Si dirigimos nuestra atención directamente al prólogo del primero, podemos encontrar el siguiente pasaje que ilustra perfectamente los receptores a los que Alfonso dirigía el contenido del *Fuero Real*:

Onde conviene al Rey, que ha de tener sus Pueblos en paz, y en justicia, e a derecho, que faga leyes porque los Pueblos sepan como han a vivir. E las desobediencias, y los Pleytos que nacieron estrellas, sean departidos: de manera, que los que mal ficiere resciban pena, y los buenos vivan seguramente. [...] e dimosles este Fuero que es escrito en este Libro, porque se juzguen comunalmente todos varones, e mugeres (Valdeón Baroque 63).

Por otra parte, en el Espéculo se pueden apreciar varias partes en el prólogo que se empalman en cuanto al sentido del contenido:

Onde conuiene al rrey, que a de tener e guardar ssus pueblos en paz e en iusticia e en derecho, que ffaga leys e posturas por que los departimientos e las voluntades de los omnes se acuerden todas en vno por derecho, por que los buenos biuan en paz e en iusticia e los malos ssean castigados de ssus maldades con pena de derecho. [...] E por ende [...] ffeziemos estas leys que sson escriptas en este libro, que es espeio del derecho por que sse iudguen todos los de nuestros rregnos e de nuestro sennorio, el qual es lumbre a todos de ssaber e de entender las cosas que sson pertenesçentes en todos los ffechos para conosçer el pro e el danno e enmendarse de las menguas que dichas auemos, e mas a los iudgadores, por o ssepan dar los iuyzios derechamient e guardar cada vna de las partes que ante ellos venieren en ssu derecho e ssigan la ordenada manera en los pleitos que deuen (Fernández-Ordóñez 12).

Como se puede apreciar, a excepción de sus textos históricos, hay un cambio en los receptores a los que el Rey Sabio dirige sus textos legales. Sin embargo, tanto en las *Estorias* de Alfonso como en sus legados jurídicos el firme objetivo del rey, es el de instruir. Por otra parte, en las *Cantigas en Loor de Santa María*, tanto su objetivo como su audiencia dan un giro de 180°, puesto que los cantos que escribe son ofrecidos a la Virgen y dejados al acceso del público general. Pero esa accesibilidad de este último texto, tenía como intención la propagación de no sólo esos cantos poéticos dirigidos a la Madre de Dios, sino también de los milagros realizados por Ella para así poder ganar favores divinos (como Su protección), un mayor número de cristianos que equivaldrían a potenciales colonos en su proyecto de repoblación tras la Reconquista y por su puesto, beneficios políticos.

Conclusión

Si las múltiples y variopintas obras de Alfonso son extraordinarias y sumamente relevantes, los prólogos de ellas no son la excepción. A lo largo de este breve estudio, nos hemos podido percatar de las diversas facetas y concepciones plasmadas del rey que además de sabio, era privilegiado por haber sido elegido divinamente para gobernar y dar a conocer verazmente los hechos sucedidos desde los inicios de los tiempos de la humanidad y así poder ser recordado. También, se puede apreciar la imagen de un rey unificador e inclusivo, tal y como es apreciado en la *General e Grand Estoria* y la *Estoria de España*. Un soberano que sin duda logra trascender hasta nuestros días después de haber dejado un legado jurídico único en su tipo plasmado en las *Partidas* y un monarca justo y noble que escucha las peticiones de su pueblo. Finalmente, el rey fuerte y aguerrido que se envolvía en batallas reconquistadoras, se divisa como un enamorado romántico en las *Cantigas en Loor de Santa María*, dispuesto a hacer cualquier cosa para ganar los

favores de su amada. La multiplicidad y versatilidad de Alfonso X ha hecho que a pesar de ocho siglos la gente siga hablando y escribiendo sobre él y seguramente su nombre seguirá inspirando estudios y trascendiendo en futuras generaciones. En otras palabras, Alfonso X definitivamente logró su objetivo de *captatio*.

Obras citadas

- Alfonso X el Sabio. *Cantigas*. Ed. Jesús Montoya. Madrid: Cátedra, 1988. Print.
- . *Las Siete Partidas*. Ed. Real Academia de la Historia. Madrid: Imprenta Real, 1807. Print.
- . *Prosa histórica*. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Cátedra, 1984.
- Fernández Fernández, Laura. "Transmisión del Saber - Transmisión del Poder La imagen de Alfonso X en la *Estoria de España*". *Anales de Historia del Arte* Volumen Extraordinario (2010): 187-210. Print.
- Fernández Ordóñez, Inés. "Evolución del pensamiento alfonsí y transmisión de las obras jurídicas e históricas del Rey Sabio". *CHLM*, 23 (2000): 263-284. Print.
- . *Las Estorias de Alfonso el Sabio*. Madrid: Istmo, 1992. Print.
- Montoya Martínez, Jesús. Riquer, Isabel. *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998. Print.
- Pérez López, José Luis. "Las *siete partidas* según el código de los reyes católicos de la biblioteca Nacional de Madrid". *Cuadernos de filología hispánica* 14 (1996): 235-258. Print.
- . "Los prólogos del "Libro de las leyes" y el fragmento llamado "Setenario" en la obra jurídica alfonsí". *Revista de Literatura Medieval* 14/1 (2002): 109-143. Print.
- Valdeón Baroque, Julio. *Alfonso X el Sabio*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986. Print.

VOLUME 11.1 & 11.2

SPRING & FALL 2011

CREATIVE WORKS

Selección de poesía: "Coloquios", "Concavidades convexas" y "Fiat Lux"
Juan Antonio González

The University of Texas at Brownsville

Coloquios marítimos

Detenta tus tentáculos,
quien buscas ha partido.

La caída del sol en su oro viejo
atrae la pena del horizonte
que se desgrana
desangrando su desdicha:
el lóbrego
acecha sin cuartel.

Refugiadas en edredones de cuna
asoman las estrellas
para disfrutar su culpabilidad
en sábanas celestes
que atrapan sus destellos
y acallan sus remedos.

Sólo colinas eólicas
acarician sus miradas.

En guiños peregrinos
se aprecia
la celebración de sus coloquios.

Concavidades convexas
(o covexidades cóncavas)

Perdido en el espejo de tus ojos
ingreso al viaje sin retorno

donde toco tu ser
para tocar tu alma
predicción de lunas enfasadas
en crecientes agonías.
Agonizo en tus últimas playas
alcanzadas por el poder
y la ventura de vientos aleatorios.
Canonizado por tu irreverente alquimia
el buceo ontológico se escapa
para naufragar en el mayor anhelo
de tu más íntima constancia
erosionando atavismos preteridos
en
y
por
cóncavas
convexidades.

Fiat Lux

Acechan las palabras las ideas
que con timidez
ocurren a las ventanas del alma
para complicitar las letanías,
las cuitas y los gorjeos anímicos.

Arteramente,
 atracan sin cuartel
 y avasallan
al preponderar,
 se vuelven magnánimas
 y arrojan su sentencia:
 volcar a los hombres
 un caudal de compotas:
 nutrir los organismos
 para hacer patria,
 para formar huestes
 contra la ignorancia:
 la ignominia de los pueblos.

Fincan sus reinos
 ante la reconquista:
 rigor analfabeta.

Vuelan por espacios,
 agiotistas de la página.

Asecharon a Juan Pablos,
después de convencer a Gútenberg
 de su valor.

Reinan en su criterio
 el vasto universo
 de la razón.

Profieren alaridos de júbilo
 ante la retirada
 de las huestes del silencio.

Derrotar a la ignorancia
 es el lema.

La forja de la historia
 es la meta.

Asistir
a la prosternación del silencio
 será su hito en la historia.

Sin pausa
Iván Iglesias
John Brown University

Estoy cansado de soportar
que al unase acueste temprano
y que tú sólo pienses en dar
migajas que del suelo has robado
Estoy hart de tolerar
que el sol se prenda en mi mano
y que tu sombra me guíe e lendar
mientras me pisas del lado alado
Estoy mamado de aguantar
que las estrellas me vean mediano
y que tú te empeñes en manejar
lo que yo soy y que yo soy
Estoy sin pausa alguna... relájate

Habitación 317
Sabrina Laroussi
Texas Tech University

¡Es increíble cómo han cambiado las cosas! ¡Y eso que sólo he estado tres días sin salir de casa!

Parece otra ciudad completamente distinta a mi ciudad en la que siempre he vivido. Hasta la gente me parece distinta o, más bien, la misma pero con muchos años. ¿Por qué todos me miran con tanta extrañeza? ¡Ni que fuera un fantasma!

¡Huy! Llevo mucho retraso, dentro de cinco minutos tengo una cita con el médico. Me tengo que dar prisa... Si cruzo por aquí llegaré justo a las tres...

A las tres de la mañana, los médicos confirmaron su muerte clínica, después de tres años en coma.

Fantasmas digitales
Iñaki Prádanos
Westminster College
(Salt Lake City, UT)

Hace algunos años estuve trabajando varios meses en York, una melancólica ciudad medieval en el norte de Inglaterra que, según las estadísticas, cuenta con el mayor número de sucesos paranormales registrados en la historia. Y es que ya se sabe que en estos tiempos posthumanos y neocapitalistas ya no son sólo los seres humanos los que tienen el dudoso privilegio proteico de transformarse en dígitos y números contabilizables para gobiernos y empresas. Nada de eso, ahora también se contabilizan los fantasmas, no vaya a ser que cobren el paro sin haber trabajado o defrauden a hacienda. Y no hablemos de los fantasmas inmigrantes que vienen a robarnos nuestros trabajos, ¡y nuestras parejas!, pues se aprovechan del tirón que tiene entre los jóvenes últimamente el morbo de lo exótico vampírico. Y para mí que la mayoría de ellos son unos criminales inmorales que usan las cadenas para juegos perversos. ¡Caiga sobre ellos todo el peso de la ley! pero que no reciban comida gratis en la cárcel que tenga que pagar yo de mi bolsillo. Mejor la pena capital... Esperen un momento, antes de eso habría que recurrir a un tribunal de bioética para ver si es legítimo ejecutar a un fantasma...uhhh, puede que haya problemas legales con esos melenudos que defienden el aborto y condenan la pena de muerte...qué inconsistencia, se me llevan los demonios...pero cómo pueden ser tan cretinos, no se puede ser *pro-death* para el tema del aborto y *pro-life* para lo de la pena de muerte (claro que a la inversa no veo ningún problema...).

Pero volvamos a lo que quería contarles, que a veces me enredo y me cuesta ir al grano. En estos tiempos que corren, decía, todo se ajusta al formato digital: adaptarse o morir. Hace algunos meses estaba haciendo un poco de *networking* en el *facebook* cuando un ciber-amigo sugirió que yo conocía a una persona. Efectivamente, yo conocía a dicha persona por lo que le mandé una invitación para que fuese mi amigo en el *facebook*. La persona en cuestión confirmó mediante un *click* que también me conocía. Hasta aquí todo está dentro de lo cotidiano, si bien es cierto que en no pocas obras neogóticas la creación de un ambiente marcadamente cotidiano suele ser preludeo de la tragedia y contrastar con el hecho sobrenatural que espera tras la esquina. Sea como fuere, un par de días después—repito, dos días después—de aquella operación digital en *facebook* se me informó que la persona que confirmó conocerme había fallecido hacía una semana. Lo peor no fue que las cuentas no cuadrasen, sino que tras la desaparición de la faz de la tierra de una bellísima persona quedaba un rastro digital de fotos, videos, comentarios...pero ¿hasta cuándo permanecerá esa memoria digital en la web? ¿cuántas más presencias fantasmáticas permanecerán en el ciberespacio? Y es que los difuntos ya no se recuerdan al mirar fotos en blanco y negro, sino al reparar en sus huellas digitales tras la pantalla luminosa del

laptop. Esto, queramos o no, recuerda la caducidad de la vida y también recuerda que la muerte, como los fantasmas, también sabe adaptarse a las nuevas tecnologías y a la globalización.

Divagaciones filosóficas
Vanessa Rodríguez de la Vega
Texas Tech University

(En un café, bien podría ser el madrileño Pombo, Miguel de Unamuno, sostiene un cráneo, mientras recita unos versos de Shakespeare)

U: *Ser o no ser* esa es la cuestión...ese es el *sentimiento trágico de la vida*, no solamente individual, sino colectivo...*Hamlet* estaba en lo cierto, la hecatombe del ser humano, la transitoriedad; todo nos conduce irreductiblemente a la *madre negra*...esa que nos espera y nos seduce desde que llegamos a este mundo decadente, a este *mero cauce* hacia su lecho...*ser o no ser*,...el *todo*, como plenitud o la *nada* como ausencia del todo...

(Hace aparición Ortega y Gasset, mientras se quita el abrigo refuta de esta manera a su colega y eterno oponente Miguel de Unamuno)

OG: Querido amigo, su visión patética de la vida me parece demasiado simple y unipolar...

U: ¡Pardiez!, ¿Quién osa interrumpir mis reflexiones?

OG: Soy el señor Ortega y Gasset, para servirle.

U: Así que es usted el jovenzuelo que se dedica a echar por tierra muchas de mis visiones de la vida y su tragedia.

OG: he me aquí maestro, no me escondo ante usted ni ante nadie. Sepa usted que he venido porque ya son muchas las cartas que nos hemos escrito y muchas las barrabasadas que nos hemos dicho. Una batalla intelectual tras la hoja puede tener sus ventajas, uno tiene tiempo para reflexionar, pero he venido por la exclusiva razón de escuchar de su boca y de manera pronta sus reacciones ante mis ideas.

U: ...está bien, prosiga pues con su disertación...

OG: Como le decía, querido amigo, su visión de la vida me parece demasiado sencilla, todo se reduce a una tragedia que podemos vislumbrar, que olemos, que olfateamos por *instinto*. Todos sus personajes sucumben en un mundo imperado por un *destino* que los aplasta, no hay una rendija tras la que esconderse, la muerte les acecha tras cada esquina, Sus novelas *Paz y Guerra*, *Amor y Pedagogía* y su tétrica colección de cuentos *El Espejo de la Muerte* muestran como en todos y cada uno de ellos *sus personajes se hunden en la miseria de una vida sin aliciente*, sin salida, todos comparten un único sentimiento de resignación que les conduce hacia la muerte; bien sea la *muerte física* o la *muerte en vida*,...en ese caso *sus personajes sufren un desencanto de la realidad*, y pierden la

voluntad de vivir...diría en suma que la característica primordial de sus novelas es esa **condena a la destrucción**, en forma gradual, pero inexorable y definitiva, que nos recuerda aquella sentencia del clásico "*nascentes moritur*" **nacemos para morir**.

U: he de reconocer amigo que su dialéctica me agrada. Sinceramente le digo que yo no habría puesto mejor en palabras tal visión trágica de mis novelas. Sin embargo difiero con usted respecto a que es una visión unipolar. Es cierto que de alguna manera yo concibo **la vida como un sendero que lleva a la muerte**, lo que Heidegger llamo "*Sein zum Tode*", no obstante, eso no es una visión. Eso, querido amigo, tal y como usted ha etiquetado en su propia filosofía, es una **realidad radical**. Esa es una verdad de la cual no podemos escapar...hay miles de fenómenos que escapan a nuestro entendimiento y nuestro espíritu, pero la certeza de **la muerte es la única constante** en cada uno de los seres humanos que nacen en este mundo. Después de la muerte viene la **nada**, y ahí nos sumimos de nuevo en la **indeterminación**, en la penumbra...de nuevo volvemos a nuestro origen misterioso y desconocido y retorna nuestra **angustia existencial**.. ¿De dónde venimos y a dónde vamos?... Continúa sin respuesta...Sartre hizo buen acopio de este tratado y lo hizo suyo propio.

OG: puedo estar de acuerdo en que no nos podemos aferrar a nada cierto, pues son muchas las verdades que han caído con el paso de los gigantes filósofos, *Kant, Hegel y Schopenhauer* dejaron al mundo desnudo...pero cuando digo que su visión me parece simple aludo precisamente a ese hueco que usted deja entre nuestro nacimiento y nuestra muerte.. ¿Qué sucede durante el transcurso de esa vida? Usted dice que es un mero cauce y es ahí, querido amigo, donde yo difiero...La vida no tiene un sólo ángulo. La vida yo la concibo como **estructura, como brinco e innovación, como duración y mudanza, la ocasión de someterse a la necesidad y una vez dominada ésta, el ejercicio del lujo vital de la libertad...la vida es flujo, el hecho cósmico del altruismo, es diálogo con el contorno, ocupación con las cosas del entorno, la vida es proyecto y dinamismo, es drama, brevedad, elección y porvenir, la vida es biografía, faena hacia adelante, naufragio, radical soledad, asistir a lo que uno le pasa, intimidad, prisa y sobre todo libertad**.

U: ¿Cómo puede usted ponerle tantas etiquetas a una sola cosa? Además, ¿cómo puede estar tan convencido de que la vida es todo eso que ha dicho? No fue usted mismo el que dijo que **lo vital no es susceptible de ser definido**? Usted debe saber muy bien querido compañero que las palabras son nocivas a nuestro entendimiento y que de vez en cuando se interponen en nuestros sentidos. No percibimos de la misma manera en la que hablamos o en la que pensamos. Me estoy refiriendo a la dicotomía que se crea entre **emoción y razón**, entre **sentir o razonar**. Si de las dos me tuviera que quedar con alguna, me aferraría a la emoción, ya que ésta, al menos, permite abrigar cierta esperanza, mientras que la razón, por contra tiende a suprimir dicha esperanza.

OG: ¿Es a eso a lo único que nos abrazamos? A una vaga esperanza de que después de esta vida intempestiva, según su visión, pasemos a un estado de **inmortalidad**

inconsciente? Lo siento pero me niego a reducir la vida a un sólo término y le demostraré que todos y cuanto yo le he atribuido tiene una razón de ser.

U: impaciente me hallo

OG: bien, la vida es *proyecto* porque toda vida en sí es en su raíz proyecto, ya que inevitablemente es un ente que progresa. El *progreso* a su vez implica la *historia*, ya que al progresar se supera, de alguna manera, el *pasado*. De ese modo la historia se convierte en un *sistema de experiencias humanas* que forman una cadena inexorable y única. No obstante *la historia es el resultado de un fluir*, de un *quehacer*, el cual se compone de un perpetuo *elegir y decidir* distintas *posibilidades*...

U: ¡Eso son ilusiones nada más, no existe tal posibilidad de elegir! *La fatalidad aletea como ave de mal presagio sobre nuestras cabezas constantemente. La fatalidad consiste no tanto en lo que realmente nos pasa, sino en lo que necesariamente nos tiene que pasar*, nosotros somos al fin y al cabo marionetas en manos de la fatalidad, disfrazada de futuro. Y la historia no es el resultado del progreso, ni un síntoma de superación, *la historia por el contrario nos empuja y nos arrastra hacia nuestro destino*...

OG: apreciado colega, todas sus palabras desprenden *desprecio por esta vida terrenal*, paréceme a mí que usted tiene más una *esperanza* etérea que una verdadera *fe* en que haya una otra vida como justificación de ésta presente... y dígame ¿cree usted en Dios? ¿Cuál es su fundamentación para anhelar tan vivamente esa vida eterna?

U: No basta creer en Dios, *es menester admitir que se puede probar filosóficamente la existencia de Dios*,... sin embargo sí *me siento profundamente católico en el sentido intra-popular*..., yo que odio el catolicismo oficial, dogmático, eclesiástico, estoy muy de acuerdo con el catolicismo popular Español.

OG: ¿y en qué consiste, tal catolicismo si no está ligado a la Iglesia?..., si puede saberse...

U: le confesaré algo que, de algún modo, aclarará su curiosidad al respecto...un buen día deambulando por las calles de París acerté a dar con una novela cuyas primeras fatídicas palabras me hicieron palidecer de pavor. Al abrir la novela leí lo siguiente: "*cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia se morirá conmigo*". Inconscientemente compré el libro, una fuerza superior me impulsó a hacerlo. Poco después me arrepentí, sentía estar firmando mi propia sentencia de muerte. Cuando llegué a la pensión intenté racionalizar mi pavor, pero era incapaz,...así que hice lo único que supe en aquellos momentos; apelar a mi vieja creencia original, a ese *catolicismo intra-popular* del que le hablo.

OG: eso se debe, sin duda, a que en realidad tenía miedo a que su teoría de la otra vida no fuese cierta, su mundo se desmoronaba porque veía la hora cerca,... sus creencias se tambaleaban y se abrazó a lo único que le dio protección cuando era niño; la religión, aunque luego de mayor la rechazase. Realmente *no existe la paz entre esas dos potencias*,

entre la razón y el sentimiento, se ha de aceptar su *eterna condición de inestabilidad*,.. fue su miedo a volverse nada lo que le hizo rezar...ese terrible *espanto vital*.

U: *¿Qué es sino el espanto de tener que llegar a ser nada lo que nos hace querer serlo todo?* Todo pende de la perpetua *oscilación entre el desconsolador “no hay vida eterna” y la consoladora sospecha de que “sí lo hay”*, pero no hay ninguna a la que agarrarse, por eso sentí ese *temor! temblor* del que habla *Pascal*. No nos queda más remedio que aceptar la *pugna entre la razón y el sentimiento vital* y vivir con él...no existe solución a este problema, querido amigo,...la duda siempre estará ahí, la fatalidad continuará aleteando a nuestro alrededor y nosotros seremos responsables de nuestra propia tragedia, en esta vida que nos toca vivir...

OG: Su filosofía es demasiado opaca, no deja resquicios para un pensamiento positivo, mi filosofía, en cambio, se nutrió de otros, que como usted, se limitaron a dismantelar a la humanidad y a sus verdades. Aprendí de *Kant* todo lo que se, quise beber de su misma angustia y me sentí desprotegido de Dios y creí en la *razón pura*, pero nunca dejé de ver la vida como un ente vital en continuo progreso. Es por eso que admito que existe la fatalidad, pero al contrario que usted puedo ver que *la fatalidad no puede existir sin convivir con la libertad*. Ese pequeño resquicio de luz es lo que escapa a su *patetismo trágico*. La oposición de *necesidad y libertad*, se proyecta en una siguiente dualidad entre *facilidad y dificultad*. El mundo no es constante y fácil, ni tampoco es cerrado a la imposibilidad, por lo tanto se resquebraja su cadena que nos ata a un futuro que nos aplasta a su antojo. Apuesto por la posibilidad de *elegir y ser libre*, a pesar de las trabas y dificultades que encontremos en el camino...

U: (*riéndose atronadoramente*) , querido amigo, me parece usted tan testarudo como digno rival , sin embargo dejemos ya esta visión que no nos conduce a ninguna parte. Hablamos de dos filosofías que chocan desde el mismo axioma, nuestra base parte de raíces diferentes. Si la suya se podría denominar *filosofía racio-vitalista*, la mía es una *filosofía de la tragedia*, no existe un punto de encuentro ni posible reconciliación. Veo a donde se dirige usted y veo sus ganas de no caer entre el árbol de la ciencia y el de la vida,...yo tampoco deseo caer, pero por desgracia, tal y como decía *Goethe*, el hombre tiende a caminar hacia abajo...lo difícil es escalar.

(*Ortega y Unamuno se retiran lentamente de la sala mientras prosiguen con su interminable argumentación*)

Crímen en el supermercado

Rubén Varona

The Univeristy of Texas at El Paso

Un jengibre macrocefálico
me muerde el pulgar.
Del cuello lo saco de la cesta,
clavo la mirada en su nariz
descolorida. De un tajo
le arranco los cachetes
de Shar Pei, las orejas.
Estalla su cabeza
entre mis uñas. Le fracturo
un brazo, se lo amputo.
Camino a la registradora.
A Downey Jr. le suda
el sombrero en una revista
al posar de Míster
Holmes. *Hello, did you find
everything Ok?*, estira
la boca la cajera. Le entrego
el brazo del jengibre,
lo agarra entre las pinzas
de sus dedos, lo sacude:
*What have you done, what
have you done*", me
acusa con la mirada.
Twenty Five Cents, pago.

REVIEWS

La mosca en la ceniza (2010)

Marta Borís

University of Idaho

Perdida de inocencia de unas niñas casi mujeres, amistad, hipocresía social y falta de compromiso por parte de unos ciudadanos que cierran sus ojos a unas víctimas indefensas, son algunos de los ingredientes que caracterizan a esta película, segunda de la recientemente fallecida argentina Gabriela David, después de que produjera *Taxi, un encuentro*, diez años antes. La película, estrenada en el 2010 ganó el premio de la Carabela de Plata para mejor ópera prima. El argumento, algo familiar, aunque no menos impactante, gira en torno a la amistad entre dos chicas adolescentes, Pato y Nancy, las cuales provenientes de una familia pobre en el interior rural argentino y sin posibilidades de ascenso social, son engañadas por una mafia contrabandista de trata de mujeres que les ofrecen trabajo de asistentas domésticas. La ingenuidad de las chicas desaparecerá cuando ven que la supuestamente casa de la familia para la que tenían que trabajar es en realidad un burdel ubicado irónicamente en la parte alta de la ciudad. Despojadas de sus pertenencias y documentos, son obligadas a prostituirse con otras muchachas de similares características a ellas. Aunque la historia ofrezca pocas variaciones respecto a una realidad de trata de mujeres, ello hace justamente de esta película que pueda funcionar como paradigma social de un problema que ocurre no solo en Argentina sino a nivel global. Con ello, la directora quiere denunciar un problema de abuso al género femenino que trasciende las fronteras nacionales e históricas y que, a su vez, funciona para reivindicar los derechos no solo de la mujer en general, sino de aquellas que presentan una doble alteridad, la minoría de edad y la pobreza. La ausencia total de escenas de sexo implícito no le resta crudeza a un argumento en el que el espectador puede ver con sus propios ojos la problemática de la explotación sexual fruto del afán lucrativo de unos pocos a expensas de unas víctimas que desprovistas totalmente de recursos de todo tipo, van entrando cada vez más en unas circunstancias de las que se hace casi imposible salir. A medida que va transcurriendo la película, se puede ver como la inocencia y la esperanza de liberación van menguando a expensas de la extorsión psicológica que se ejerce sobre las chicas y que desemboca en una actitud de sumisión y cooperación con los dueños del prostíbulo por parte de aquellas, sostenido por el instinto de supervivencia así como por la normalidad que surge producto de un abuso sexual que se ha dado en el contexto familiar durante mucho tiempo por parte de alguna de las chicas.

El vestuario, así como el cargado maquillaje con los que se obliga a vestirse a las chicas ayudan a proyectar una imagen subordinada de la mujer en conexión a unas relaciones de poder hegemónicas; la camarera, la enfermera, todos ellos “uniformes de trabajo” reflejo de una corporeidad a la que la mujer está sometida.

La potente actuación de Pato y Nancy –Paloma Contreras y María Laura Cáccamo respectivamente-, ayudan al espectador a identificarse no sólo con los personajes, sino con las miles de mujeres en todo el mundo que son víctimas de uno de los más lucrativos negocios del siglo XXI, la esclavitud sexual femenina. La torpe forma de caminar en unas ridículas botas de tacón que no son de la talla de Pato, la ridiculez de unos uniformes que se ven como hasta asimétricos en los pequeños cuerpos de las chicas y que delatan unas piernas esqueléticas, muestran la dureza física de privación alimentaria a la que están sometidas las muchachas, privación que va a ayudar a no pensar en nada más que en sobrevivir. En definitiva, *La mosca en la ceniza* representa una excelente muestra de cine de autor que abre el debate para un problema universal de explotación sexual así como de otros subtemas como el abuso sexual en la familia, la pobreza y la falta de educación, todos ellos como problema de base y que propician el reclutamiento de mujeres para ser explotadas. La película, en definitiva, consigue no solo denunciar una serie de injusticias, sino arrojar un rayo de esperanza para sus víctimas en manos de una sociedad en la que muy pocos se implican.

VOLUME 11.1 & 11.2

SPRING & FALL 2011

INTERVIEWS

Entrevista a Rafael Chirbes
María-Teresa Ibáñez Ehrlich
Universidad de Marburgo (Alemania)

Rafael Chirbes es uno de los autores españoles más respetados, leídos y trabajados en Alemania, “el cronista de España”, como lo presentaron hace unos meses en el “Forum Autoren”, en Múnich. Me encuentro con él en Múnich una mañana fría y gris para hablar de su profesión, tanto en la realidad como en la ficción, de tantos escritores-narradores y escritores-personajes que proliferan en la narrativa española de los últimos treinta años, pero también me interesa hablar con él de la función del escritor en nuestra sociedad, si es que le queda alguna.

Ibáñez Ehrlich- Usted escribe en *El novelista perplejo* que lo que le importa de un texto es su dimensión pública, el modo en que las experiencias de un autor ayudan a crear un espacio mental, incluso moral en una época y yo quiero hablar de la función del escritor en la época actual porque en la literatura española en los últimos años se puede observar una tendencia a crear personajes escritores. ¿Considera Ud. que es solamente una tendencia o un síntoma en los autores actuales manifestarse como voces en la sociedad?

Rafael Chirbes- No lo tengo claro, yo creo que la narrativa ha perdido peso en la sociedad o en la influencia social; hoy día yo no creo que haya novelas que remuevan la sociedad como pudo haberlas en el XIX. Es verdad que hay escritores que tienen prestigio e influencia social, pero generalmente no suele ser desde sus obras desde las que mantienen su autoridad sino más bien desde su posición en los grupos mediáticos, en los medios de comunicación, en los grupos de presión social y con mucha frecuencia su narrativa tiene que ver muy poco con las posiciones políticas, con las posiciones públicas que mantienen. Es complicado porque también es cierto que muchas de estas posiciones públicas en realidad reclaman un determinado tipo de sociedad que sí se corresponde de algún modo con su narrativa, pero claro nos referimos a estas posiciones en las cuales se habla de una narrativa psicologista muchas veces, de aprecio de la vida interior y de un espacio que viene del romanticismo como que el artista tiene una vida de la que carecen los demás, cuyo fruto es una determinada autoridad. Yo no estoy de acuerdo con eso, yo creo que el artista es el que por unas razones o por otras consigue, digamos, hacer públicas sus propias contradicciones, es decir, el que sirve un poco de mediador entre las contradicciones suyas y las contradicciones que tienen los demás miembros de la sociedad porque él, como los otros miembros de la sociedad, es fruto de la historia, expresa las tensiones de un momento, las injusticias de un momento, las preocupaciones; es decir, nadie está fuera de la historia. Entonces, creo, el artista es el que pone la sensibilidad en el espacio de su tiempo, en la historia de su tiempo.

I.E.- En esas voces de las que Ud. ha estado hablando que se manifiestan de diferente forma, existen muchos niveles. En ese conjunto de voces, algunas hacen referencia, como

Ud. ha dicho, a su ideología política, otras no tanto, etc, pero es cierto que en las novelas españolas de la democracia muchos narradores escriben o cuentan sus experiencias sobre momentos históricos decisivos o importantes en nuestra historia más cercana. Ud. escribió una novela, *En la lucha final*, en la que crea un mundo ambientado totalmente en el ámbito intelectual en el que se mueven los escritores. Sin embargo, ese mundo no es ideal, ni seductor, está marcado por las frustraciones, la deshonestidad, la mentira y la corrupción. Su narrador es un escritor que crea una novela con sus propias experiencias, ¿deseaba Ud. mostrar la realidad de ese mundo, destruir la poesía, la magia que ha envuelto siempre al poeta?

R.Ch.- Eso se ha estudiado ya mucho. Yo creo que si digo que escribir es una profesión como otra cualquiera digo una verdad y una mentira, y si digo que escribir es una profesión distinta de las otras digo una mentira y una verdad. Yo creo que escribir es una profesión y al mismo tiempo es cierto que tiene algo delicado, diríamos en la medida en que trabaja con materiales..., esto que dice Eagleton, el poder se mete dentro a través de la cultura, es decir, mueve mecanismos muy complicados porque establecen unas relaciones de poder no con un látigo exterior, o con una amenaza exterior, sino precisamente entrando dentro y moldeando la sensibilidad del que lee. Es decir, es un poco como el psiquiatra, él trabaja desde dentro al lector, lo seduce desde dentro, lo domina desde dentro y eso le da efectivamente un poder. También creo que durante mucho tiempo la literatura española ha estado bastante alejada de la sociedad en la que nacía y solo se buscaba la mediación con esa sociedad a través de intermediarios que, en ese caso, son un personaje escritor. Es curioso porque en los últimos años de repente ha habido esta explosión de novelas que se reclaman de la memoria y que la mayoría de ellas nos dan la sensación de impostura, de falsedad. También, si uno se fija, busca en la mayoría de los casos no la vida cotidiana sino, o bien una vida cotidiana idealizada como es en alguno de los casos que tenemos en la cabeza, o bien esa memoria de la residencia de estudiantes, Lorca, los músicos, Falla. Sí, un mundo cultural, es decir, una retórica cultural que justifica una retórica literaria. Digamos que no es el mundo que a mí me interesa mucho; hay novedades mejores y peores en ese espacio. En general he estado muy en contra de esa literatura de la memoria de los últimos años, que me ha parecido una literatura servil, al servicio del poder, que estaba en esos momentos halagando la política, es decir que lo que han hecho ha sido darle lo que ha hecho muchas veces la literatura, darle un manto ideológico y de legitimación a una alternativa política y, efectivamente, la han hecho desde los mismos límites que lo hacían los políticos porque exactamente han dado lo que los políticos querían de ellos, han creado una memoria nada incómoda para sus adeptos y en la cual las contradicciones de la República no estaban y sí había una especie de hagiografía. Pues lo mismo que cuando yo era pequeño nos ponían en el cine los curas aquello del obispo de Teruel que lo fusilaban en una montaña, ahora estos escritores supuestamente modernos nos han puesto algún republicano fusilado bajo los focos en un contraluz.

I. E.- El término memoria genera problemas también a toda una convención...

R.CH.- La literatura, al menos la que me interesa, es la que me hace ponerme en cuestión a mí mismo y la que intento escribir es la que también me pone en cuestión a mí mismo. Una literatura para mentes satisfechas y más aún cuando esas mentes satisfechas están en el poder y lo que haces es legitimarlo, pues no me parece una literatura ni muy valiente ni muy arriesgada ni muy digna de admiración, me parece una literatura servil por más que se vista con palabrería que si somos republicanos o antifascistas.

I. E.- Pero eso quiere decir que Ud. no cree o no está de acuerdo en que todas esas novelas que tratan de la Guerra Civil y del franquismo, tema que Ud. también ha tratado recurrentemente, trabajen en contra del olvido, ese famoso pacto del olvido.

R.CH.- Pues trabajan a su manera. Es decir, que trabajan a favor de una lectura determinada, a partir de la lectura que los socialdemócratas quieren hacer de esa época; hay alguna excepción, pero la mayoría no sabe ni un ápice de eso. La memoria es una cosa interesada, es decir, cada uno toma los datos de la memoria que considera necesarios para su información y su usufructo y abandona los otros. Entonces, decir literatura de la memoria, literatura de la memoria la hace la derecha, la hace la izquierda, la hace todo el mundo, es decir, depende de donde te coloques, entonces como no soy socialdemócrata, más bien soy walterbenjaminiano, que era el que decía que la socialdemocracia pone en un futuro extraordinario las cosas, pues entonces esas interpretaciones socialdemócratas me parecen beatas y me parecen que falsifican la memoria, y yo tengo otra visión y yo tengo otra memoria, tengo otra visión de la Transición porque la memoria es la Transición, la memoria es los años del pelotazo, eso no se toca porque ahora resulta que el pelotazo empezó con Aznar y todos sabemos que el pelotazo nació en vísperas de las Olimpiadas, en vísperas de la Feria de Sevilla, aquella de la Expo, fue el gran momento, la de alquileres que permitieron renovar los alquileres viejos en el centro de Sevilla y poner en marcha la especulación en el centro de las grandes ciudades. La hizo Boyer; pues eso es memoria. Yo he contado eso por cuenta propia, porque como esa memoria no les servía porque no era muy gratificante, han puesto la memoria un poquito más atrás, han vuelto a ponerla en la Guerra Civil que era la memoria de antes, es decir que la palabra memoria no es nada, la palabra memoria es una astucia para utilizar las partes de la política que te convienen. Ahora hay una especie de revisionismo por el cual en las últimas novelas que estamos leyendo ya los republicanos eran espantosos, antes hubo una beatificación, es decir que todo el pasado no es más que una moneda de cambio para ejercer tu poder y digamos que la literatura está en esa lucha permanente.

I. E.- Ud ¿bajo qué epígrafe colocaría su obra?, porque Ud. es trabajado y estudiado como autor de la narrativa de la memoria.

R.Ch.-Ya. Ya. De la memoria a mi manera. Bueno, mi obra lo que sí es, es una reconstrucción de lo que yo aprendí, de lo que me llegó a través de mi familia. Yo no soy un novelista de la memoria, yo he escrito sobre mi tiempo, es decir lo que yo he hecho ha sido recoger las contradicciones de mi tiempo e intentar contar mi tiempo, y como la narración que yo escuchaba, sobre lo que yo había vivido, no se ajustaba con lo que yo

creía, es cierto que es una versión que tiene poco que ver con la versión oficial. Cuando a mí se me contaba o leía, y sigo leyendo en los periódicos, sobre los héroes de la Transición pues, más bien, yo no tenía esa sensación, yo tuve esa sensación de que de repente empezó a llegar dinero y poder, la España del exterior y la gente abandonó precipitadamente sus posiciones porque se dio cuenta de que no iban a ningún lado, tanto por la derecha como por la izquierda y que el futuro estaba en ese núcleo, que ha sido lo que nos ha llevado a Europa, de esta democracia sui géneris, donde nadie se escandaliza.

I.E.- Eso es verdad, es indudablemente cierto. Y Ud muestra un mundo en sus novelas totalmente corrupto. Lo curioso es que en ellas el tema de la corrupción, de las inmobiliarias, aparece desde el comienzo de su profesión como novelista, parece Ud. un profeta.

R.Ch.- No, sabes que pasa, creo que cuando uno dice yo no estoy en este juego, intenta ver las cosas por su cuenta, es decir yo veo lo que está más a la vista, aunque te estén distrayendo con otras cosas. Todo el mundo sabemos que todos los concejales de urbanismo, bueno casi todos porque quizá hay alguno que no, tienen el poder de hacer, de acelerar o retrasar o recalificar y que eso viene funcionando así en toda España, da lo mismo el alcalde del PP o del PSOE o de Izquierda Unida que de donde sea, y por qué, pues porque se crearon unas leyes que favorecían eso y se hicieron con ese propósito de financiar los partidos.

I.E.- Hoy día la ficción tiene una base que es tan histórica, tan real, tan documentada, ¿dónde se queda la imaginación?

R.Ch.- Sí, yo tengo problemas también con esa literatura que no sé muy bien si es mera investigación histórica o es literatura. Sí, yo creo que no sé lo que es, pero es verdad que hay algo que es lo literario, que es el lugar ese de encuentro, es el lugar en el cual mediante lo privado descubres lo público, y eso quizá es verdad que se echa de menos en algunas novelas contemporáneas y a mí me ha preocupado por ejemplo en *Crematorio* que era una novela que podía parecer un reportaje, podía parecer una novela policiaca pues todo mi empeño fue que no fuera ninguna de esas cosas y en que si te fijas en la novela no hay nudo, no hay tensión, no hay misterio, no hay nada de todo eso, no hay ninguna intriga que resolver, sino que toda la tensión y el nudo lo provoca el plano en el que está escrita, es decir, el libro te arrastra por lo que te está contando y no por toda esa serie de triquiñuelas literarias. Bueno, no es que yo crea que la literatura tiene un espacio aparte de la historia, y que no es arcilla de la historia; no, no es esclava de la historia aunque nace desde la historia y está cruzada por la historia, no hay literatura que esté libre de su tiempo y lo que digo también es que la que no quiere ser testigo de su tiempo acaba siendo síntoma

I.E.- Por ese punto hemos empezado la entrevista.

R.Ch.- Ya sabes, los románticos que querían negar su tiempo han acabado siendo el síntoma más claro del tiempo que vivieron, y yo creo que estos escritores que niegan,

digamos, la historicidad de la literatura pues acaban siendo los más representativos del tiempo de la historia que les tocó vivir.

I.E.- Sí, en el XIX vieron al escritor como héroe, como ejemplo social a seguir por el papel tan fundamental que desempeñaban en la sociedad. Solo hay que acudir a Thomas Carlyle para comprobarlo.

R.CH.- Sí, yo me refía no hace mucho tiempo leyendo no sé si es la primera o la segunda novela de D'Annunzio que se llama, creo, *Il Piacere* y es el esquema típico del romanticismo, hay páginas y páginas sobre la sensibilidad, el misterio del escritor.

I.E.- Sí, claro, pero digamos, como Ud. ha dicho al principio, el escritor era considerado, era respetado en la sociedad, tenía también una función didáctica, lo que él hablaba y sus novelas servían para aprender. ¿Qué pasa hoy?

R.CH.- Que yo creo que eso es para lo que sirve. Yo creo que la novela, y en eso estoy de acuerdo con lo que dices, desde que nace la literatura prácticamente, la novela es una lección moral, la novela es meterte en un dilema moral para que tomes una posición, y entonces toda las novelas son eso, está la chica abandonada, el banquero corrupto, las prostitutas baratas, es para que tú tomes posición o al revés, son opciones morales. En el *Calila e Dimna* todos los cuentos son una opción moral, claro, ¿Qué hubieras hecho en el caso en el que te hubiera ocurrido esto?, pues eso es lo que te pone una novela delante. Y en un tiempo carente de héroes, como ya lo estudió Luckas, en estos tiempos en los que no tenemos ningún sujeto histórico como lo tenían en el XIX, el único sujeto histórico posible es el de los constructores de esta democracia que tenemos, ¿no?, y luego aparecen gupos marginados que están haciendo quizá la literatura que venga de ahí, no lo sabemos.

I.E.- Esa democracia de la que Ud. habla es dura porque yo creo que en España hay una irresponsabilidad muy fuerte del pueblo español frente a su propia historia, no sé si creada desde la política, me da lo mismo si es de izquierdas o derechas, pero yo considero que hay una irresponsabilidad. No hay héroes, como Ud. dice, son antiéroe prácticamente todos los personajes que aparecen en las novelas. En esa función didáctica del escritor, en esa función de casi historiador, ¿no debería el escritor un poco solidarizarse con esa situación y quizá ayudar a crear una dirección especial o un héroe especial que arrastre y enseñe?

R.CH.- A mí me parecería mentira, Yo en mis dos últimas novelas he tenido como modelo *La Celestina* porque yo creo que es un libro que no salva a nadie. Es un libro de una honestidad tremenda, un libro que dice que en nuestros tiempos no hay esperanza, nadie de salva de esto, bueno se salva al final el padre, que es un ciego que no ha visto nada, pero no hay salvación ninguna, ni aparece Dios ni aparece un héroe ni aparece nadie, y he tenido como modelo ese libro porque yo en estos momentos no veo nada desde mi posición. Yo tampoco aspiro a ser profeta o personaje público, Casandra o nada de eso. Yo procuro salir de casa aunque nos encontremos en Múnich y escribo lo que veo y

escribo sobre mí mismo, de lo que veo en mi tiempo, de mi propia incapacidad para ver nada y de las mentiras de los caminos que nos enseñan.

I.E. A mí me llama la atención, ya lo he dicho antes, precisamente ese personaje escritor que forma parte de la literatura actual. Hay montones de personajes escritores.

R.CH.- Sí ahora estoy leyendo *Las manos cortadas* de Luisgé Martín y es un escritor el protagonista.

I.E.- Exactamente. Y regularmente ese escritor se identifica con el propio autor, aunque haya juegos literarios. Es como si los autores españoles actuales intentasen a través de ese personaje narrador-escritor hablar del tiempo actual, también de su profesión de escritores, de la construcción de una novela, la investigación, la búsqueda de documentos en qué apoyarse, es decir, están metiéndose en la novela para hablar, para decir; yo veo una posición social, un podium.

R.CH.- Un púlpito.

I.E.- Sí, un púlpito desde el cual hablar al público.

R.CH.- Tú fíjate que en *La lucha final* lo que hay ahí son una serie de escritores que muestran su impostura, no son escritores a los que puedas acogerte, es decir que en lugar de ir construyendo documentación, la van destruyendo porque lo que van es contando mentiras. Bueno, yo siempre he creído que una de las misiones de la cultura es destruir la cultura porque la cultura es un engaño. La protagonista de *La buena letra* lo dice. Yo creo que en todos mis libros intento prevenir a los lectores sobre el que escribe, sobre el que pontifica, sobre el que sabe, sobre el que tiene buena letra, ¿por qué?, pues porque son los que le engañan. Bueno, ahí yo creo que hay cosas que influyen mucho, una es de dónde vienes. Yo soy de posición social baja, vengo de clase obrera y eso te hace mirar el mundo de otra manera y yo creo que a medida que pasan los años la clase te influye mucho, yo creo que tu origen de clase es importante aunque luego he tenido una educación, porque yo estuve en internados y tuve una educación religiosa fuerte en estos colegios llevados por curas, pero yo creo que ese rencor de clase está dentro, que no se quita nunca, y ya pueden pasar los años que tú siempre estás mirando desde fuera un poquito. Si te fijas, muchos de mis personajes cambian de clase, como en *Los disparos del cazador*. Cuando escribo me siento molesto con los de abajo, pero también me siento molesto con los de arriba, no me apetece que mis novelas sirvan para hacerse alma, para hacerse vida interior, para que tengan más densidad de alma, para que sean más literarias, pues no.

I.E.- Ud. habla ahora de mirar. Por ejemplo hay en *Los viejos amigos* el escritor totalmente frustrado, el escritor que no mira, que no sabe mirar, ni mira ni ve y está metido en su caparazón del escritor que le gustaría ser y que no es.

R.Ch.- Sí, la vocación de escritor le sirve para sentirse superior a los otros.

I.E.- A mí me ha llegado al alma eso, por qué Carlos no puede ser un escritor, por qué es incapaz de ver.

R.CH.- Si, eso es lo único que tiene. Es que la mirada es lo único que hace un escritor, eso pues lo decíamos cuando dice que nace un nuevo artista, nace una nueva mirada, te enseña a mirar desde un nuevo lado, entonces la mirada es todo porque la mirada es la que organiza las palabras, depende de donde mires haces algo distinto, qué tiene toda esta literatura que decíamos que nos empieza a resultar monótona de la memoria, todos miran al mismo sitio.

I.E.- ¿Es también una forma de miedo?

R.CH.- ¿Qué miedo da conocer escritores, tratar con ellos, estar en un grupo? Si tú te fijas todas las novelas de la gente que escribe en determinados medios miran desde el mismo sitio, cuentan otras cosas, pero miran desde el mismo sitio, la mirada es la misma, y yo creo que es muy importante tener una mirada propia, sin una mirada propia no eres nada, eres como dice un amigo mío, este no es escritor es un ensuciapáginas, porque el primero que escribió desde esa mirada ya marcó puntos de vista. Además entre una novela y otra el problema que tienes no es el tema, el problema que tienes es cómo mirar desde otro ángulo y hasta que no cambias de posición no puedes escribir otra novela que no sea una repetición de lo anterior.

I.E.- Que pasa en algunos escritores actuales

R.CH.- Que luego se dedican a escribir la misma novela. A mí la gente me decía, ¿y no estás escribiendo? No, porque si escribiera, escribiría el *Crematorio II* y ya he escrito *Crematorio I*. No tengo que escribir el dos porque yo creo que tienes que cambiar tu punto de vista, el lugar donde estás, cómo ves las cosas. Fíjate que todas mis novelas tocan prácticamente los mismos temas, pero en cada una yo creo que hay un deslizamiento, hay un punto de vista distinto, no tiene nada que ver *La larga marcha* en donde hay una especie de ilusión todavía colectiva de alguna manera, con *Los Viejos amigos*, ni, en medio, *La caída de Madrid* que da las claves un poco en un solo día de lo que luego sería toda la Transición. Eso demuestra la mentira que es la construcción histórico-literaria porque yo coloqué el 19 de noviembre todos los elementos que no tuvieron los 30 años siguientes, nadie era tan lúcido entonces como para ver eso, nadie calculaba eso y lo que hago es decir que antes de que se muriera Franco ya estaba todo en pie, es decir la traición que se forja, la relacionada con la emigración, con el exilio, etc. Bueno, pues nada más lejos que ese sea un texto de historia porque es un texto literario que coloca en un espacio histórico algo que ocurrió durante mucho tiempo después.

I.E.- En *La lucha final* hay un yo sin nombre, un escritor, el narrador que al final cae en las mismas contradicciones que han caído los demás y se vuelve tan impostor como ellos, ¿Ud de alguna forma quiso hablar a través de él?

R.CH.- Es una novela escrita sobre la marcha porque fíjate que está escrita en el año 1988, que es justo cuando hablamos del inicio del pelotazo en España y cuenta eso. Y curiosamente también hubo otro proceso porque fíjate que todos terminan siendo impostores. La gente me dijo, hombre es una novela muy dura, ellos no son así, hay gente

decente, y yo les dije: no te preocupes que ya se harán impostores y efectivamente ocho años después o nueve ya se habían hecho. Es lo que te digo, que un escritor no es mejor que nadie y que la escritura es algo muy peligroso por eso que decíamos de Eagleton, porque establece poder dentro de las personas.

I.E.- Pero quizá, precisamente por eso, es por lo que hoy día los escritores han perdido esa posición que tenían antes.

R.Ch.- Entre otras cosas han perdido eso porque se han vendido a los medios de comunicación, a los grupos mediáticos, a las editoriales, pero fuera de ese esquema no hay nada porque para existir tienes que estar dentro. Si estás fuera has perdido la voz. Y luego hay otra cosa. No olvidemos que leer cuesta mucho trabajo, la gente tiene poco tiempo para leer y entonces todo el mundo opina de los escritores por lo que decimos cuando nos entrevistan, pero yo siempre digo que en mis libros está todo aunque la gente no se los lee. Y es que leer literatura es muy complicado. Tampoco vayamos a ponernos elitistas, pero en muchos casos los lectores no ven la ideología que se les está inyectando con el libro, lo han leído pero no se dan cuenta de lo que se está planteando con ese libro. Por otra parte, formamos la sensibilidad de un tiempo lo mismo que lo forman los partidos de fútbol.

I.E.- Y luego está la crítica literaria. Se critica a veces negativamente un libro, si embargo el punto de vista del que parte no es literario sino ideológico.

R.Ch.- Pues porque no se está haciendo crítica literaria, porque lo que se está haciendo es ideología, pero lo que se está haciendo es un crítica político-instrumental.

I.E.- Exactamente y por eso yo pienso que el escritor ha perdido totalmente su papel, ha perdido ese respeto que antes se tenía porque un escritor se respeta en su ámbito político y en el otro se denigra. Ud. que es un escritor independiente, no vendido a ideologías ni a grupos mediáticos, es también un escritor no totalmente conocido en España, si embargo pertenece por derecho propio a ese grupo de narradores a los cuales se les lee porque enseñan en sus novelas.

R.Ch.- Para conocer a un escritor está ahora la televisión. Sabes que han hecho una serie sobre *Crematorio*, sí, no tiene nada que ver con el libro. El cine y los libros no tienen nada que ver, y si pagan es para hacer lo que ellos quieran. A los libros hay que dejarlos tranquilos, que vivan.

I.E.- Muchas gracias, Rafael.

Texas Tech University

Number 11.1/11.2

Spring & Fall 2011



TEXAS TECH UNIVERSITY

Department of Classical & Modern Languages
& Literatures