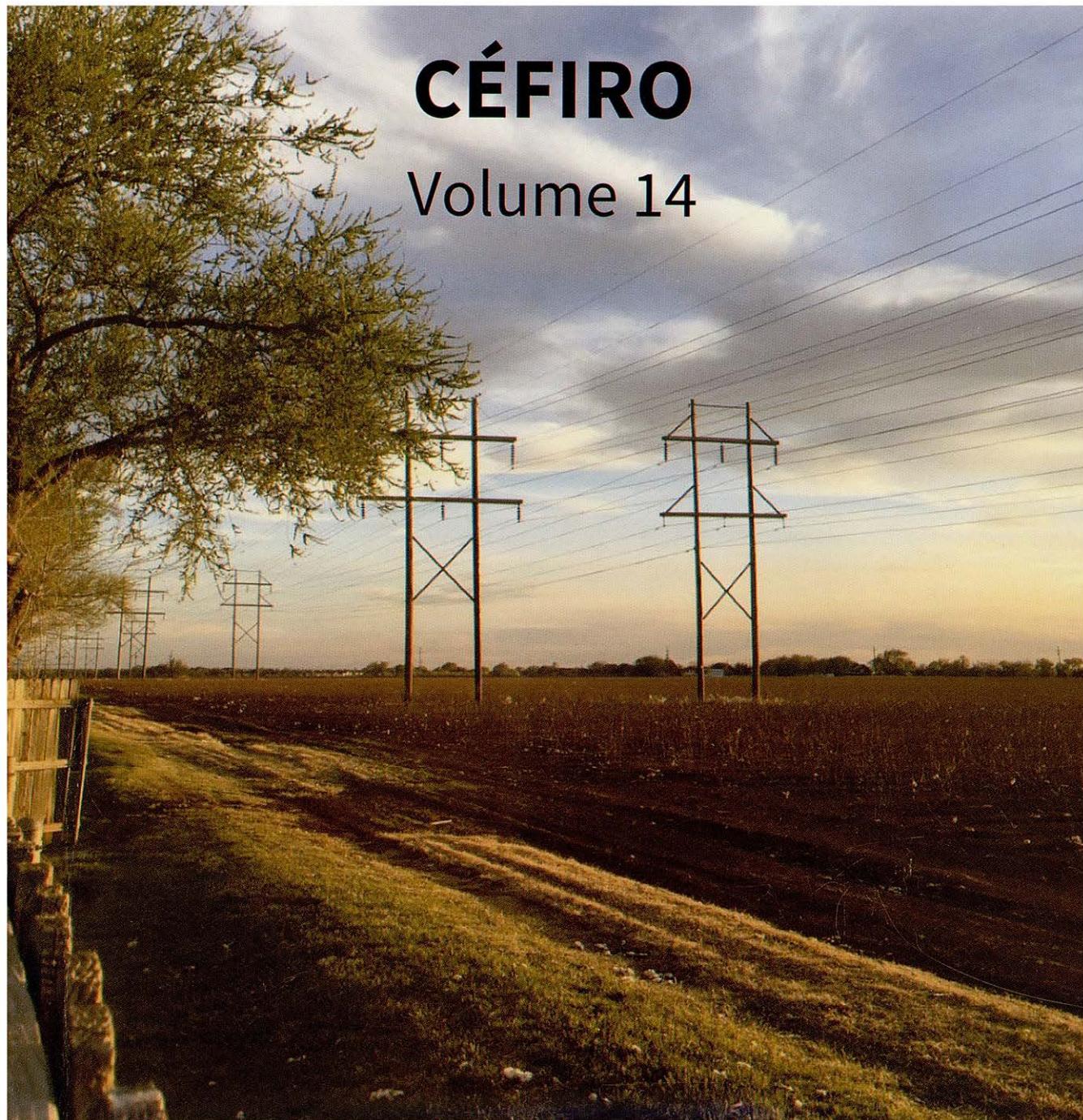


CÉFIRO

Volume 14



CÉFIRO

THE JOURNAL OF THE CÉFIRO
GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Editors

Dora G. Aranda
Gustavo Costa
Yuriko Ikeda
Manuel J. Martín González

Faculty Advisor

Susan Larson

Texas Tech University

Editorial Board

Elvia Ardalani, University of Texas Pan-American
John Beusterien, Texas Tech University
León Bodevin, Murray State University
José Juan Colín, University of Oklahoma
Idoia Elola, Texas Tech University
Sara Guengerich, Texas Tech University
Antonio Ladeira, Texas Tech University
Ted McVay, Auburn University
Alicia Miklos, Texas Tech University
Javier Muñoz-Basols, University of Oxford
Carmen Parron, Sam Houston State University
Rodrigo Pereira, Texas Tech University
Carmen Pereira-Muro, Texas Tech University
Genaro Pérez, Texas Tech University
Julián Pérez, Texas Tech University
Ana de Prada Pérez, University of Florida
Luis I. Prádanos-García, Miami University
Vanessa Rodríguez de la Vega, Missouri State University
Rubén Rodríguez-Jiménez, Texas Woman's University
Connie Scarborough, Texas Tech University
Marta Tecedor, Texas Tech University
Eric Vaccarella, Montevallo University
Leonor Vázquez González, University of Montevallo
Jorge Zamora, Texas Tech University



TEXAS TECH UNIVERSITY

©*Céfiro*: A Graduate Student Organization at Texas Tech University
ISSN 1534-228X

All rights reserved. No part of this publication covered by the copyright here on maybe 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 literature and culture. The 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, critical works of no more than twenty-five double-spaced pages and film and book reviews. The journal publishes work written in Spanish, Portuguese, or English.

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION
TEXAS TECH UNIVERSITY CMLL M/S42071
Lubbock, TX 79409-2071

Articles can be submitted via e-mail at cefiro.journal@ttu.edu. MLA style should be used with parenthetical documentation, endnotes and a list of works cited. In a separate file, type your name, institutional affiliation, mailing address and e-mail address. The article submission should have no evident references to its author.

Cover photo by Dora G. Aranda

CRÍTICA LITERARIA / LITERARY CRITICISM

Constructing Gender in José Martí's Brooklyn Bridge Chronicles Kevin Anzzolin	1
Desolación, desconsuelo y silencio en "Luvina" de Juan Rulfo José Juan Colín	17
¿Primitiva ciencia ficción?: El episodio de Clavileño (II, 41) en <i>El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> (1605-1615), de Miguel de Cervantes Mario Sánchez Gumiel	27
Poesía y sentido: Dialéctica entre olvido y remembranza en la creación poética de Rainer Maria Rilke, José Martí y Matsuo Basho Inti Yanes-Fernández	39
Un panorama de expectativas vs. el bildungsroman frustrado en <i>La tribuna</i> (1883) Yasmina Vallejos	53
An Integral Theory Approach to a B. Traven Parable Janet Burke Norden	64
Los espectros de las ciudades: Sodoma y Gomorra o la modernidad en ruinas en dos cuentos de Leopoldo Lugones Carlos Yushimito del Valle	78
La figura del padre, símbolo esencial en la narrativa de Landero Alfonso Ruiz de Aguirre	90
¿Por qué recordar la Guerra de Castas en <i>Península, Península</i> de Hernán Lara Zavala? Filemón Zamora	104

OBRAS CREATIVAS / CREATIVE WORKS

Tres poemas: “Búsqueda”, “Parece simple pero no lo es” y “Me esperan restos” Ana Varela Tafur	111
Dos poemas: “La noche en que Sor Juana y Salomé durmieron juntas” y “El sueño” Zheyla Henriksen	114
En el país de los ciegos... Isabel Ojeda	118
El niño de la gallina Dora Grisela Aranda	122
Percepções de um adolescente Gustavo Costa	125
El diario de cuero del arquitecto Rocca María Luz Bateman	128

CONSTRUCTING GENDER IN JOSÉ MARTÍ'S BROOKLYN BRIDGE CHRONICLES

Kevin Anzzolin

Dickinson State University

Fragmentation of the object of production necessarily entails the fragmentation of its subject.

-- György Lukács¹

PRELIMINARIES

Recent attempts to understand José Martí's assessment of both gender² and technology³ have reached contradictory conclusions. Although usually dealt with separately, this essay proposes that Martí saw a relationship between these dual themes. Here, I explore three chronicles⁴ from 1883 which Martí dedicated to the construction and opening of the Brooklyn Bridge: "El Puente de Brooklyn", "Los ingenieros del Puente de Brooklyn: Roebling, Padre e Hijo," and "Dos damas norteamericanas."⁵ By examining these chronicles' engagement of machine technology and gender, I outline what the Bridge suggested to Martí about North American culture, the role of the body, and labor practices.⁶ Written when Martí's conceptions of masculinity and femininity were in flux, I argue that his Brooklyn Bridge chronicles situate gender as both biologically determined and, somewhat paradoxically, socially constructed,⁷ modified by revolutionizing modes of production. I begin with the best-known of the three pieces, "El Puente de Brooklyn."⁸

A MONSTROUS STRUCTURE

Published both in New York City's *La América* and Buenos Aires's *La Nación* in June of 1883, "El Puente" describes the construction and opening of the Brooklyn Bridge. In Martí's day, the Bridge was celebrated for harnessing the powers of practical science and industrial knowledge. Linking what were the first and third largest cities in the United States—New York and Brooklyn—the Bridge represented technological advancement, movement, and the collapse of social barriers.

To build the structure, the Bridge's Chief Engineer, John W. Roebling, employed various technical innovations.⁹ Most importantly, Roebling chose pneumatic caissons to excavate earth for the Bridge's two towers, a technique used for the first time in the 1850s at Eads Bridge in St. Louis. Differing from shallow caissons which are open to natural air, pneumatic caissons are watertight, inverted wooden boxes closed at the top and filled with pressurized air so as to impede earth and water from entering; the caissons are then sunk until they reach bedrock (see figure 1). Workers were then lowered to the bottom of the East River through an airtight tube.

In yet other ways the Bridge represented technological advancement; it housed gears, pulleys, and electrical wires, and the structure's much-discussed five thoroughfares—often shown in cross-sectional illustrations of the era,¹⁰—allowed for trolleys, carts, steam engines, telegraph wires, and even a pneumatic mail tube stretching between the New York and the Brooklyn post offices.¹¹ This motive (not static) character is emphasized in the Bridge's first review, written by architectural critic Montgomery Schuyler in 1883.¹² Finally, on the night of

May 19, 1883, the Brooklyn Bridge became the first bridge to be electrified, immediately becoming a luminous symbol of a technologically savvy world to come.¹³ Newspapers described the otherworldliness of the Bridge's lamps, and some wondered whether pedestrians were endangered by such a considerable quantity of electricity.¹⁴ This sense of danger underscored the sublimity of crossing the Bridge at night.¹⁵

Martí underscores these technological aspects of the Bridge in "El Puente". First, he details the Bridge's dimensions—its quantities, weights, and distances—in a hyper-rational vernacular of science and technology. As Ramos shows, Martí includes mathematically precise language among his otherwise prolonged baroque descriptions, thus highlighting the writer's claims to autonomy, social pertinence, and 'naturalness' against modernity's deadening rationality.¹⁶ Measurements and quantities, counterposed with poetic prose, ultimately underscore the artist's independence.

Qualitatively, the structure inspires fear, awe, and—as I argue—is repulsive. In "El Puente", grotesque and zoomorphic adjectives are used: the massive structure is "menos bella que grande" (432). Its cables—"4 dobles médulas de hierro" (428)—are described as a "gigantesco sustentáculo" (425). They are "gruesos y blancos" (426), or like "colosales boas" (426). Furthermore, the cable unwinds "como anillos de serpiente chata" (428). Similarly, in Martí's "Carta de Nueva York" dated June 20, 1883, the cables appear ready "a morder" (418). In "El Puente", the Bridge evinces "cóncavas mandíbulas" (429), while each of the dredgers digging the East River is a "draga famélica... cerrando de súbito los maxilares poderosos" (429). The Bridge's "estructura corpulenta" (429) seems animalistic and alive, like a "sierpe aérea" (423), or a "serpiente chata que anda" (430), and the structure's towers are "dos cuerpos monstruosos de granito,--médulas que remata luego armazón intrincada de nervios de acero" (428) which "muerden la roca en el fondo del río" (424) as if it were a "diente de un mamut" (423). Finally, the Bridge's plate supports are "rematadas por delgados dientes, como cuerpo de pulpo por sus múltiples brazos" (427) and across its thoroughfare, "se ven pasar como... monstruos menores, los trenes del ferrocarril elevado" (431). All told, the structure is portrayed as monstrous, inhumane, and given to violence,¹⁷ its grandeur is terrifyingly sublime.¹⁸ Significantly, although Roebling often characterized the Bridge, in an Emersonian way, as the perfection of nature, in Martí's piece it is nature's aberration.

Yet, while the Bridge has the physiology of predatory animals—jaws, teeth, and body—the Bridge's workers appear less than human: Martí describes them as "hombres tallados en granito" (424) or "[e]statuas talladas en fango" (424). When the Bridge is finished, Martí describes the public that has come to "hormiguar velozmente sobre la sierpe aérea" (424), while the Bridge itself appears "como lengua de hormiguero monstruoso" (426). The leviathan structure devours men and thus the cables "se mecen, a manera de boas satisfechos" (426)—a simile employed twice in "El Puente". The "trabajadores febriles, en cuyo cerebro hinchado la sangre precipitada se aglomera" (429), are likened to worms living parasitically in the Bridge's "entrañas" (430).

Martí underscores the Bridge's anthropophagic character both in "El Puente" and in his May 14 "Carta de Nueva York" by evoking the Cyclops episode from Homer's *The Odyssey*. In

“El Puente”, the four Bridge cables appear “luengos, paralelos y ciclópeos” (423). And in the May 14 “Carta” Martí describes the Bridge as a “poder ciclópeo” (417) and its towers as “fábricas ciclópeas” (418). Yet while Homer’s fable points up the power of human ingenuity over brute strength, in “El Puente” the value of human intellect is helpless next to the structure’s power. Describing technological behemoths like the Bridge as Cyclopean was not uncommon in the nineteenth-century.¹⁹ Like Homer’s Cyclops Polyphemus episode, Martí’s Bridge, too, includes a cavernous structure: the aforementioned caissons, where workers’ bodies were particularly ravaged. Here, in the depths of the East River, where the bedrock was deeper than original estimations, communication with the surface of the water was impossible. Martí dramatizes the workers’ chthonic descent into the caissons in hellish terms. Workers appear “graves y silenciosos...fríos, ansiosos, blancos y lúgubres como fantasmas” (428); while dredging up the mucky river floor “[n]i silbar pueden los hombres que trabajan en aquella hondura” (429). The effects of the Bridge’s construction become clear: working in the infernal bowels of the earth has silenced the Bridge’s workers and—both literally and figuratively—they cannot whistle. The caissons’ constrained environment were known to produce strange acoustics: voices took on a tinny, even ‘girlish’ quality.²⁰ Due to their immensity of the Brooklyn Bridge’s caissons, these odd effects were intensified; the Bridge’s caissons were the largest that had ever been built, with their base measuring half a city block in length. Apprehended metaphorically, the caissons’ effects appear even more deleterious: workers have lost that which most defines the human—the power of language—‘silbar’ serving as a trope for oral expression and humanness itself. Thus while the Bridge’s workers have lost their humanity—their voice—the lifelike Bridge makes itself heard. For instance, the suspension cables are likened to a “lira ponderosa...que empieza a entonar ahora sus cantos” (425); they are “gruesos y blancos, que, como serpiente en hora de apetito se desenroscan y alzan *el silbante cuerpo* de un lado del río” (426, Italics mine). Yet other sections of the Bridge are capable of expression: “las colosales torres: *zumban* sobre nuestra cabeza” (425, Italics mine) and earth is excavated for the Bridge’s towers by “dragas sonantes” (429). All told, while fatigued workers are silenced, the lively Bridge literally ‘whistles’ across the East River. The animated Bridge has seemingly scaled a link on the evolutionary chain while workers, alienated from their labor, have devolved to a pre-human, atavistic, and invertebrate state.

That the workers are characterized as infantile, inanimate, or non-human vis-à-vis the structure symbolizes the extreme, even dangerous working conditions demanded by the Bridge. Those who dug out the bedrock, referred to as “sandhogs,” worked around the clock,²¹ while the carbide lamps used inside the caisson regularly caused fires. During the Bridge’s 14-year construction, more than 30 construction workers perished at the Bridge, the majority of them stricken with decompression disease (also known as ‘caisson disease’ or ‘the bends’).²² An astounding 110 cases of decompression disease were reported between May 31, 1872 and January 25, 1872.²³ This excruciating sickness provoked great pain in workers’ joints and muscles after they had resurfaced. Oftentimes workers fell to the ground writhing in pain, sometimes vomiting uncontrollably. Although we now know that the sickness is caused by nitrogen bubbles in the bloodstream which form after an overly quick exit out of the caissons’ pressurized air, the origin of the disease was unknown during the Bridge’s construction. Thus for many of the immigrant men who worked at the structure—most of them nineteen or twenty years old—obtaining a job at the construction site was thus both a blessing and a curse: workers earned

a hefty 2 dollars and a quarter daily when digging reached 70 feet below sea level even though the costs of the job were great.²⁴

In Martí's chronicle, these grueling labor conditions constitute a corporeal sacrifice, a theme which greatly intrigued him.²⁵ As noted above, allusions to corporeality are central from the first lines of "El Puente" "Palpita en estos días más generosamente la sangre en las venas de los asombrados y alegres neoyorquinos" (423). Even readers' knowledge of the Bridge is garnered via tactile senses: "De la mano tomamos a los lectores de *La América*" (423). Martí describes the structure as a site of bodily sacrifice, as workers offer themselves to the Bridge.²⁶ We read:

los albañiles encajaron en aquella altura, como niños sus cantos de madera en torre de juguetes de Crandall, piedras a cuyo choque ligerísimo, como alas de mariposa a choque humano *se despedazaban los cuerpos* de los trabajadores, o se destapaba su cráneo. (430, italics mine)

Significantly, the workers' bodily destruction is explained by verbs normally employed to discuss the physical changes that structures undergo, like "despedazar" and "destapar (430)," thus underscoring that the Bridge's construction and the workers' physical degeneration are part of the same production processes. For Martí, the Bridge simultaneously symbolizes creation and destruction. Appropriately, these dual processes are described via a chiasmic structure: "construyeron, sobre el cajón que con su entraña de hombre se iba hundiendo, la torre que con su pesadumbre de granito, se iba levantando" (430). The antagonistic gerunds connote contrary movements, and thus emphasize the dynamic between man and mechanism, construction and collapse, sacrifice and invention. Moreover, and like other thinkers of his day, Martí, too, describes human physiology and psychology via mechanical terminology.²⁷ In the caissons, men's chests doubled in size; thus when they emerged from the depths, their internal pressures—not unlike the subterranean spaces themselves—went dangerously awry. Some engineers of the Bridge even likened the body's adverse reactions within the caissons to valvular technology.²⁸ Bricklaying and the immolation of men were interconnected processes of specific modes of production.

Corporeal metaphors are invoked in yet other ways in "El Puente", when Martí alludes to past civilizations known for their predilection for bodily sacrifices. Heralded as the 'eighth wonder of the world,' in the days immediately before and after its opening, the Brooklyn Bridge was routinely compared to marvelous structures built by past civilizations. Had technological advancements ushered in a new era of enlightenment and prosperity or rather, had they revived inhumane conditions and servitude thought to have been defeated?²⁹ In "El Puente", Martí mentions the Trojan Horse, the Acropolis, and the Great Pyramids of Egypt, and alludes to the Aztecs, the ancient civilization perhaps most famous for its predilection for human sacrifice: "Ya no se abren fosos hondos en torno de almenadas fortalezas; sino se abrazan con brazos de acero, las ciudades" (432). Moreover, "[m]ejor que abrir pechos es juntar ciudades" (432) Martí explains, thus drawing distinction between the physical travails of the Bridge workers and those sacrificed at Templo Mayor at Tenochtitlán. It is indubitably better to build bridges than it is to destroy bodies. And yet they are in no way described as separate processes in "El Puente."

Martí's contrast rings hollow because it belies every worker's tortured body that has been detailed in the chronicle until this final paragraph: the juxtaposition of wrenching a victim's heart out and building a bridge reads like a comparison. In this way, even while describing the Bridge as a wonder of technological know-how and a triumph of ingenuity, Martí signals other forces at work: "El Puente" does not flatten the Bridge's contradictory meanings rather, it simultaneously celebrates and censures this technological behemoth, thus depicting one of modernity's most troubling antinomies: humanity's newfound ability, via our immense technological know-how, to build structures more formidable than the sum of their parts, but whose construction demands labor practices (repetitive, strenuous, and dangerous) which do not make manifest the highest capacities of our species.³⁰ Those modes of production sap that which most distinguishes us from the animal world—our ability to dream beyond ourselves—and strangely brings us closer to the lowest common denominator of existence. The technologized modes of production workers confronted at the Bridge transformed them into little more than beasts of burden. The Bridge's grandeur occludes the stamp of individual hands, and the generalized immiseration of work appears a necessary byproduct of progress: tellingly, in "El Puente", Martí refuses to name the Chief Engineer John W. Roebling, but instead wonders who actually built the Bridge, thereby underscoring how the labor used to construct such a structure is necessarily rendered opaque: "¿cómo anclaron en la tierra esos mágicos cables? ¿Cómo surgieron de las aguas, con su manto de trenzas de acero, esas esbeltas torres?" (426).³¹

Martí develops his extended body metaphor further when language of masculinity and femininity is invoked. As arduous labor ravages workers' bodies, Martí suggests that their status as males—traditionally thought to stem from biological, physiological differences—is subsequently transformed.³² Not only animate and grotesque, the Bridge is also feminine, especially compared to its workers, who are characterized as her (the Bridge's) emasculated male counterparts. Bricklayers and carpenters are "soldados del puente" (431) who "coronan la torre" of the structure (423). A brotherhood of soldiers crown the Bridge's tower as if they were knight errants, sacrificing themselves to a sadistic queen.³³

Furthermore, while the Bridge is characterized as a place of inverted hierarchies, Martí's metaphors suggest a barbaric servitude befitting medieval times. Thus in "El Puente", the vapor rising from the workers' steam engines whips around the structure "como galán que *corteja a su dama*, un vapor daba vueltas al pie de la torre de Brooklyn" (430, *Italics mine*). Martí describes how 'liberty' personified—namely the Statue of Liberty—has given birth to the Bridge, structure which is, in turn, also described as female: "la Libertad, que en esta ciudad ha dado *tal hija*. La Libertad es la madre del mundo nuevo, -- que alborea" (423, *Italics mine*). In this way, the Bridge epitomizes modernity's paradox; Martí reads its construction as an attack on the body that, in turn, troubles traditional notions of masculinity and femininity. Certain mechanized forms of labor have diminished patriarchy and heralded new slavery.

That Martí's chronicle is simultaneously celebratory and deflationary is, in a sense, not surprising. When it opened on May 24, 1883, an estimated 150,000 people crossed the Bridge; however, the mood on the structure soon became riotous, as rouges raced horses, guttersnipes threw rocks at passing boats, and thronging crowds stormed the walkway.³⁴ Less than a week later, on the Sunday of Memorial Day weekend (May 30, 1883), 35 people were wounded and 12

were trampled to death in the structure's stairway after someone reportedly shouted "The bridge is falling!"³⁵ The Bridge, a beacon of technological triumph, had become a site of tragedy. Appropriately, Martí's chronicle concludes with a ghastly vision of "millares de mujeres que sollozan, niños que gritan" (432) as they cross the pedestrian walkway.

In sum, Martí's characterization of the Bridge is a confluence of sexual sciences, teratology, and techno-talk. The Bridge has a hideous origin and exemplifies ambiguous sexual identities.³⁶ In collapsing the space between Brooklyn and New York, Martí's Bridge has lessened the distance between the sexes: it is a monument representative of American ingenuity, modernity, and as I am proposing, anxiety about the changing social roles.

PERFECT GENTLEMEN

José Martí wrote two shorter chronicles dealing with those involved in the Brooklyn Bridge's construction: "Dos damas" was published, like "El Puente" in *La América* in June of 1883, while "Los ingenieros" was published a few months after "El Puente" in Buenos Aires's *La Nación*. Although "Los ingenieros" and "Dos damas" differ in scope and tone from "El Puente", both recast themes which Martí examined in "El Puente": the role of innovations in everyday life, labor practices, the body, and gender identity.

Whereas "El Puente" described a de-centered concept of gender identity, "Los ingenieros" and "Dos damas" offer secure, traditional (or stereotypical) visions of gender. "Los ingenieros" praises traditional notions of masculinity while "Dos damas" celebrates time-honored notions of femininity. I will examine "Los ingenieros" before "Dos damas" due to the fact that all personas mentioned in "Los ingenieros" are directly involved in the history of the Brooklyn Bridge, which is not true of "Dos damas".

"Los ingenieros" is a sketch of the Bridge's original Chief Engineer, John Roebling, and his son, Washington (1837-1926). The younger Roebling was tasked with completing the Brooklyn Bridge after his father died from tetanus on July 22, 1869, having suffered a crushed foot the previous June 28 while overseeing work on the Bridge. Washington assumed the head role from 1869 until 1872, when he was incapacitated by decompression disease, suffering from diminished eyesight and extreme nervousness.³⁷ Unable to oversee the Bridge's construction on-site, Roebling observed the ongoing work from the upstairs window of his home at 110 Columbia Heights street in Brooklyn. Doubtful that an invalid engineer could take on such a grand project, many New York newspapers clamored for Washington's resignation. His wife, Emily, eventually played a fundamental role in the Bridge's completion.

"Los ingenieros" is a Great Man history of the Carlylean ilk: its laudatory language countervails the distinctly deflationary, gruesome descriptions of "El Puente". The chronicle emphasizes the shared professional vision and close relationship between the Bridge's "dos bravos e ilustres ingenieros" (254): John Roebling and his son and protégé, Washington. Gone are descriptions of jaw-like bulwarks, claw-like columns, emasculated workers, and upended hierarchies between the sexes. Rather, the Bridge is depicted as the Roebling family's intellectual culmination. Unlike the alienating, manual labor described in "El Puente", in "Los ingenieros" the Bridge evinces an organic connection to Roebling's mental facilities: "Como

crece un poema en la mente del bardo genioso, así creció este puente en la mente de Roebling” (256). While “El Puente” alluded to mental breakdown, “Los ingenieros” lauds the intellect of a father and son engineering team.³⁸

“Los ingenieros” also celebrates the Roebling family’s emigration to the United States. As if to contradict readers’ assumptions as to Roebling’s provenance, Martí initiates conversation about the engineer’s origins with a negative statement: contrary to what one may assume, Roebling, in fact, “*no nació en los Estados Unidos*” (254, Italics mine). Rather, Roebling *became* American. The passage is markedly different from those found in “El Puente,” where we see ambivalent images of the immigrants who constructed the Bridge:

hebreos de perfil agudo y ojos ávidos, irlandeses joviales, alemanes carnosos y recios, escoceses sonrosados y fornidos, húngaros bellos, negros lujosos, rusos—de ojos que queman, noruegos de pelo rojo, japoneses elegantes, enjutos e indiferentes chinos. (Martí 425)

The Bridge was, in fact, primarily built by non-traditional Americans: African Americans, Germans, Italians, Poles, and Irish worked side by side at the construction site. And yet, the Bridge’s opening on May 24, 1883 unfortunately underscored the continuing tension between supposedly ‘American’ versus ‘foreign’ values. Specifically, Irish Americans who had worked on the Bridge boycotted the opening on account of it being Queen Victoria’s birthday.³⁹ Martí, in his “Carta de Nueva York” of May 14, 1883 refers to these workers as “indiscretos e irlandeses odiadores” (418-419) for abstaining from the festivities.

With “Los ingenieros,” gone are Martí’s Babel-esque descriptions of different ethnicities. While in “El Puente”, a Chinese man is referred to as an “hijo infeliz del mundo antiguo” (430), in “Los ingenieros,” John Roebling is portrayed as a model émigré—professionally successful, democratically-spirited, and a guiding patriarch. Unquestionably “[e]namorado de la libertad” (256), the engineer assimilated easily to the cultural and political values of the United States: “la mente de Roebling...se tornó en americana” (256-257). While in Prussia, Roebling “andaba torvo, como grande hombre esclavo,” but on American soil, both his craft and sensibilities flourish; Roebling even “bautizó a su hijo con el nombre de su pontífice”—that is, “Washington” (255). The United States offered Roebling professional opportunities and peace, a place where his natural impulses were nurtured. Martí’s Roebling is also an exemplary father who enjoys an intellectually fruitful relationship with his son who, as already noted, took over as Chief Engineer of the Bridge after John’s on-site accident of July 22, 1869. Their shared accomplishments underscore the importance of traditional patriarchy, family legacies, and pride in masculine social power. Even the first line of “Los ingenieros” is a sly wink between men: “¿Quién no ha de leer con gozo, como un triunfo propio, *por ser hombre*, una noticia breve de la vida de dos bravos e ilustres ingenieros[?]” (255, Italics mine). Although “hombre” here could be glossed as ‘humankind’—women and men—the rest of the chronicle unquestionably emphasizes the centrality of males. Martí describes the Bridge as emblematic of “un nuevo hombre” (256) who individuates himself vis-à-vis a feminine other: “Dos madres tienen los hombres: la Naturaleza y las circunstancias” (256). Washington follows in his father’s footsteps as an engineer and preserves the democratic values of North America’s founding father, George

Washington. Of course, Martí's history may only be partly true. Many believe that Washington was not the brilliant engineer that his father had been: the lame scion of visionary John confined to his attic window in Brooklyn did not always inspire confidence.⁴⁰

Regardless the facts of history, "Los ingenieros" unequivocally presents Washington as realizing his father's grand ideas. A patriarchal transmission of democratic values and engineering know-how between father and son is perceived even at the level of sentence structure. When explaining the Bridge's engineers, a parallel phraseology is employed, thus formally representing the occupational heritage between John and Washington: "La ideó el padre; la hizo el hijo" (255). The sentence serves as a metaphor for a shared legacy passed between generations: the father's labor is listed before the son's, and both men's respective activities are described by a direct object followed by a verb in the preterite tense. Martí employs this structure again with: "Lo que el padre esbozó, él completó" or, "[l]o que el padre no previó, por él fue resuelto" (257). Form and function coincide as Washington is forwarded as the inheritor of his father's professional service, masculine values, and national ethos. These are, in sum, images of stable family values, paired with the successful transmission of values in an adopted fatherland. Significantly, Washington Roebling often discussed heredity, especially after his father died and he (Washington) assumed the monumental role of Chief Engineer.⁴¹ Martí concludes that the Bridge "tuvo numerosos e imponentes padres" (258); Washington "[v]olvió; trabajó con el padre hasta su muerte" (258). The piece ends with Washington represented as a Great Man who, "desde otro sillón regio, acariciando compases y muestras de material de construcción...rey por rey, Dios guarde al rey de ahora" (259).

Thus in "Los ingenieros," a (male) subject enjoys an unalienated relationship both with nature and his own productive facilities: labor is fulfilling, intellectual (not manual), and manly. Although Martí is obviously aware of the grueling processes by which the Bridge was built, here—with a striking lack of irony—he explains that Roebling's achievement signals an overcoming of the harsh labor practices which characterized most of human history: "ya no fabrican los hombres en el fondo del río, sino en el aire" (257). The caisson-dwelling, infirm sandhogs of "El Puente" have disappeared. Apprehended together, the two chronicles studied thus far recapitulate the division of labor. Intellectual labor is celebrated while manual labor is spurned. With Martí's celebration of the Bridge's genius engineers, manual labor is rendered opaque.⁴²

LOVELY LADIES

Martí examined the Brooklyn Bridge in one final chronicle. In June of 1883, *La América* published his one and a half-page "Dos damas." Here, Martí compares the biographies of two public figures he characterizes as exemplary North American women: Lydia Pinkham and Emily Roebling. Pinkham, originally trained as a nurse, created a best-selling woman's tonic for menstrual and menopausal aches.⁴³ Emily Roebling, as noted above, was the wife of Washington Roebling, who worked on the completion of the Bridge when her husband became ill with decompression disease. Both Roebling and Pinkham were astonishingly innovative women who led remarkable public lives. For Martí, they epitomize enlightened, ethical, and distinctly North American women.

Yet, although both women are forwarded as faithful companions to their husbands, the chronicle firmly situates the worth of both of them in the domestic sphere.⁴⁴ They are “dos buenos tipos de dama norteamericana, en quienes las dulces piedades de la casa han embellecido el enérgico empleo de la razón” (251). Both Pinkham and Roebling are lauded for bringing rationality into the home.⁴⁵ The two women are impressively innovative—an architect and an inventor—but more importantly, they are willing to reign in their traditionally masculine, overly public ambitions. Thus immediately after acknowledging Emily’s importance in completing the Bridge, Martí relegates her to a traditional female subject position:

Pero de estas hazañas en metales nobles, ninguna le vale más pro que la de haber mantenido a buen temple, en su trémulo cuerpo, el alma de su esposo egregio. Construir: he ahí la gran labor del hombre:--consolar, que es dar fuerzas para construir: he ahí la gran labor de las mujeres. (252)

Emily’s awesome role as the Bridge’s de facto Chief Engineer is less important than her maintenance of the “bienestar de su hogar” (252). This may be a bit of fortuitous forgetting on the part of Martí: when a lack of funds and expertise cast doubt on the completion of the Bridge, Emily became the structure’s overseer, a story that does not easily conform to the defense of traditional roles between men and women that Martí offers in his Brooklyn Bridge chronicles.⁴⁶

Furthermore, although Martí lauds the women for their successful enterprises, he denounces the ‘excessive virility’ of some North American women “Brillan...por su brío *viril y sensatez, a veces descarnada y excesiva*, las mujeres de la América sajona” (251, Italics mine). Their intellectual aptitudes, when extreme, are tantamount to assuming traditionally masculine roles. Even in “El Puente”, Emily is described as “piadosa, como gallarda *amazona*” (258, Italics mine). Just as Pinkham’s elixir remedied those bodily ailments which are innately feminine, Emily Roebling cared for the damaged body of her husband, Washington. Like “El Puente” and “Los ingenieros,” this piece, too, discusses the body and gender on various levels.

Martí, who oftentimes used other publications for inspiration,⁴⁷ was not alone in associating the chronicle’s three wonders—Lydia Pinkham, Emily Roebling, and the Brooklyn Bridge. When Pinkham first tried to sell her medicinal compound in 1876, pharmacists were uncomfortable displaying a product that was marketed to women using unabashed body talk about “females weakness,” “painful menstruation,” and “falling of the womb.”⁴⁸ With her son, Daniel, Pinkham opted for another tactic, launching an advertising campaign based around her motherly demeanor. Daniel also concocted a plan to stretch a Lydia Pinkham banner across the Brooklyn Bridge. Hefty costs ultimately squelched the idea, but the Pinkhams did print advertising cards showing the Bridge decorated with Pinkham’s name (see figure 2). Consumers around the country wondered if a banner had been stretched across the engineering wonder.

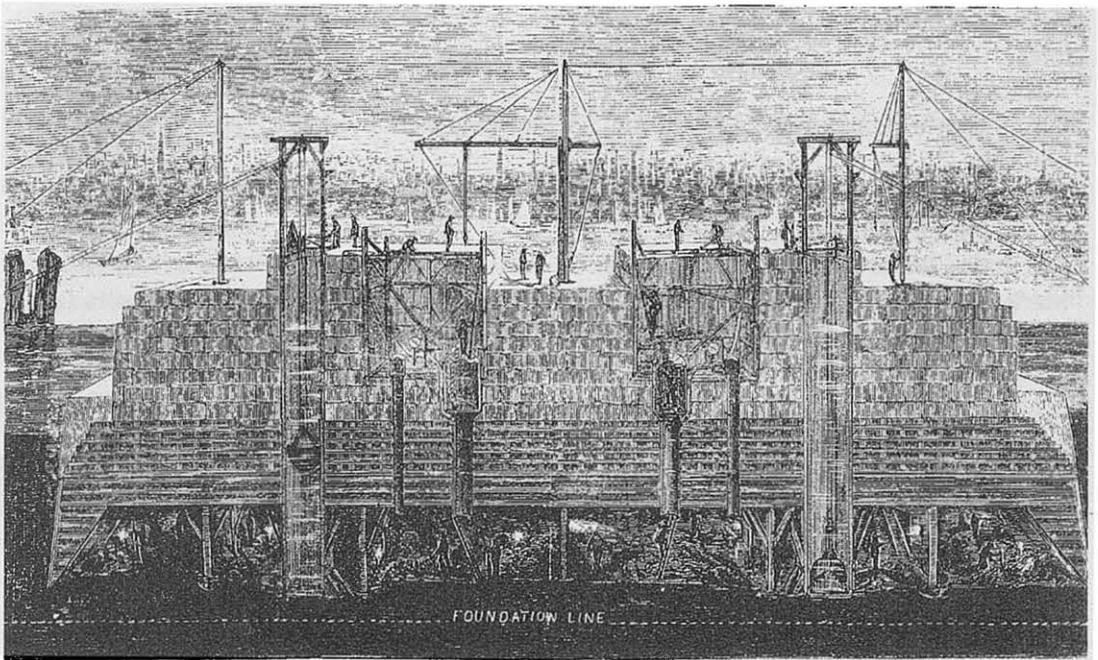
CONCLUSIONS

With the construction and opening of the Brooklyn Bridge, José Martí—along with many others of his day—examined the relation between technology and gender.⁴⁹ Here, these twin concepts were modified by the corporeal consequences of labor practices. The three Bridge chronicles represent a crucial moment in America when social roles between the sexes was being

interrogated: Martí, via his three Brooklyn Bridge pieces, too, casts light on an epoch when biological deterministic theories of masculinity and femininity precariously coexisted with social constructivist ones.⁵⁰ Martí's texts query how notions of gender are oftentimes based on corporeality, but which can be transformed alongside evolving modes of production. Thus his reading of gender is both traditionally biologist and radically socially constructivist. These three pieces are testament not only to Martí's unique intellect, but also to the historical era in which he lived, which was characterized by revolutionizing modes of production, new gender identities, new freedoms, and finally, new hatreds.⁵¹ In this way, concepts of masculinity and femininity were and are buttressed in a significant way through language.⁵²

Martí's reading of the Bridge—part defense of traditional roles between the sexes, part radically materialist revision of gender identity—remains pertinent for our time, when the division of labor along gender lines has almost been overcome. The arduous tasks demanded by the construction of the Bridge, rendering workers cogs in a mechanical monstrosity, problematized one's corporeal and social identity. Is one still sufficiently masculine even if their body, bowled over by decompression disease, cannot labor like before? What new rights can be demanded when women like Emily Roebling become engineers? What if biological technology (like Pinkham's elixir) can erase corporeal traits innate to women? Such issues are absent from other chronicles written by Martí such as "Nueva York bajo la nieve," "Coney Island," and "Un drama terrible." A man of his time, Martí points up how the construction of the Brooklyn Bridge piques North America's interest in relations between the sexes.

Martí's Brooklyn Bridge chronicles express one of modernity's greatest mysteries: technological development's contradictory capacity to both enslave and liberate humankind, to simultaneously hypostatize and deconstruct social identity. Along this collective journey, conceptions of both masculinity and femininity are constantly under construction.



Sinking of caissons for the Brooklyn Bridge.

Figure 1. Sinking of caissons for the Brooklyn Bridge

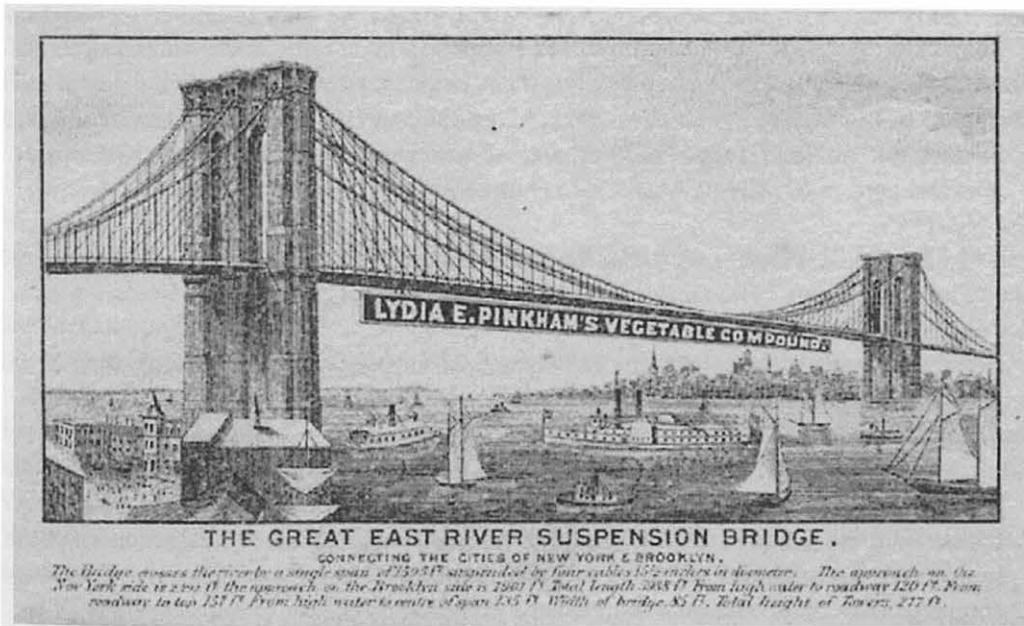


Figure 2. Lydia E. Pinkham's Vegetable Compound

Notes

- ¹ Lukács (89).
- ² Nancy Hewitt signals Martí's machismo; for Montero, Martí evinces a progressive view of gender.
- ³ Ramos characterizes Martí's reading of technology as inspiring anxiety. For Laraway, Martí celebrates technology.
- ⁴ See Rotker for her definition of 'chronicle'.
- ⁵ Martí mentions the Bridge briefly in three other writings: in his "Carta[s]" published in *La Nación* of August 15, 1883, on May 14, 1883, and in an article titled "¿Cuál es el objeto de la torre?" from *La América* in October of 1883.
- ⁶ When referring to the Brooklyn Bridge, I will capitalize: 'Bridge'. If referring to a general bridge, a lowercase 'b' will be used.
- ⁷ For Rodríguez Jiménez, between 1887 and 1895 Martí reconsiders the role of women.
- ⁸ I will abbreviate Martí's pieces as such: "El Puente de Brooklyn" will be "El Puente." "Dos damas norteamericanas" will be "Dos damas," and "Los ingenieros del Puente de Brooklyn Roebing, Padre e Hijo" will be "Los ingenieros."
- ⁹ First, the Bridge's suspension cables were strengthened with a system of diagonal inclined stays (Salvadori and Tountas 71). Secondly, Roebing invented a process for spinning the wire cables on site, rather than transporting them from afar (Kawada 81). Thirdly, Roebing invented the steel wire-rope used in the Bridge's cables.
- ¹⁰ See "The Brooklyn Bridge," *Harper's New Monthly Magazine* May 1883: Volume 66, Issue 396.
- ¹¹ See Manbeck (65).
- ¹² The structure "looks like a motionless mass of masonry and metal; but, as a matter of fact, it is instinct with motion. There is not a particle of matter in it which is at rest even for the minutest portion of time" (Conant and Schulyer 31).
- ¹³ See Nye (145).
- ¹⁴ See "To-Day's Great Ceremony," *The New York Times*. 24 May, 1883.
- ¹⁵ See "The Great Event," *The Daily Graphic* 24 May, 1883.
- ¹⁶ See pages 160-189.
- ¹⁷ Beside the animalistic metaphors, in "El Puente," the suspension cables are described as an "inmenso alfanje encorvado" (424).
- ¹⁸ See Burke.
- ¹⁹ While Marx uses the term six times in Chapter 15 of *Capital*—"Machinery and Large-Scale Industry"—a steam engine created in 1802 was also named 'Cyclops,' as was a steam frigate from the US Civil War. It should be historical moment and witnessed some of the same processes of industrialization, modernization, and liberalization. Finally, Green, too, compares work at the Bridge—monstrosity: compressors and air-pumps are likened to "Frankenstein" (17).

- ²⁰ See McCullough (180).
- ²¹ See Delaney.
- ²² See Haw (16).
- ²³ See Butler (451).
- ²⁴ See “The East River Bridge,” *The New York Times* 26 May, 1883.
- ²⁵ See Louis Pérez (80).
- ²⁶ See Lugo-Ortiz and Ete for the body in Martí.
- ²⁷ See Rosenberg. Like the vapor in a steam engine, for Freud one’s libido energies built up until finding an outlet.
- ²⁸ See “A Memorable Day’s Trip. What the American Society of Civil Engineers Saw,” *The New York Times* 20 January, 1882.
- ²⁹ See Hewitt’s speech at the Bridge on May 24, 1883.
- ³⁰ See McCullough’s for work conditions at the Bridge (397).
- ³¹ See Martí’s text for more questions.
- ³² See Fausto-Sterling (75-77) for an interrogation of biological determinism.
- ³³ The Bridge’s “dientes” “espera[n] a soldados no nacidos” (427); later, the workers are called a “bravo ejército” (428).
- ³⁴ See “The Deaths at the Opening,” *The New York Times* 26 May, 1883. Reckless behavior on the Bridge lasted into July. See “Incidents on the Bridge,” *The New York Times* 19 July, 1883.
- ³⁵ See Manbeck.
- ³⁶ See Halberstam for monstrosity (13 and 31).
- ³⁷ Due to his reclusiveness, reports on Roebling’s health differed.
- ³⁸ The caisson construction appears a crazed enterprise: “la boca, abajo; el fondo, arriba; y sobre el fondo que le sirve de tapa, veintidós pies de planchas de pino, cruzadas en ángulo recto sujetas al techo del cajón por tornillos gruesos como árboles, y retorcidos y agigantados, como debe ver, en su cerebro encendido, sus ideas un loco” (428).
- ³⁹ See Haw (21).
- ⁴⁰ See “A Majority for Roebling: The Engineer of the Big Bridge Not to be Removed,” *The New York Times* 12 September, 1882.
- ⁴¹ See McCullough (149).
- ⁴² Interestingly, authorities feared the possibility of labor protests at the Bridge during the opening festivities; clandestine detectives were deployed to monitor events (Haw 21).
- ⁴³ See Stephens (150-151).
- ⁴⁴ Leyva González and Vázquez Pérez reach similar conclusions.
- ⁴⁵ Vázquez Pérez signals Martí’s admiration for North American women.
- ⁴⁶ Many diminished Emily Roebling’s achievements. See “Mrs. Roebling’s Skill: How the Wife of the Brooklyn Bridge Engineer Has Assisted Her Husband,” *New York Times* 23 May, 1883. Also see “Emily Warren Roebling,” *The Daily Graphic*. 26 May, 1883: 604.

⁴⁷ See González Echeverría, xviii. Also see Ramos, page 107, where he refers to Martí as 'overwriting.'

⁴⁸ See Stage (35).

⁴⁹ The New York's *The Daily Graphic*, reporting on Abram S. Hewitt's speech at the opening of the Brooklyn Bridge, concurs with the philanthropist's message in his speech: Emily Roebling's role in building the Bridge should inspire a new debate as to the natural capacities of men versus women. "Mr. Hewitt's beautiful tribute to this lady brings up the old question as to the capability of women in comparison with that of the other sex, and probably a stronger argument against the theory put forth by Columbia and most of the other colleges could not be had than the one which suggests itself as a result of her experiences in connections with the great bridge." Also see "Mrs. Roebling's Skill: How the Wife of the Brooklyn Bridge Engineer Has Assisted Her Husband," *New York Times* 23 May, 1883: Mrs. Roebling, the previous day, had been the first to drive across the new bridge but "they did not state how fitting it was that she should be accorded the honor."

⁵⁰ In Martí's day, the biological determined nature of gender was challenged by Darwin's theory of evolution (Murphy 221).

⁵¹ See Dowling.

⁵² Scott argues that modes of discourse employed in specific social and historical contexts affect conceptions of gender.

Works Cited

- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Routledge and Paul, 1958.
- Butler, W.P. "Caisson disease during the construction of the Eads and Brooklyn Bridges: A review." *Undersea and Hyperbaric Medicine* 31.4 (2004): 445-59.
- Conant, W. C. and Montgomery Schuyler. *The Brooklyn Bridge*. New York: Harper and Bros, 1883. *The Daily Graphic: An Illustrated Evening Newspaper*. New York: Graphic Co, 1873.
- Delaney, Paul E. *Sandhogs: A History of the Tunnel Workers of New York*. New York: Compress and Free Air, Shaft, Tunnel, Foundation, Caisson, Subway, Cofferdam, Sewer Construction Workers of New York & New Jersey & Vicinity, 1983.
- Dowling, Linda. "The Decadent and the New Woman in the 1890s." In *Nineteenth Century Fiction* (1979): 434-53.
- Ette, Ottmar. "I Carry a Wound Across My Chest": The Body in Martí's Poetry." In *Re-Reading Martí: One Hundred Years Later*. Ed. Julio Rodríguez-Luis. New York: State U of New York, 1999.
- Fausto-Sterling, Anne. *Myths of Gender: Biological Theories About Women and Men*. New York: Basic Books, 1985.
- González Echeverría, Roberto. "José Martí: An Introduction." In Martí, José, Esther Allen, and Echevarría R. González. *José Martí: Selected Writings*. New York: Penguin Books, 2002.

- Green, S W. *A Complete History of the New York and Brooklyn Bridge: From Its Conception in 1866 to Its Completion in 1883*. New York: S.W. Green's Son, 1883.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke UP, 1995.
- Haw, Richard. *The Brooklyn Bridge: A Cultural History*. New Brunswick: Rutgers UP, 2005.
- Hewitt, Abram S. Address Delivered by Abram S. Hewitt on the Occasion of the Opening of the New York and Brooklyn Bridge, May 24th, 1883. New York: John Polhemus, printer, 1883.
- Hewitt, Nancy. "Engendering Independence: Las Patriotas of Tampa and the Social Vision of José Martí." In *José Martí in the United States: The Florida Experience*. Ed. Louis A. Pérez, Jr. Tempe, Arizona: ASU Center for Latin America Studies, Arizona State UP, 1995.
- Kawada, Tadaki, and Richard Scott. *History of the Modern Suspension Bridge: Solving the Dilemma between Economy and Stiffness*. Reston, VA: American Society of Civil Engineers, ASCE Press, 2010.
- Laraway, David Phillip. "José Martí and the Call of Technology in 'Amor de ciudad grande'." *MLN* 119. 2 (2004): 290-301.
- Leslie, Frank. *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*. New York: Frank Leslie, 1855.
- Leyva González, David. "¿Construyó una mujer el puente de Brooklyn?" *Palabra Nueva: Revistade la Arquidiócesis de La Habana* 187 (July-August 2009) np. November 2, 2012. (<<<http://www.palabranueva.net/contens/0907/000103-2.htm>>>)
- Lugo-Ortiz, Agnes. "Commetarios." *Revista del Centro de Investigaciones Históricas*. Facultad de Humanidades 9 (1997): 228-31.
- Lukács, György. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge: MIT Press, 1971.
- Manbeck, John B. *Historic Photos of the Brooklyn Bridge*. Nashville. Turner Publishing 2009.
- Martí, José. "Carta de Nueva York." In *Obras Completas v. 9*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973. 409-19.
- . "Carta de Nueva York." In *Obras Completas v. 9*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, 1973. 440-47.
- . "Dos damas norteamericanas." In *Obras Completas v. 13*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963. 249-252.
- . "El puente de Brooklyn." In *Obras Completas v. 9*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973. 425-432.
- . "Los ingenieros del puente de Brooklyn." In *Obras Completas v. 13*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963. 255-59.
- Marx, Karl, Ben Fowkes, and David Fernbach. *Capital: A Critique of Political Economy*. London: Penguin Books in association with *New Left Review*, 1981.
- McCullough, David G. *The Great Bridge: The Epic Story of the Building of the Brooklyn Bridge*. New York: Simon & Schuster, 2012.
- Montero, Oscar. *José Martí: An Introduction*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Murphy, Patricia. "Reevaluating Female 'Inferiority': Sarah Grand versus Charles Darwin." *Victorian*

- Literature and Culture* 26. 2 (1998): 221-36.
- The New York Times*. New York: H.J. Raymond & Co., 1857.
- Nye, David E. *American Technological Sublime*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- Pérez, Louis A. *To Die in Cuba: Suicide and Society*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2005.
- Pinkham, Lydia E. *Lydia E. Pinkham's Vegetable Compound. the Great East River Suspension Bridge Connecting the Cities of New York and Brooklyn. ... for Sale by Wm. C. Gaudelet, Newtonville, Mass.* Newtonville, Mass: s.n, 1880. Print.
- Ramos, Julio. *Divergent Modernities: Culture and Politics in Nineteenth Century Latin America*. Durham: Duke UP, 2001.
- Rodríguez Jiménez, Olga Marta. "Evolución del concepto de la mujer en José Martí 1887 - 1895." *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, 116.2 (2007): 103-111.
- Rosenberg, Martin E. "Dynamic and Thermodynamic Tropes of the Subject in Freud and in Deleuze and Guattari." *Postmodern Culture* 4.1 (1993): 1-43.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Bs. As. [i.e. Buenos Aires], Argentina: Ediciones Letra Buena, 1992.
- Salvador, Mario and Christos Tountas. "The Brooklyn Bridge as a Work of Art." In Latimer, Marjorie W, Brooke Hindle, and Melvin Kranzberg. *Bridge to the Future: A Centennial Celebration of the Brooklyn Bridge*. New York: New York Academy of Sciences, 1984.
- Scott, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." In *The American Historical Review*, 91.5 (1986): 1053-1075.
- Stage, Sarah. *Female Complaints: Lydia Pinkham and the Business of Women's Medicine*. New York: Norton, 1979.
- Stephens, Autumn. *Wild Women: Crusaders, Curmudgeons, and Completely Corsetless Ladies in the Otherwise Virtuous Victorian Era*. Berkeley: Conari Press, 1992.
- Vázquez Pérez, Marlene. "La mujer norteamericana en las crónicas de José Martí." *Cubanow.net* (February 28, 2011) Nov. 5, 2012. <http://www.cubanow.net/pages/print.php?item=9342>

DESOLACIÓN, DESCONSUELO Y SILENCIO EN “LUVINA” DE JUAN RULFO

José Juan Colín

University of Oklahoma

Lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla.

-- Juan Rulfo

Remontándonos un poco a los inicios de la crítica en torno a la obra del escritor mexicano Juan Rulfo encontramos que el estudioso México-americano Luis Leal, uno de los investigadores del cuento como género más destacados, caracterizó “Luvina” como un cuento de ambiente. Del mismo modo Luis Ortega, siguiendo a Leal, se refiere a éste como un cuento donde las descripciones ceden paso a la atmósfera. Es decir que en el relato en cuestión se privilegia el escenario en el que se desenvuelven los personajes y éstos pasan a segundo término. Otros estudiosos han convalidado la forma en que los personajes se desvanecen durante el transcurso de la narración. Inclusive si se piensa en el personaje central, a su vez narrador en primera persona, quien a través de su propio relato se desplaza del centro de atención hacia los márgenes hasta que su espacio es ocupado por la desolación, el desconsuelo y el silencio. Tales sentimientos son impuestos en “Luvina” por los elementos naturales, especialmente el aire, que va ganando en presencia y termina señoreando en el desarrollo del relato.

Este es un cuento, abunda Leal, “[...] que rompe con las caracterizaciones y esquemas que habían mencionado los grandes maestros del cuento, desde Edgar Alan Poe por ejemplo y su famosa ‘unidad de impresión’” que se habían tenido en cuenta hasta la aparición del cuento moderno. En el cuento de ambiente, continua Leal, el enfoque no está basado en la acción sino en la escenografía donde se desarrolla la acción. “Luvina” concede la razón a Leal en tanto que el ambiente sobresale desde el inicio del relato hasta llegar a dominar la historia; porque en la medida que avanza el relato, el lector se da cuenta que la acción se destaca justamente por su ausencia; no existe, y todo esto hace hincapié en el vacío que priva intrínsecamente en el texto. Pero tal afirmación no es negativa, por el contrario, gran parte de la crítica ha concluido que el escritor, como el escultor o el carpintero, debe enfrentarse a la página en blanco, al bloque de granito o al tronco de madera para darle la forma que su imaginación ha creado: “Los vacíos producidos por los fragmentos arrancados van dando perfiles a la forma [...] en el caso de Rulfo, los fragmentos que arranca al bloque del lenguaje, se vuelven silencios, forjadores también, paradójicamente, de los relatos” (Vevia Romero 29-30). También Horacio Castellanos Moya, entre otros, notó el trabajo del trapichero Rulfo que: “[...] sin ese apretar y retorcer las frases hasta que gotearan las últimas palabras sobrantes, no tendríamos esa prosa que avanza a punta de restallidos. Las imágenes son implacables” (1). Esto es justamente lo primero que se advierte en el relato. Al adentrarse en las escasas páginas de “Luvina”, quien lee con toda seguridad notará la pesadez a nivel semántico que acompaña las escenas por las que transcurre la historia que se cuenta. Paradójicamente, la pesadez es causada por la ausencia, el vacío, entendiendo los términos de forma genérica. Los vacíos físicos, psicológicos, y la ausencia de comunicación o los silencios, son elementos que, estando vinculados a la pesadez del tono, destacan por su

trascendencia en el desarrollo de la trama. Por ello, en estas páginas intentamos un enfoque en el resultado de esos privilegios de que gozan en el cuento la desolación y el desconsuelo compartido por un interlocutor externo. Al mismo tiempo, nos interesa el estilo parco, escueto, seco, pero a la vez profundo y multidimensional del texto rulfiano.

En “Luvina” se colige la obviedad de los espacios vacíos. Son los espacios de los silencios que intolerables en sí mismos pronto se llenan con imágenes; principalmente del aire, del agua, del sol, de la noche, etc. Y no sólo eso sino se llenan también con las reflexiones internas y (para variar) silentes, propias del individuo rural. A lo largo del cuento la naturaleza, a través de las descripciones del narrador y del monologante, parece llegar a ser un ente con capacidades de tomar decisiones por su propia cuenta y en detrimento siempre de los seres humanos, los de “Luvina”. Se advierte que las funciones básicas de los mismos elementos que componen la naturaleza se alteran de tal modo que, en vez de crear el júbilo natural de la existencia, producen la angustia de la desolación ambiental y el desconsuelo individual:

Allá llueve poco. A mediados de año llegan unas cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran, dejando nada más el pedregal flotando encima del tepetate...Pero después de diez o doce días se van y no regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresan en varios años. (115)

Y en la medida que se avanza en el cuento la angustia, conviene subrayar, crece en la voz de un hablante que depende de la generosidad de la naturaleza para sobrevivir; porque así tiene que ser para que, quien habla, refiera los años gastados allá, experimentando la miseria de “Luvina” y cuyo recuerdo lo hunde en la desolación

Por cualquier lado que se le mire Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. Y usted si quiere puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón. (115)

Recordemos que el narrador habla siempre desde su asiento dentro de una cantina bebiendo una cerveza¹. Este es un protagonista para quien el alcohol parece ser la única salida en tanto le altera el pensamiento, la memoria, y al final del cuento le hace dormir; éste es el ambiente donde por fin está un poco en paz. Conviene repetir que desde el inicio del cuento el lector cae irremediamente víctima del agobio que irradia el tono de su forma. Éste se comunica por medio de la voz de un personaje que paulatinamente y mediante el vocabulario de la región y la cadencia de su oralidad, va humanizando a los diferentes elementos naturales y los eleva a cierto nivel para, así, tratar de hacer comprender al interlocutor la violencia y el peso mismo de la naturaleza y del ambiente en los habitantes de “Luvina”, como proponen Leal y Ortega.

Cabe destacar el anonimato de los personajes con excepción de dos de ellos: Agripina, esposa del monologante y Camilo, el cantinero, cuyo nombre mencionado sólo dos veces por el protagonista y en tiempo presente comprende toda su participación en el cuento. Esto no es

gratuito, ya que los nombres propios de estos dos sujetos son necesarios para individualizarlos y distinguirlos de “los de allí”, pero nada más. El resto de los personajes a que se hace mención: unos niños, un interlocutor inferido, son meras sombras; imágenes hundidas en la memoria (¿trastocada?) del monologante, perdidas en el anonimato. Especialmente éste último, cuya presencia es dada a conocer en tanto que es el narrador en primera persona que se refiere a un “usted”, y un narrador omnisciente, quien también hace mención de él por medio de la tercera persona plural “hasta ellos llegaba el sonido del río” (113). Es decir, existe una ausencia referencial indefinida que marca el lugar de los personajes en el cuento. Camilo el cantinero es el único ser cuya presencia física le otorga una dimensión “real” a la historia en el presente narrativo. Agripina, recuérdese, forma parte de la historia que el monologante recuerda en pasado.

El hablante del cuento, por otro lado, se ve atrapado sin remedio por la sordidez del ambiente; de tal manera que llega incluso a animalizar a algunos de los personajes secundarios como parte del esfuerzo por comprender su diario acontecer y la manera en que la desolación se alza por encima de las voluntades de los seres humanos. Porque para poder separarse del absurdo de su cotidianidad, este individuo tiende a la bestialización de su entorno humano y la humanización de lo natural: “Era como el aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos grandes de alas que rozaban el suelo. Me levanté y oí el aletear más fuerte. Me detuve en la puerta y las vi. Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro” (119-20). Es de notar que el tono de esta cita acusa cierto temor embargando al hablante, porque no se le puede temer a un ser humano a menos que pierda su calidad humana y se le asigne o adopte una distinta.

A estas alturas es necesario dejar en claro que la lectura del cuento va surtiendo su efecto, y desde la perspectiva del lector la naturaleza, una vez humanizada, se empecina en violentar la existencia de los personajes. De manera que el estilo narrativo mismo inhibe todo cuestionamiento a cualquier descripción mágica o mítica, es real para quien habla: “... Dicen los de allí que cuando llena la luna ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo...siempre” (115), y aquí sobresalen los dos puntos de vista (¿realidades?) diferentes de un mismo objetivo. Porque esto es real para el monologante; no que haya visto al viento arrastrando una cobija negra (como los de Luvina), sino la corporización del desconsuelo, esa palabra que a Rulfo le parecía tan atractiva y que, según el *Pequeño Larrousse* (2004), conlleva angustia y aflicción en sí misma, cosa que se ve reflejada en el que habla.

Aunque Chandra Bhushan Choubey en su libro *Juan Rulfo: El llano sigue en llamas y las ánimas en pena* (2011) se empeña en privilegiar los elementos “sociales e históricos” (78) del cuento y quiere calificarlo como denunciatorio, me quedo con la interpretación de Leal y Ortega entre muchos otros críticos: lo verdaderamente trascendental de Luvina es la suspensión temporal y el dejo realista que le acompaña. Es real porque, como se sabe, así vivían, y hasta hoy día así continúan viviendo los pobladores en algunas áreas remotas del campo mexicano. Son sitios donde sus habitantes no tienen más remedio que lidiar con las limitaciones de su cotidianidad como mejor se adapten. No pudiendo hacer gran cosa para cambiar su situación interiorizan sus razonamientos². De manera que no podemos hacer a un lado con tanta facilidad

lo que, a nuestro modo ver, es básico en la obra del escritor mexicano; fue un gran observador, y poseía un inmanente deseo de comunicar lo que veía y escuchaba, como él creía que lo veía y escuchaba: “[...] al fin alguien nos hablaba desde dentro de unos hombres que compartían nuestra realidad y que sin embargo, hasta entonces, habían sido tratados en la literatura como *“mexican curious”* (de la Colina 131). Juan Rulfo es, con toda seguridad, quien mejor interpretó las diferentes concepciones de su propio universo que tienen en México los grupos humanos tradicionalmente ninguneados (al menos los que él observó). La totalidad de su obra es muestra de ello, por eso se advierte de inmediato la parquedad de la comunicación:

Maneras de concebir [el mundo], en cada individuo o grupo, brotadas de una autonomía mental en primera y última instancias. Y no sólo de esa autonomía brotadas, que son, en el caso del hombre rulfiano, producto enraizado en una mentalidad mítica de resonancias oníricas. (Serna Maytorena 88)

Rulfo no se ocupó mucho de las injusticias sociales per se, como hubiera querido Choubey, ni de si la revolución había cumplido sus promesas o no. Tales acontecimientos no le merecían más que algún comentario indirecto, breve y al margen, mordaz eso sí; por ejemplo aquel raro intercambio con los de “Luvina” donde el monologante los ve reír por única vez: “De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno. Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron [...] y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre” (122). Y la explicación, desde nuestra óptica, es que los silencios aparentes que se dan entre los parlamentos del cuento no permiten la intromisión del tiempo lineal que requiere la Historia; recuérdese que varios de ellos empiezan con puntos suspensivos o con el consabido “pues sí, como le estaba yo diciendo”. De manera que la conversación no se detiene, nunca se ha detenido, sino que es una continuidad y el tiempo cronológico no tiene cabida. En consecuencia, la Historia pública poco importa o importa mucho menos que el momento actual del individuo y su reflexión internalizada. En este marco el tiempo se disloca y no podemos saber cuánto ha durado la plática; ese es entonces el eje del relato.

“Luvina” es el lugar mítico, sin tiempo, formado aquí por medio de la oralidad. Es un sitio en el que la aparente periodicidad de los elementos naturales regulan el diario existir de los habitantes, “aunque esto es un puro decir” (112) como dice el narrador, en tanto que el arribo de las estaciones del año es también una repetición interminable del mismo fenómeno. Y no se nos oculta nada, no es un cuento lúdico, no se propone en ningún momento distraer al lector en tanto que el mismo hablante trata de convencernos de que en “Luvina” el tiempo en realidad no transcurre, allá: “Nadie lleva la cuenta de las horas. Ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos, es como una esperanza” (120-21). El día y la noche, acciones retomadas que denotan comienzo y fin pero para los habitantes de “Luvina” es sólo eso, un círculo donde se van gastando la vida, una repetición de instantes hasta en el hablar del monologante: “Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es sí señor...Estar sentado en el umbral de la puerta mirando la salida y la puesta del sol...”. (121). Nada más parece tener sentido para los habitantes de “Luvina”, salvo el arribo una vez al año (y a veces nunca) de los hombres, porque como se recordará, solamente las mujeres y los viejos viven en Luvina, sin advertir el transcurrir del tiempo.

LA ESTRUCTURA

En el relato casi en su totalidad, salvo contadas intervenciones de un narrador en tercera persona, los diálogos son reales en el presente narrativo pero extraídos de la memoria del hombre con su esposa y en alguna ocasión con “los de Luvina”. Se sostiene todo mediante un monólogo llevado a cabo por este mismo protagonista, central, anónimo, que ejerce su soliloquio disfrazándolo de diálogo con un interlocutor del que no sabemos nada. La única manera que tiene el lector de enterarse que existe un supuesto receptor es mediante dos cervezas sobre la mesa donde está sentado “el hombre” y el uso ocasional de la segunda persona formal “usted”. Quien habla parece instado a advertirle al “supuesto” viajero del tremendo riesgo que representa Luvina. En este sentido Maytorena ha observado que:

Si bien con cierta armadura de diálogo, la narrativa en sí es monologada por “el hombre aquél que hablaba”, que si sus pausas y silencios hacia otros claramente parecen dirigidas además de puntos clave, en su propio pensar poseen la calidad de llamadas y movimientos internos tanto como externos que permiten matizar la intencionalidad en específicas connotaciones. Es decir, partes son de la misma armadura que afianza a la narrativa en un escenificado monólogo. (36-37)

O sea que el monologante se abstrae en el interior de sí mismo para conversar consigo mismo, para recordar, para recrear el ambiente nefasto que existe en su memoria y por este medio caracterizarla. Por su parte, María de Carmen Millán suma a esta idea y sugiere que: “[es] una expresión que da la impresión de autenticidad por sus giros, carencias de matices, laconismo, reiteración y digresiones y que corresponde con fidelidad al ambiente de pobreza y desolación tan minuciosamente cerrado para ahogar cualquier vislumbre de esperanza” (9). Porque según se lee no hay esperanza en Luvina. Y no hay esperanza porque el ambiente no precisa de este sentimiento para poder ser y “Luvina”, recordemos, es un cuento de ambiente (Leal).

Se ha disertado extensamente acerca de la existencia (o falta de ella) del interlocutor, y sobre este asunto Marta Portal, contraria a González Boixo quien afirma categóricamente que: “[...] no existe, que el personaje habla solo” (173). A mi modo de ver-argumenta Portal-el narrador en tercera persona no habla sólo del narrador en primera persona ya que ve o mira o apostilla la presencia del otro”(162). Portal se refiere a una de las escasas intervenciones del narrador en tercera persona al mencionar que “Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines...”. Portal desde su óptica en plural podría tener razón pero, ¿debemos interpretar de esa forma al narrador? no olvidemos que Camilo, el cantinero, se encuentra también dentro del espacio visual del narrador; luego entonces no es necesario que exista el interlocutor al que aduce Portal, ya que el plural quedaría con esta presencia perfectamente definido.³ No obstante, tampoco debemos olvidar los dos planos, presente y memoria, con los que Rulfo arma su historia. El hablante, según nuestra lectura, estaría hablando consigo mismo; estaría repitiendo la misma historia que ya habría repetido en otras ocasiones, tal es la circularidad del imaginario del hombre rural.⁴

Ahora bien, si estamos de acuerdo en que Rulfo parte del principio básico del cuento que es la palabra hablada, como asegura Bruce-Novoa (aquí se refiere a “Luvina” de Rulfo y “El guardagujas” de Arreola): “[...] comparten la predilección por la palabra sobre la acción, no sólo como la materia prima, sino como el asunto mismo del cuento” (171). Ese “otro” entonces, que

menciona Portal antes y que asegura existir, proponemos que es el lector mismo; ese personaje que hará las veces de interlocutor, que se detiene y presta atención a los avatares del destino de un semejante, aunque no sea necesaria su intervención. Y es que así es la gente del campo mexicano, se comprenden, departen y comparten aún en el silencio porque su realidad es compartida. Al recordar y contar historias, aún las propias, lo hacen como hacerlo para sí mismos, “Lo que yo no quería—dice Rulfo—era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla” (Melgoza, 15). El hablante en estos ambientes no mira a su interlocutor a los ojos. Su mirada se haya siempre perdida en algún punto en el horizonte y parece enajenado en su propia historia. No espera una respuesta, como si temiera que la distracción de cualquier interpelación propiamente dicha le distrajesen de sus reflexiones. El silencio entonces de ese supuesto “interlocutor” es lo que marca la pauta de la relación universal entre los hombres. El individuo solamente escucha a un semejante y con ello cumple su papel dentro de su sociedad. Eso es lo que Magdalena Perkowska llamó el “silencio elocuente” es decir, un silencio que comunica el contexto ensimismado en su propia naturaleza.⁵

Más aún, no olvidemos que la estructura de “Luvina”, y de la mayoría de los cuentos de Rulfo, se desarrolla en cuanto a que el locutor parece retomar las mismas ideas y repetirlas en cada uno de sus parlamentos. O sea que estamos ante el uso artístico del elemento privativo de la plática cotidiana entre individuos. Se dan ocasiones, tres para ser exactos, en que el párrafo comienza con puntos suspensivos, reflejando así una de las propiedades de la conversación, “En efecto, nadie escribe: alguien habla” dice Carlos Blanco Aguinaga. Y abundando en ello, hay otros dos párrafos que inician con el consabido “Pues sí, como le estaba yo diciendo” propio de la charla casual entre dos personas y que además denota la ausencia del tiempo cronológico, porque no hay modo de saber cuánto tiempo ha transcurrido entre la expresión anterior y ésta: “No se permite el paso del tiempo entre la primera palabra y la última. Se recoge todo en una repetición o una variante de la frase original [...] en ese meditar obstinado que es el monólogo de Luvina” (Blanco Aguinaga 88). Los puntos suspensivos, entonces, conllevan un dejo de silencio y de reflexión; quizá lo que Rulfo supone que sería el espacio necesario para que el locutor o el interlocutor ordenen sus ideas.

EL ESPACIO

La oposición que se observa entre los espacios es de suma importancia. Existe uno físico, tangible, que es la cantina donde se lleva a cabo el monólogo, donde sabemos que el tiempo transcurre en el presente narrativo en tanto el alcohol ingerido por “el hombre” va haciendo sus efectos hasta el final donde ([...] se recostó sobre la mesa y se quedó dormido). El otro espacio es Luvina, ese intervalo en el recuerdo, fantasmal, mítico, donde el tiempo parece haberse detenido y que en el presente del hablante no es más que un amargo recuerdo. Este es un sitio donde “Todo se queda quieto, sin tiempo exterior, en esta realidad de Rulfo. Hasta la monótona repetición de ideas y palabras en boca del hablante-monologante-acentúa esta impresión de aislamiento de todo, de vida que se ha quedado en suspenso [...]” (Blanco Aguinaga 87). Dicho de otro modo, es el monótono retomar de las ideas que denota un supuesto diálogo que es a final de cuentas soliloquio, cuyo existir precisa de un detonante; de una presencia que en este relato es la presencia del lector (interlocutor) que sólo escucha. Es decir, Rulfo crea del lector un personaje y de forma tangencial, sin siquiera abordar su creación ya que éste adoptará, Rulfo lo

sabe por su experiencia, una postura de escucha silencioso tal como el supuesto interlocutor en ese mundo rural/mítico que es “Luvina”.

Un laberinto circular, pues, donde “los de Luvina” parecen estar dando vueltas para volver siempre al mismo lugar porque además no quieren irse de allí, como ya les había conminado a hacerlo el hablante; “¿Y quién se llevará a nuestros muertos?--protestan los de Luvina y añaden-ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos” (123).

Los muertos viven en Luvina según los de allí y en su cosmovisión los vivos deben cuidar de ellos. Entonces la vida y la muerte comparten el mismo espacio, cosa nada nueva en el imaginario rural donde la muerte ostenta un lugar de privilegio. Desde nuestra óptica este hecho y el que la naturaleza sea considerada sagrada, con vida propia, es un concepto cultural importantísimo en Rulfo y que no entendió en su planteamiento socio-histórico Bhushan Choubey.⁶ En este sentido Alberto Ruy Sánchez sostiene que “El personaje de los libros de Rulfo, y especialmente éste de Luvina [...] es una emanación hecha de carne y fantasmas, de vida y de muerte simultáneas” (189). Es decir, el mundo de Luvina es un mundo alienado del transcurrir de la Historia; un lugar en el que los acontecimientos se aceptan con resignación porque así “es la ley”, y cualquier intento de intromisión exterior que implique alterar esa “ley” es rechazado.⁷ Aunque esto no quiere decir que la Historia, con mayúscula, se detenga, lo que pasa es que el silencio y la interiorización la aíslan:

Detrás de cada imagen hay una idea o intuición, y detrás de éstas, el sedimento de una emoción: el desamparo, el dolor, la crueldad, la impotencia, el rencor. Un lenguaje sin adornos, hecho de silencios; un lenguaje con el que Rulfo consigue hacernos oír “el quejido de un muerto. (Castellanos 1)

Recordemos que el relato comienza de manera abrupta, en presente, sin linealidad temporal y sentando desde el principio el tono de la historia. El narrador/personaje principal coloca al lector (si estamos de acuerdo ya que es éste el receptor de los recuerdos del narrador/monologante) de inmediato dentro del hostil medio ambiente que representa Luvina

De los cerros altos del sur el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho...en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra. (112)

Y la narración no permite que el lector se recupere del primer impacto. A estas imágenes les suceden un racimo de descripciones que se le echan encima hasta que en un vuelco imaginario es éste mismo quien atestigua, incluso vive en carne propia la hostilidad de “Luvina”. Es un sentimiento de angustia el que experimenta el lector al irse apilando las imágenes, mejor dicho, al irselas amontonando el narrador monologante; una tras otra, sin pausa, merced al efecto de los puntos suspensivos:

...Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el

viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado con tubos de carrizo. (112)

Es pues la continuación de un pensamiento o parlamento anterior; y es así como la voz del hablante inhibe la intromisión del tiempo lineal, es decir de la Historia, de lo contrario el círculo constante y la repetición no tendrían sentido. Acabaríamos chocando contra el hermetismo del individuo rural y eso es una batalla de suyo perdida.

Como se ve también en la cita anterior, es desde aquí que se introduce el elemento natural que permea todo el relato, el aire, ese elemento que va ganando terreno en la medida que avanza la narración y que termina por convertirse en personaje. Llega a tomar características ora animalescas, ora humanoides y se pone a la par de los personajes todos; se alza al mismo nivel de trascendencia en el transcurrir del cuento. Más aún, es el viento el que parece regular la existencia de los de “Luvina” incluyendo, claro está, la naturaleza misma. Y es que allí el viento “[...] no deja crecer ni a las dulcamaras, esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes” (112). Es un viento este que posee incluso la presencia física que caracteriza a otros elementos e, incluso, a los sentimientos:

Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra tierra de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta sobre Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera... luego rasca como si tuviera uñas; uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted. (113)

Además de la descripción del aire, valga acentuar el infinitivo “ver” en esta acotación. El narrador insiste en retomar este verbo a modo de asegurarse de que el oyente tiene conciencia de que no está frente a una mera figuración, sino a un ente tangible que provoca la desolación del tono en el cuento “El viento es más que un personaje en la literatura de Rulfo, y especialmente en el cuento “Luvina”: es la personalidad del relato mismo: su carácter” (Ruy Sánchez 190). Y lo mismo podría asegurarse de toda la obra rulfiana: al protagonista lo vence su medio ambiente, lo aísla y lo hunde en su soledad; por eso parece abstraído en su interior.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En “Luvina” la voz del hablante se dirige, no hay duda, a otro. Sin embargo, habremos de insistir en la ausencia física de éste en el relato. El interlocutor pretendido pues, es el lector en turno; ese “interlocutor” silente que abra el libro, que se hunda en las escasas páginas que comprenden el cuento y que pase a tomar su lugar en la mesa con “el hombre aquél [...]”. El relato así privilegia la palabra hablada, aunque este mismo acto es, a final de cuentas, lo que abre la posibilidad de silencio. Y es su silencio, consecuentemente, lo que destaca la “personalidad” del interlocutor inferido en el cuento.

La supuesta plática, por otra parte, es donde se lleva a cabo la catarsis sistemática y necesaria que le permite al hablante sobrellevar el resultado: la soledad, la desolación y el

desconsuelo, del tiempo transcurrido en ese casi infierno llamado Luvina. En este contexto no hace falta que exista la palabra hablada del “interlocutor” en el relato ya que éste, como se ha planteado en estas páginas, es simplemente la representación artística del lector.

Notas

- ¹ Con excepción de una sola vez: “Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, fuera hacia la puerta y les dijera [...]” (114), todo el relato transcurre con el hombre sentado en su silla, cosa que otorga un dramatismo más intenso a la reflexión del monologante.
- ² A estos grupos indígenas que viven aislados de la “civilización” lo que menos les preocupa es culpar al gobierno o a la Historia. No les interesa. Lo importante para ellos es el diario existir. Somos nosotros, las sociedades “civilizadas”, quienes nos empeñamos en asignar quejas o denuncias a sus expresiones o silencios. Quizá sea únicamente que nos molesta el hecho de que su interpretación del universo no siga nuestra lógica. Ver el programa *Los reporteros* (Televisa): “Los pobres de la montaña”, transmitido el 19 de agosto de 2011
- ³ Françoise Peruse le asigna el papel de narrador en tercera persona al cantinero, Camilo, en base a sus escasas intervenciones y al hecho de que se encuentra dentro del mismo espacio [*Juan Rulfo, el arte de narrar* (159-60)]. No obstante, para nosotros es más un narrador que está fuera de escena, solamente como testigo.
- ⁴ Aquí seguimos a Carlos Blanco Aguinaga quien había dicho a este respecto: “Y, en verdad, habla solo, por dentro; el diálogo es ya, como siempre en Rulfo, monólogo ensimismado” (86).
- ⁵ Aunque Perkowska utilizó el término en su análisis de dos novelas de Sergio Ramírez, el concepto es enteramente igual.
- ⁶ Mi planteamiento de la existencia de lo mágico en el cuento difiere de las anteriores por el hecho de que no creo que los personajes en “Luvina” parecen muertos o vivos—de hecho, no parecen muertos o vivos, sino que están vivos—, ni que existe una atmósfera irreal o alucinante en la descripción de los personajes, ni comparto la idea de que la descripción de la naturaleza se convierta en el verdadero “protagonista” de la narración. [...] lo que quiero plantear aquí es que, en primer lugar, en “Luvina” se muestran los aspectos sociales e históricos, en el nivel de narración de los habitantes [...] (78).
- ⁷ Se podría argumentar la escena del profesor hablando con los de Luvina sobre el gobierno a los que ellos replican: “[...] de lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno”; pero recuérdese el muy arraigado cinismo del mexicano en asuntos de política. Nada se le cree al gobierno.

Obras citadas

- Aguinaga, Carlos Blanco. “Realidad y estilo de Juan Rulfo.” *Juan Rulfo, los caminos de la fama*. Leonardo Martínez Carrizales, Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998 (82-109).
- Bruce-Novoa, John. “Rulfo y Arreola: dos vías hacia lo mismo.” *Juan Rulfo: un mosaico crítico*. México: UNAM INBA, 1988 (169-78).
- Boixo, J.C. González. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. España: Universidad de León, 1983.

- Choubey, Chandra Bushan. *Juan Rulfo: el llano sigue en llamas y las ánimas en pena*. México: Tecnológico de Monterrey-Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- De la Colina, José. "Notas sobre Juan Rulfo." *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*. Leonardo Martínez Carrizales, Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 128-38.
- Leal, Luis. *Homenaje a Juan Rulfo*. Madrid: Anaya-Las Américas, 1974.
- Maytorena, Manuel A. Serna. *Aproximaciones y reintegros a la cuentística de Juan Rulfo*. México: Gobierno del Estado de Jalisco, 1981.
- Melgoza, Arturo. *Modernizadores: Rulfo, Revueltas, Yáñez*. México: INBA, 1984.
- Millán, María del Carmen. *Antología de cuentos mexicanos*. México: Editorial Nueva Imagen, 1977.
- Moya, Horacio Castellanos. "Pedro Páramo o el quejido del muerto." *Iowa Literaria*. <http://dsph.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=293>. Visitado en abril de 2013.
- Ortega, Luis Galindo. *Expresión y sentido de Juan Rulfo*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984.
- Perkowska, Magdalena. "Los silencios elocuentes de Sergio Ramírez: La revolución nicaragüense en *¿Te dio miedo la sangre?* y *Sombras nada más*." *Sergio Ramírez: acercamiento crítico a sus novelas*. José Juan Colín Ed. Guatemala: F&G Editores, 2013. 119-51.
- Perus, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: Editorial RM, 2012.
- Portal, Marta. *Rulfo: Dinámica de la violencia*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1984.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sánchez, Alberto Ruy. "El ritual del viento en 'Luvina' de Juan Rulfo." *Juan Rulfo: un mosaico crítico*. Mexico UNAM, INBA, 1988. 189-97.
- Vevia, Fernando Carlos Romero. "Juan Rulfo: escultor del lenguaje." *Juan Rulfo, homenaje*. México: Secretaria de Cultura de Jalisco, 1997. 29-41.

**¿PRIMITIVA CIENCIA FICCIÓN?: EL EPISODIO DE CLAVILEÑO (II, 41) EN
EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA (1605-1615),
DE MIGUEL DE CERVANTES**

Mario Sánchez Gumiel

University of Wisconsin - Milwaukee

Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes, vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera. Pusiéronle de pies en el suelo, y uno de los salvajes dijo: - Suba sobre esta máquina el que tuviere ánimo para ello.

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, II, 41

Corre el rumor de que, pese a su aportación al género (y a su consideración como referente de las letras hispanas dentro del mismo), Jorge Luis Borges decía que la ciencia-ficción no era un género que, en verdad, le interesara mucho dado que todo lo que el mismo pudiera contener de maravilloso y extraordinario ya se encontraba en un libro tan antiguo como *Las mil y una noches* (وليلة ليلة ألف ليلة). Tal afirmación me parece un buen punto de partida para el propósito de este ensayo pues esboza la idea de que un texto milenario pueda ser entendido como parte de un género nacido *a posteriori*. ¿Hasta qué punto puede decirse que un género *existe* realmente desde el momento en que es definido? ¿Es posible encontrar rasgos de dicho género en obras precedentes a su definición y, en principio, no consideradas adscritas al mismo? ¿Qué determina, en la obra de arte, que ésta pertenezca a un género o a otro? ¿Es posible (por entrar en la obra que ocupa estas páginas) considerar *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-15) de Miguel de Cervantes un texto adscrito a un género, la ciencia-ficción, visto principalmente como contemporáneo?

De *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (en adelante, *Don Quijote*) se ha escrito tanto y desde tantas perspectivas que la tarea de aportar algo novedoso corre el riesgo de forzar un texto que, en principio, no muestra el significado que se le pretende otorgar. Entre sus innumerables estudios, de *Don Quijote*¹ se ha destacado su crudo realismo (Black, 2009), su gusto por lo grotesco y lo carnavalesco (Redondo, 1984) o su análisis de la psique humana (Johnson, 1983). Se ha destacado también su cruel retrato (pese su tono ligero y su risa liberadora) de una España en descomposición, así como su estructura laberíntica y sus distintos estratos narrativos cuales muñecas rusas. No se ha mencionado tanto, sin embargo, su adscripción al género fantástico y, en concreto, a la ciencia-ficción. En principio, esto se presenta como un asunto comprensible habida cuenta de que tal género surge oficialmente dos siglos después del texto de Cervantes, y surge además en países (Francia, Reino Unido, Estados Unidos) donde se desarrollan una serie de circunstancias económicas y sociales que derivan, en lo cultural, en la aparición de dicho género mientras que en España tal desarrollo económico y

social llega tarde y sin idéntico empuje.²

Mi propósito en estas páginas es abordar el episodio, en *Don Quijote*, del caballo Clavileño (II, 41) como un relato con elementos de ciencia-ficción y, con ello, considerar el texto cervantino parte de este género, surgido oficialmente *a posteriori*. La dificultad de este propósito no debe considerarse fútil por cuanto obras como *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand, 1897), *Frankenstein* (Mary Shelly, 1818) o poemas de Edgar Allan Poe como “The Man Who Was Used Up” (1839) han sido tratados como formas primitivas de ciencia-ficción en la literatura inglesa y francesa (Moskowitz, 1963). El objetivo no es tanto defender aquí la idea de que Cervantes estaba, con este episodio de Clavileño, creando *conscientemente* un texto de ciencia-ficción, sino enumerar (y reconocer) en dicho episodio elementos característicos de tal género, los cuales acabaron atribuyéndose al mismo siglo después. Para ello, basaré mi argumento en cuatro ejes: la existencia de la entidad “máquina”³ y los conceptos, acuñados por Darko Suvin, de *estrangement*, *novum* y *cognición*.⁴

Conviene empezar preguntándose cuándo, en verdad, surge la ciencia-ficción. Aunque Hugo Gernsback (1884-1967), fundador de la revista *Amazing Stories: The Magazine of Scientifiction*, ofreció en su editorial “A New Sort of Magazine” de mayo de 1926 la que se considera la primera definición oficial del género, la cuestión de su origen sigue siendo vista como una incógnita. Según Sam Moskowitz, se acepta que la ciencia-ficción, simplemente, “creció” (313). Pese a este asumido origen difuso, se considera que su eclosión se produjo a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando la masiva industrialización en Reino Unido y Francia consolidó, entre su población, la presencia de la máquina hasta convertirla prácticamente en un ciudadano más dentro del tejido social. De este modo, títulos como *20,000 lieues sous les mers: Tour du monde sous-marin* (Jules Verne, 1870) o *The Time Machine* (Herbert George Wells, 1895) serían vistos como testimonios ficcionales de dicha cultura de la máquina, resultado de la transformación que la Revolución Industrial hizo en el paisaje y en los ciudadanos de tales países, volviendo estas obras, con el tiempo, en pioneras de un género que hacía del mecanismo la pieza central de su existencia.

Esta consideración de la ciencia-ficción como producto de la Revolución Industrial incurre, sin embargo, en el error de asumir que antes de la misma no existía la máquina como entidad familiar para el ser humano. La Revolución Industrial que se desarrolla en el siglo XIX no es más que la evolución de un pensamiento sustentado en lo racional que ha estado gestándose desde comienzos del siglo XVII y en donde la publicación del *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* (1637) de René Descartes (1596–1650) juega un papel clave para el entendimiento del desarrollo de la ciencia durante los dos siglos siguientes. En dicha obra, el rechazo de Descartes al empirismo o su consideración de que todo es matemático y reducible a un mecanismo (animales incluidos) fueron reflexiones, en suma, decisivas para el avance del racionalismo de años posteriores en gente como Spinoza o Leibniz (Charles, “Traces du mécanisme cartésien au XVIIIe siècle”). Yendo más atrás en el tiempo, la existencia de dibujos y otros bocetos de máquinas en gente como Leonardo Da Vinci hacen ver también que la existencia de las mismas en épocas pretéritas a la Revolución Industrial era ya una constante.

Regresando al punto en que Gernsback ofrecía, en 1926, su definición de ciencia-ficción (o, como él prefería decir, *scientifiction*), ciencia-ficción es entendida por el escritor e inventor

estadounidense como “[...] the Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story—a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision” (*Amazing Stories* 1.1 3). ¿Qué entiende Gernsback por “the Jules Verne, H.G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story—a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision”? Su definición, en verdad, acota el género tanto a las formas estilísticas de tres autores específicos como al tipo de literatura desarrollada en sus países de origen (Francia, Reino Unido, Estados Unidos). La cuestión aquí entonces estaría en saber qué define, desde un punto de vista general, una estética de la ciencia-ficción más allá de estos tres autores y estas tres geografías. En otras palabras, en saber cuáles son aquellos rasgos que hacen que el lector que lee ciencia-ficción *sepa que está leyendo ciencia-ficción*.

Sin desdeñar la definición de Gernsback, Darko Suvin (1930) se centra en otros elementos más allá de esta circunscripción a Verne, Wells y Poe; elementos que enriquecen y ofrecen una comprensión más amplia del género. En su texto *Positions and Presuppositions in Science Fiction* (1988), Suvin expresa que

Science Fiction in general—through its long history in different contexts— can be defined as a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of *estrangement* and *cognition*, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment, and... it is distinguished by the narrative dominance or hegemony of fictional *novum* (novelty, innovation) validated by cognitive logic. (66)

Igualmente, en *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) define el género como “the literature of cognitive estrangement” (4) o como aquella literatura “distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional *novum* (novelty, innovation) validated by cognitive logic” (63). *Estrangement*, *novum* y cognición son tres conceptos que, en suma, crean una estética de la ciencia-ficción, personalizando el género. Siguiendo con *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) y combinando estos tres conceptos de *estrangement*, *novum* y cognición, Suvin separa entonces los distintos tipos de literatura que puedan resultar según su: 1) grado de naturalismo, 2) extrañeza, 3) capacidad cognitiva y 4) capacidad no cognitiva (Figura 1):

<i>Extraña</i>	<i>Naturalista</i>	
Ciencia-ficción y novela pastoral	Literatura “realista”	<i>Cognitivo</i>
Metafísica: mitos, folclore, fantasía	Sub-literatura realista	<i>No cognitivo</i>

(*Metamorphoses of Science Fiction* 20)

La ciencia-ficción aparece, así, como un género que produce extrañeza de una manera cognitiva y en el que dicha cognición se hace a través de lo tecnológico para descubrir lo que se etiqueta como *novum* y que es lo que provoca el *estrangement*. La función de la máquina dentro de la ciencia-ficción, por tanto, es la de promover una lógica cognitiva que separe el relato perteneciente a este género de otros textos fantásticos, bien mitológicos o folclóricos.

El *estrangement*, por su parte, no es un rasgo exclusivo de la ciencia-ficción, pero sí es requisito ineludible de la ciencia-ficción. Sostenido en la precondition de que en el lector deben crearse ciertas expectativas ante el texto que va a leer, la disrupción de tales expectativas por ese

texto provoca al final que en dicho lector haya una reevaluación de las mismas y, como consecuencia, se produzca una adaptación de lo que él creía cierto (Spencer 36). La ciencia-ficción debe llevar inherente este *estrangement*.

Tanto lo científico (significando aquí aquello que, según Spencer, es “concerned with the effects of scientific principles, real or imaginary, on society, not true according to the science we know” [37]) como lo ficcional generan entonces una fractura entre el mundo del texto literario y el mundo empírico. Esa fractura recibe el nombre de *novum*. Este *novum* es “totalizing in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale, or at least of crucially important aspects thereof (and... is therefore a means by which the whole tale can be analytically grasped)” (37). Fijado a tal *novum*, la ciencia-ficción debe desarrollar un rigor lógico tanto en lo social, en lo tecnológico como en lo cultural de manera que dicho rigor cambie el mundo conocido por el lector.

Aparece de este modo el concepto de cognición, de suma importancia la ciencia-ficción por cuanto las operaciones de la lógica que dependen de la misma “limit both the nature of the fictional world and the way that world is explained or justified to the reader” (37). La sociedad que se lee en un texto de ciencia-ficción debe ser, así, una sociedad identificable (una tierra paralela, futura o colonia son, según Spencer, buenos ejemplos de esta idea), pero debe también permitir al lector reconocer los rasgos que la diferencian de la sociedad en la que él vive. Igualmente, la cognición implica entender qué explicaciones ofrece el autor del texto al mundo imaginario que se describe (no tanto un verdadero conocimiento científico como sí un tipo de explicación plausible a lo que pretende explicar). Así, mientras en la fantasía (dentro del grupo, para Suvin, de novelas extrañas y no cognitivas) hay brujos, encantamientos y magia, en la ciencia-ficción hay tecnología, la cual aporta al lector la posibilidad de que ese mundo que percibe en el texto sea posible mediante un artefacto creado a través del conocimiento científico. En otras palabras, *la máquina es aquello que separa ambos tipos de relato*.

Junto al *novum* y la cognición (y estrechamente ligado al *estrangement*) está un cuarto elemento (quinto si se incluye la presencia de la máquina): la expectación. Siguiendo con Spencer, un lector de ciencia-ficción se enfrenta a dos tipos de expectativas: por un lado, “that the story will happen somewhere else –that time, or place, or circumstances will be significantly different from their ‘empirical environment’” y, por otro, “that the environment of the fiction will be interpretable by cognitive processes” (38). Esas expectativas se sostienen en varios grados de abstracción, de los que destacan dos: el primero, lo real (esto es, el mundo donde la gente tiene cuerpo, mente, come y duerme; el mundo, en definitiva, donde Jonathan Culler afirmaba no necesitar “justification because it seems to derive from the structure of the world [citado en Spencer 39]), y el segundo, la abstracción de la llamada *cultural verosimilitud* o verosimilitud cultural, que no tiene por qué atenerse, a diferencia del grado de lo real, a una determinada ley natural. Mediante dicha verosimilitud el lector puede evaluar el comportamiento de los personajes del texto y sacar conclusiones acerca de su propio comportamiento (39). De ambos grados de abstracción, en conjunción con el *novum* y la cognición se formula, a grandes rasgos, un texto de ciencia-ficción; un texto que produce ese *estrangement* y que, a su vez, puede variar en función de cómo tales elementos estén distribuidos.⁵

¿Cómo aplicar todos estos elementos genéricos en el episodio de Clavileño? Conviene empezar esbozando brevemente el argumento de dicho episodio. Los duques han recibido a don

Quijote y a Sancho en su palacio, dispuestos a divertirse a costa de su credulidad. Cae la tarde y se empieza a oír el sonido de un pífano al que acompaña un tambor destemplado. La concurrencia se alborota. Don Quijote muestra su asombro. Sancho se asusta. Entran dos tipos enlutados que aporrean sendos tambores y el tañedor del pífano. Tras ellos marcha un heraldo que anuncia ser Trifaldín, lacayo de la Condesa Trifaldi. La Trifaldi cuenta la extravagante historia de la princesa Antonomasia, hija de la reina Maguncia, engañada por Don Clavijo. La reina Maguncia se muere del disgusto y el gigante Malambruno condena a la Trifaldi y a todas las dueñas a que les salga barba por ser culpables de la tragedia que causa la muerte a la reina. Para deshacer el encantamiento de las barbas es preciso que don Quijote libre combate con Malambruno en su lejano feudo, pero, para ello, ha de volar a lomos de un mágico caballo de madera llamado Clavileño. Don Quijote se muestra dispuesto a acudir en remedio de la Trifaldi y sus dueñas, pero Sancho no quiere ir y el duque ha de recurrir al cohecho indicándole que, si no cabalga en Clavileño, no habrá gobierno de la insula que tanto desea. Sancho accede a regañadientes. Unos hombres llegan portando a Clavileño al jardín de los duques. Para que no sufran del mareo de las alturas, caballero y escudero han de taparse los ojos. Los sirvientes de los duques preparan petardos, ruidos y fogatas y soplan con fuelles y abanicos para dar la sensación de que los jinetes van por los aires. Mientras vuelan, don Quijote y Sancho hacen discursos sobre los cielos y las estrellas, por donde creen estar atravesando. Los asistentes ríen la broma a carcajadas. Un estallido final da en el suelo con caballero y escudero que aparecen de nuevo en el jardín de donde partieron. Todos están dormidos y se van levantando. Don Quijote encuentra un pergamino pendiente de su lanza en el que el gigante Malambruno se da por satisfecho al comprobar su valor por el solo hecho de haber emprendido el viaje. La Trifaldi, las dueñas y toda la concurrencia gritan “milagro” porque ya se han caído las barbas de todas las señoras.

El episodio de Clavileño se ubica en un momento de *Don Quijote* donde lo fantástico ya se ha convertido en presencia dominante del relato, en parte gracias a los episodios previos de la cueva de Montesinos y el barco fantasma (Juliá 293). En el momento en que acontece el episodio de Clavileño, las aventuras de don Quijote y Sancho han sido un *crescendo* en el mundo de lo sobrenatural, haciendo que la inestabilidad sea el rasgo definitorio de este bloque de la historia. Por un lado, la “quijotización” de Sancho ha ido en aumento, pero aún batalla con el apego a la realidad que ha caracterizado al escudero desde el comienzo de las aventuras de ambos personajes. Por otro, la “sanchificación” de don Quijote, aunque progresiva, es todavía inestable e inconsistente, pareciéndose poco aún al sentido de la realidad que el propio Sancho detentaba al comienzo de la obra. Es en este contexto de incertidumbre donde surge un elemento tan extraño como un caballo de madera que, en teoría, vuela. Pero a diferencia del episodio de los molinos de viento (I, 8), donde don Quijote *ve* gigantes (esto es, donde de una máquina se percibe una figura humana) o del episodio del barco fantasma (II, 8) donde una máquina *vuela* pero, en ningún momento, deja de ser un artefacto (la máquina nunca deja de ser lo que es a los ojos de los dos protagonistas), en el episodio de Clavileño se produce la insólita fusión entre un ser vivo (un caballo) y una máquina. Aquí don Quijote ya no *ve* un elemento ajeno que activa su fantasía, sino que es la propia máquina (con su forma de equino y su carne de madera) la que, investida con su surreal cualidad de poder volar, promueve dicha fantasía.

Para don Quijote esa forma animalizada de un ente mecánico apenas produce efecto puesto que no la comprende. No se trata de una criatura mitológica ni de nada que se parezca a algo que haya visto en sus libros de caballería. Lo que Clavileño representa cubre los dos

mundos en los que vive (parece algo mágico, pero es un artefacto hecho por el hombre) y de ahí que, al no tener definida su naturaleza⁶, don Quijote no sepa ubicarlo en su percepción del mundo. A diferencia, por ejemplo, del episodio de los molinos de viento, aquí don Quijote no parece saber qué tiene delante. Mientras en el episodio de los molinos don Quijote *crea* los gigantes porque el molino (la máquina que ve) le resulta familiar y no interrumpe su proceso de alteración para darle una forma nueva (Plank 70), en el episodio de Clavileño se expone la cuestión de que ese caballo pueda moverse, generando con ello el vértigo de lo extraordinario (76). La cosa ya no es cosa, sino animal. El animal ya no es animal, sino cosa. La naturaleza del ser, en suma, no está definida y ello provoca desasosiego.

Es solo una mente con cierto apego a la realidad la que puede entender qué tiene delante y organizar la información que recibe para admitir, a partir del establecimiento de una identidad, lo potencial, lo que puede producirse y, por consiguiente, asumir un rol activo en la narración. Sancho, antes de subir a Clavileño, *sabe que está ante una máquina*. Desconoce su uso, pero sabe que es un artefacto *que puede hacer algo*. La ciencia-ficción como mezcla tanto de *ciencia* como de *ficción*, esto es, como espacio intermedio entre lo real (la conciencia de los duques de estar creando una broma) y lo irreal (la fantasía de don Quijote), se presenta y se materializa ante los ojos de Sancho. De esta experiencia solo puede salirse transformado y eso es lo que, en verdad, ocurre con el escudero.

Antes de continuar, una aproximación al mismo nombre de “Clavileño” merece realizarse pues dicho nombre también revela de por sí un carácter artificioso y extraño. Clavileño es la reducción de dos vocablos, “clavija” y “leño;” un “metaplasmo en ‘Clavi’ [que] se ha formado por apócope. ‘Leño’ como sinónimo de madera” (Cabrera Medina 119). Dos elementos, en suma, inmateriales, muertos que, sin embargo, representan a un ser vivo (un caballo). A diferencia de otros caballos que aparecen en la obra (Rocinante y Baciuelmo), Clavileño es una composición material en extremo. Unidos “clavija” y “leño;” el nombre “Clavileño” no significa en verdad nada. No está relacionado con ninguno de sus componentes (no es únicamente madera ni tampoco es únicamente metal), pero, como un todo, es un vocablo nuevo que designa una función, volar, la cual no obstante nada tiene que ver con la función que habría de tener según su forma animal. Rocinante y Baciuelmo, tras sus bautismos, siguen siendo caballos con funciones de caballo (siguen siendo seres vivos), pero Clavileño no, pues Clavileño viene a ser la bestia reducida a máquina que pretenderá años después Descartes (Charles 42), siendo capaz, además, de *volar*.

En este punto es necesario aclarar que Clavileño no es una máquina que en verdad vuele sino una máquina para provocar la burla a costa de don Quijote y Sancho. Este aspecto, imposible de esquivar, representa el principal escollo que obstaculiza la tarea de adscribir este episodio de *Don Quijote* como parte de la ciencia-ficción. Aunque el vuelo de Clavileño es una imaginación (se nos dice) de don Quijote y Sancho; es un “[c]aballo artificioso [...] ingenio [...] máquina [que] sirve para la estratagema, el engaño [...] para la empresa sobrehumana [...] que no da compañía [...] [u]n nombre compuesto como carricoche, como ferrocarril” (Bayo 422), alrededor de tales ideas (una máquina que vuela pero, en verdad, no vuela; un ente artificial con forma de animal, pero que no es un animal ni una máquina con la que un individuo puede estar familiarizado como molinos de viento o barcos; o una máquina además que puede realizar algo, en principio, fuera de la lógica ordinaria) pueden hacerse varias apreciaciones.

En primer lugar, la máquina que *vuela* pero, en verdad, no vuela, relaciona *Don Quijote* con otros textos que sí son considerados parte de la ciencia-ficción y en los que este hecho (algo que hace una cosa que, en principio, no puede hacer) también se produce. *Frankenstein*, por ejemplo, basa su historia en la idea de creación de vida y movimiento a partir de la suma de órganos muertos. Entre *Don Quijote* y *Frankenstein* media, sin embargo, una diferencia importante (sustentada fundamentalmente en lo estilístico y, en concreto, con el punto de vista) dado que el texto de Shelley muestra que ese ser creado a partir de órganos muertos *se mueve* realmente y tal movimiento no es producto de la imaginación de quienes lo han creado. Igualmente, *The Time Machine* muestra a un hombre viajando a un mundo futuro porque el texto, de nuevo, nunca contrapone que lo que esté aconteciendo al protagonista sea algo, en puridad, imaginario. Las premisas de *Frankenstein* y *The Time Machine* son idénticas a la premisa que desencadena el episodio de Clavileño (algo inanimado genera animación) pero divergen de éste en el momento en que sus autores (Shelley y Wells) optan por un modo diferente a la hora de visualizar eso que es extraordinario, asumiendo así la posibilidad de que aquello que narran sea posible y no haya un punto de vista alternativo que proporcione una visión que refute lo que el personaje percibe. Cervantes, por el contrario, no lleva a cabo esta estrategia. Al narrar que “[y] así era ello; que unos grandes fuelles le estaban haciendo aire; tan bien trazada estaba la tal aventura por el duque y la duquesa y su mayordomo, que no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta” (*Don Quijote* 350), el autor alcalaíno está generando un punto de vista alternativo al de Quijote y Sancho para certificar la falsedad (o imposibilidad) de lo fantástico que narra. En otras palabras, se sabe que lo que ocurre es falso porque Cervantes explicita el mecanismo de la falsedad y ello hace que el lector sepa, a través del punto de vista de los duques, que lo que ocurre en todo el episodio es falso.

Sobre el hecho de estar ante un ente artificial que no es un animal ni una máquina con la que un individuo está familiarizado (sean éstos molinos o barcos) hay que preguntarse cuál es entonces la verdadera función, tecnológicamente hablando, de Clavileño. Dicho de otro modo, si se parte de la idea de que Clavileño es una máquina (es, por tanto, tecnología con un propósito), ¿cuál es ese propósito? A diferencia de los molinos y los barcos, la lectura del episodio conduce a la asunción de que el caballo de madera es, más allá de su uso como herramienta para la burla, un artefacto inservible. Pero si dicha función de burla contra don Quijote y Sancho lo vacía de funcionalidad práctica, ¿qué sentido tiene entonces su presencia dentro del grupo de máquinas que discurren a través de la novela? Su forma absurda de animal con clavija es un sinsentido. Su nombre (ya se ha mencionado) tampoco representa nada. No puede ser usado con un sentido práctico. No es un molino que genera energía ni un medio de transporte para viajar a través de un mar o un río. Y, sin embargo, lleva a cabo una función práctica: volar. Por tanto, si cualquier funcionalidad ordinaria le ha sido vetada y volar es lo único que puede hacer pese a que no sea una máquina preparada para ello, solo queda la posibilidad de lo extraordinario.

La cuestión, sin embargo, es que eso extraordinario es su única función práctica. En otras palabras, volar es lo único práctico que puede hacer Clavileño *aunque le sea imposible*. Volar como navegar en un barco o crear energía en un molino. El afirmar que Clavileño es una máquina para volar es lo único que le dota de sentido *práctico* en el cómputo de todas las máquinas que habitan el conjunto de la obra. Aceptando que Clavileño solo es un artefacto para la broma y es únicamente su forma cruce entre animal y máquina lo que puede despertar la extrañeza entre todas las máquinas que discurren por el texto significa asumir entonces la broma

de los duques y posicionarse con ellos en lugar de posicionarse con don Quijote o Sancho.

Dos aspectos, no obstante, me parecen interesantes aquí: uno, que Sancho y don Quijote realizan el vuelo con los ojos vendados y nunca se nos dice qué ven hasta que el viaje ha concluido (y cuando Sancho así lo hace se presupone, porque Cervantes ha posicionado al lector del lado de los duques, que todo se lo ha inventado, pero ello no implica que Sancho esté mintiendo); y dos, la existencia de un aspecto (éste puramente formal) que abre una falla en la lectura del episodio por la que se introduce lo extraño. Respecto al segundo aspecto, cito el pasaje completo:

Todas estas pláticas de los dos valientes oían el duque y la duquesa y los del jardín, de que recibían extraordinario contento; y queriendo dar remate a la estraña y bien fabricada aventura, por la cola de Clavileño le pegaron fuego con unas estopas, y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires, con estraño ruido, y dio con don Quijote y con Sancho Panza en el suelo, medio chamuscados.

En este tiempo *ya se habían desaparecido del jardín todo el barbado escuadrón de las dueñas, y la Trifaldi y todo, y los del jardín quedaron como desmayados*, tendidos en el suelo. Don Quijote y Sancho se levantaron maltrechos, y mirando a todas partes quedaron atónitos de verse en el mismo jardín de donde habían partido, y de ver tendido por tierra tanto número de gente [...] (*Don Quijote* 351) [énfasis añadido]

El texto en ningún momento explicita que los presentes alrededor de Clavileño, don Quijote y Sancho, se pongan voluntariamente a dormir. En su lugar, entre el momento en que Sancho y don Quijote caen al suelo por la explosión y el momento en que se levantan existe un vacío temporal en el que algo extraño ha ocurrido. ¿Cuándo desaparecen en verdad las dueñas sí, párrafo anterior, estaban prendiendo fuego a Clavileño? ¿Y qué significa que los allí presentes “quedaron como desmayados”? El salto narrativo que hay en este pasaje abre el paso a lo perturbador dado que su carácter formalmente abrupto (en un párrafo se relata un suceso; en el siguiente se relata otro sin haber introducido un pasaje intermedio) se desengancha del detallismo en la descripción de la broma; esto es, del posicionamiento junto a los duques que nos dice, en definitiva, que lo que allí está aconteciendo es una farsa.

El *estrangement* en el episodio de Clavileño no surge en sí del vuelo de don Quijote y Sancho porque ese vuelo (se nos dice) no existe, sino que surge de lo que acontece antes (todo lo mencionado acerca del valor de Clavileño como máquina) y, sobre todo, *después*, si bien no tanto a don Quijote como, en verdad, a Sancho y a los duques. La reevaluación de las expectativas que los duques deben hacer tras ejecutar la broma del viaje en el caballo de madera, a partir del diálogo que mantienen con Sancho es lo que, en mi opinión, condensa el *estrangement* suviniano después del vuelo de Clavileño.

La secuencia que me interesa destacar comienza cuando la duquesa pregunta a Sancho cómo ha ido el viaje y éste responde:

- Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos; pero mi amo, a quien pedí

licencia para descubrirme, no la consistió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañuzelo que me tapaba los ojos, y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas; porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces. (*Don Quijote* 353)

La reacción de la duquesa ante esta afirmación es de sorpresa y, por dos veces, intenta corregir al escudero: la primera, advirtiéndole que, “a lo que parece, vos no vistes la tierra,” y la segunda, respondiendo a la sentencia de Sancho de haber visto un “ladito” de la tierra con la afirmación de que “por un ladito no se ve todo lo que se mira” (353). El porqué de esta corrección de la duquesa Augustín Redondo (1994) lo entiende como parte de un diálogo bufonesco entre el escudero y la aristócrata en el que don Quijote y Sancho, como personajes chocarreros en el castillo de los duques, son “‘hombres de placer,’ inventando [...] una serie de burlas y situaciones divertidas” (968). De ese carácter bufonesco, afirma Redondo, se deriva un juego “con el poder transgresor de la palabra, entre gracias y chocarrerías [donde] el bufón puede decir muchas veras y poner de manifiesto las lacras de los príncipes y cortesanos” (968–69) y del que Sancho parece tomar parte. Para Redondo, Sancho actúa deliberadamente como bufón y participa de la broma que le han tendido los duques, pero mi duda o crítica a tal argumento es que no se explicita el porqué de esa actitud más allá de considerar que el escudero busca el entretenimiento. “Con esta jocosa manera de presentar su estancia entre las cabras celestes,” sigue Redondo,

el escudero indica a las claras que está jugando, divirtiéndose a sus interlocutores y divirtiéndose, que sabe muy bien lo que está haciendo [...], bien parece insinuar Sancho que se ha dado cuenta de la burla y sabe que el caballo de madera no ha tomado ningún vuelo [...] De tal modo, el diálogo viene a ser *lúdico* y *paradójico* y los duques no pueden menos de seguirle la corriente al labrador si no quieren revelar el engaño que han ideado. (970) [Énfasis en el original].

La narración del episodio se hace desde el punto de vista de los duques, que censuran lo que Sancho dice haber visto. Cuando el escudero afirma que “y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas,” dice haber visto algo tras desoír la orden de don Quijote de permanecer vendado durante el viaje. Le pueden sus (así lo dice él) “briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba.” Sancho, en breve, *quiere saber*, tener conocimiento de lo que le rodea. La mezcla entre la simplicidad que mostraba al comienzo de la obra con la progresiva quijotización que ha ido luego experimentando hacen de él, en el vuelo a lomos de Clavileño, un cruce entre realismo e idealismo, entre el hecho y lo posible. Dicho en otras palabras, no creo que Sancho bromea deliberadamente con los duques. Antes al contrario, considero que ellos se percatan de que “algo” se les ha escapado en su broma. Algo que ellos no han visto, pero Sancho sí. Sancho, de alguna manera, se ha transformado durante el vuelo y, sin dudar ni amedrentarse por la reprobación de la duquesa y del propio don Quijote, ratifica lo que ha visto como algo verdadero: “Ni miento ni sueño,” dice, “si no, pregúnteme las señas de las tales cabras, y por ellas verán si digo verdad o no” (*Don Quijote* 354). En este sentido, la reacción de extrañeza de

los duques ante estas palabras del escudero es absolutamente reveladora y su respuesta a las mismas, clarificadora. Simplemente, desvían sus preguntas a don Quijote (el verdadero loco de los dos hombres y, por tanto, el más predisposto a la fantasía) en aras de corroborar la efectividad de su farsa, permanecer seguros en su espacio de ignorancia y, muy posiblemente, encubrir su fracaso ante un tipo (Sancho) que parece haber escapado a su broma y ha revelado algo que ellos no comprenden y que, de aceptarlo, los dejaría como estúpidos. La subsecuente reacción de don Quijote de ceder la palabra a su escudero es la previsible en alguien absorto en su mundo fantástico. Don Quijote, sencillamente, no ha entendido lo que ha ocurrido.

Lo que ocurre aquí es profundamente extraño. Al haberse posicionado Cervantes del lado de los duques (y, por extensión, haber posicionado al lector) se ha pasado por alto lo que Sancho ha visto durante el viaje. El hecho de no haber ofrecido su punto de vista durante dicho viaje es lo que lleva al lector, como a los duques, a considerarlo *a priori* un bufón. Ahora bien, Sancho está revelando, aunque sea de una manera muy básica, datos científicos como son las constelaciones (“las cabrillas” es el nombre popular de la constelación de Pléyades) o incluso el mismo cielo copernicano (“[...] me vi tan junto al cielo que no había de mí a él palmo y medio,”) (*Don Quijote* 353).⁷

La pregunta entonces es: ¿qué diferencia existe entre ver, por un lado, a la criatura de *Frankenstein* moviéndose o a los Morlocks de *The Time Machine* y, por otro, este vuelo espacial de Sancho? La respuesta (la apunté varias líneas atrás) estriba en una cuestión de qué punto de vista adopta el narrador. Shelley y Wells se posicionan del lado del que *ve*, pero Cervantes se posiciona del lado del que *está viendo al que ve*. Con ello, quizá el escritor alcaláino esté revelando la estupidez humana, pero no tanto la de Sancho o don Quijote como la de los duques y, por extensión, la del lector, que son incapaces de aceptar que lo imposible pueda ser, vía artefacto mecánico, posible. En este sentido, la tesis de Augustín Redondo sí queda aquí perfectamente ajustada por cuanto la actitud bufonesca de Sancho vendría a representar, en verdad, una muestra de superior intelecto ante quienes le rodean por haber sido capaz de ver algo más allá de lo que una mente aburguesada, ociosa y diletante puede entender. Tras las risas de los duques (para no revelar su propia estupidez), su reacción es contundente: Sancho es enviado a “gobernar” su ínsula. Los duques eliminan, así, el elemento incómodo, intelectualmente superior; eliminan al hombre que, cognitivamente, ha percibido el *novum* y les ha obligado a reevaluar todas sus expectativas previas.

En conclusión, el episodio de Clavileño (como parte de un texto antiguo) puede ser visto como integrante de un género contemporáneo como la ciencia-ficción, si bien quizá no de una manera completa tal y como se entiende en la actualidad, si al menos de un modo incipiente o primitivo a como luego habrían de entenderse textos anglosajones o franceses. Para tal consideración es necesario entender la existencia y función de elementos del género como el *estrangement*, el *novum* y la cognición, complementarios a la mera presencia de la máquina, y desechando asimismo la idea de que la ciencia-ficción está circunscrita a partir de un período histórico concreto, a unas coordenadas geográficas específicas o a la asunción de que antes de un fenómeno histórico de abrumadora relevancia como la Revolución Industrial no había interés o familiaridad por la máquina como concepto, como una entidad más dentro del tejido social.

Notas

- ¹ La edición de *Don Quijote* con la que he trabajado (y sobre la que extraigo las correspondientes acotaciones) es *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* editado por Luis Andrés Murillo (1978).
- ² Una idea de este retraso la da la inauguración del primer ferrocarril en España (el cual unió las ciudades de Barcelona y Mataró), en 1841, cuarenta y un años después de abrirse la primera línea al público en Swansea (Gales).
- ³ Mis comillas.
- ⁴ Darko Suvin (Zagreb, 1930), profesor emérito de la Universidad McGill y uno de los más importantes estudiosos de la ciencia-ficción, estableció los conceptos de *estrangement*, *novum* y cognición como requisitos fundamentales del género. Mantengo en este ensayo los nombres originales de *estrangement* y *novum*, en el primero dada la imposibilidad de un vocablo equivalente en español, y en el segundo porque su traducción como “lo nuevo” no es por completo ajustada a lo que Suvin expone.
- ⁵ Los rasgos aquí presentados no son los únicos que conforman una definición *senso stricta* de la ciencia-ficción. A tal efecto, ver también Todorov y Lem. El concepto de *estrangement* podría considerarse igualmente muy similar al *unheimlich* de Ernst Jentsch (1906), traducido como “el sentimiento extraordinario” y entendiendo eso que es “extraordinario” como lo siniestro, lo incómodo, lo inquietante.
- ⁶ No hay que olvidar, en este sentido, lo sugerido por Eisenberg acerca de cómo, en los libros de caballería, lo blanco era blanco y lo negro, negro. Don Quijote funciona todo el rato según esta premisa. Ver Eisenberg.
- ⁷ Para un mayor conocimiento de la solidez de las explicaciones de Sancho, ver Flores y Gasta.

Obras citadas

- Bayo, Marcial José. “Rocinante y Clavileño, caballos de Don Quijote.” *Miscelanea de estudios a Joaquín de Carvahlo* 4 (1960): 414–24.
- Black, Scott. “Quixotic Realism and the Romance of the Novel.” *Novel: A Forum on Fiction* 42.2 (2009): 239–44.
- Cabrera Medina, Luis. “Rocinante, Clavileño, Baciylmo: Palabra y realidad.” *Revista de Estudios Hispánicos* 17–18 (1990): 115–27.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I y II*. 1605–1615. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1978.
- Charles, Sébastien. “Traces du mécanisme cartésien au XVIIIe siècle : Le Cas de l’animal-machine.” *Lumen* 25 (2006) : 41–55.
- Eisenberg, Daniel. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982.
- Flores, R.M. “Sancho’s Fabrications: A Mirror of the Development of His Imagination.” *Hispanic Review* 38.2 (1970): 174–82.
- Gasta, Chad M. “Cervantes’s Theory of Relativity in *Don Quixote*.” *Cervantes* 31.1 (2011): 51–82.
- Gernsback, Hugo. “A New Sort of Magazine.” *Amazing Stories* 1.1 (1926): 3–96.

- Johnson, Carroll B. *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*. Berkeley: U of California P, 1983.
- Juliá, Mercedes. "Ficción y realidad en Don Quijote (Los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo de Clavileño)." *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ministerio de Asuntos Exteriores y Anthropos, 1993. 293–95.
- Lem, Stanislaw. "Remarks Occasioned by Dr. Plank's Essay 'Quixote Mills.'" *Science-Fiction Studies* 1.2 (1973): 78–84.
- . "Todorov's Fantastic Theory of Literature." Trad. Robert Abernathy. *Science-Fiction Studies* 1.4 (1974): 227–37.
- Malmgren, Carl D. "Towards a Definition of Science Fantasy." *Science-Fiction Studies* 15 (1988): 259–81.
- Moskowitz, Sam. *Explores of the Infinite: Shapers of Science Fiction*. The World Publishing Company, 1963.
- Mullen, R.D. y Darko Suvin, eds. *Science-Fiction Studies: Selected Articles on Science Fiction 1973–1975*. Boston: Gregg Press, 1976.
- Plank, Robert. "Quixote's Mills: The Man-Machine Encounter in SF." *Science-Fiction* 1.2 (1973): 68–78.
- Redondo, Agustín. "De Don Clavijo a Clavileño: Algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote* (II, 38–41)." *Edad de oro* 3 (1984): 181–99.
- . "Diálogo, parodia y problemas textuales: el coloquio entre Sancho y el duque, a raíz del vuelo de Clavileño (*Don Quijote*, II, 41)." *Anejos de Criticón: Hommage à Robert Jammes* (1994): 967–76.
- Spencer, Kathleen L. "'The Red Sun is High, the Blue Low:' Towards a Stylistic Description of Science Fiction." *Science-Fiction Studies* 10 (1983): 35–49.
- Suvin, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven and London: Yale UP, 1979.
- . *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent: Kent State UP, 1988.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Trad. Richard Howard. Cleveland: P of Case Western Reserve U, 1973.

POESÍA Y SENTIDO: DIALÉCTICA ENTRE OLVIDO Y REMEMBRANZA EN LA
CREACIÓN POÉTICA DE RAINER MARIA RILKE,
JOSÉ MARTÍ Y MATSUO MASHO

Inti Yanes-Fernández

Texas A&M University, College Station

No nos es concedido quedarnos ni
siquiera en lo más familiar: de las
imágenes rebosantes irrumpe de
repente el espíritu a las que están
llenándose: son mares en lo eterno.

-- Rainer Maria Rilke

Como el oráculo de Delfos al decir de Heráclito, también la creación poética de Rainer Maria Rilke, José Martí y Matsuo Basho nos conduce ante la presencia de un signo: un signo pletórico de un sentido que *muestra* en la medida en que le es imposible revelar aquello mismo que se oculta en la medida en que nos adentramos en su interioridad. Más que intentar apropiarse racionalmente del mundo a través de paradigmas ontoteológicos, ante el pórtico del misterio la razón debe deponer sus armas con la humildad de quien se adentra en el espacio hierofánico de un templo. No hacerlo conlleva al alejamiento “de los dioses”, a la pérdida de la experiencia del sentido, a la miseria del pensar. La mirada de Edipo no supo trascender las herramientas epistemológicas que le permitieron derrotar a la Esfinge, monstruo privado de espíritu que sólo es capaz de crear acertijos racionales cuya solución conduce necesariamente a la muerte: la propia o la del otro. La absolutización de la subjetividad individual como entidad separada del todo, ello es ónticamente autónoma, conduce a la *hybris* fatal, i.e., al intento de desocultar el Sentido del ser de las cosas sin el auxilio del dios, ignorando la palabra oracular, la revelación hierofánica. El mundo esférico platónico-parmenídeo, cerrado y totalmente presente en virtud de una intrínseca isomorfía entre realidad y razón, se devela ante el poeta trágico como un misterio siempre inconcluso y abierto, frente al cual el hombre carece tanto de capacidad de dominio como de suficiencia intelectual. El rey soberbio se sacó los ojos al comprobar que en su soberbia había humillado y despreciado a aquel que conocía la verdad porque hablaba en el nombre del dios, i.e., al ciego Tiresias: *Ὁ ἄναξ, οὐτὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει*¹ (“ΟΛόγοσκαὶτὸ Έν” 2.93). La poesía de José Martí, Matsuo Basho y R. M. Rilke es la retórica estetizada de ese signo fundamental: un comentario estructurado en lo Bello en torno a lo Mismo. El contenido vital de los autores determina sin duda una diferencia; su pertenencia cultural y la destinación de su tiempo histórico nos exponen a creaciones poéticas formalmente distintas cuyo *ethos* deja ver la experiencia particular de cada creador ante el misterio del Ser que conduce su escritura.

En el presente ensayo abordamos la compleja dialéctica entre olvido y remembranza en la obra poética de R. M. Rilke, José Martí y Matsuo Basho como modos del ocultamiento y

desocultamiento del sentido del Ser en general y del modo de ser más propio del ser humano como “ek-sistenz” o “ser ahí”.² Lo anterior hace que reconozcamos en la creación de estos poetas una producción estético-artística “auténtica” de carácter esencialmente místico que la convierte en *locus* hierofánico o de manifestación del sentido del Ser. Sólo a partir de este reconocimiento será posible alcanzar una lectura propia y auténtica de la creación hierofánica de estos poetas. De este modo, es la identidad lo que aquí nos convoca, más que lo diverso y plural que, al menos en el caso presente, no es más que expresión de aquella identidad originaria. Nos convoca aquí, primariamente, la palabra poética como vehículo de desocultamiento del Sentido del ser en la escritura hierofánica. Aproximarnos críticamente al modo en que esta revelación oracular toma lugar en la obra poética de Rilke, Martí y Basho, constituye la esencia y la razón de ser del presente texto.

RAINER MARIA RILKE: ENTRE MUNDO Y TRASCENDENCIA

El “ser ahí” es *φωνή*³ en tanto órgano del Logos (Sentido) que se despliega como historia. La escucha de esa voz indica al “ser ahí”, en el sentido de su peculiaridad, su más radical historicidad, ello es, su mortalidad. Esta apertura a la verdad ofrece al “ser ahí” el sentido de una peculiar *dignitas* –no la dignidad triunfalista del *homo technocraticus* sino la del *homo sufrens* en camino a su verdad- en el hecho de ser amado por Dios (y en cuanto tal llamado a la Trascendencia), que le concede unidad ontológica en la totalidad personal preservándolo jubilosamente del morir definitivo. Es a ese principio que siempre nos sale al encuentro en el decir fundamental que debe orientarse la experiencia del pensar. De hecho, el pensar se reconoce “pleno” sólo cuando se ve imposibilitado de pensar lo que constituye su esencia. Allí “cesa su cuidado” y encuentra su quietud el pensar: “Thinking’s saying would be stilled in its being only by becoming unable to say that which must remain unspeaken” (Heidegger 11). En este locus originario encuentra también el “ser ahí” su antigua vecindad con el sentido del ser; una vecindad totalmente peculiar y propia, no compartida con ningún otro ente sobre la tierra: la vecindad propia del pastor que ordena y orienta el rebaño óntico de su Señor. Por ello dice R. M. Rilke: “Was wirst Du tun, Gott, wenn ich sterbe? / Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?) / Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?) / Was wirst Du tun, Gott? Ich bin bange.” (Ranson and Sutherland 12).⁴

El temor del poeta es signo de que la vecindad ontológica no lo preserva aún del propio morir histórico y de la contradictoria fragmentación de su “ser en el mundo”, porque el *decir* en que el logos se muestra como *Ereignis* no puede prescindir del tiempo, de la temporalidad de lo histórico, para consumir su destino. Y es en el umbral en que confluyen lo temporal y lo eterno donde comienza para el hombre el drama poético de la existencia que especialmente se nos desoculta en la escritura onto-poética de Reiner Maria Rilke. Cuando el hombre es llamado a una plenitud de sentido, es orientado hacia un *más allá* donde paradójicamente encuentra, sobre sus ruinas fragmentarias, la totalidad de sí mismo, porque ser *ek-stasis* supone para él “ser siendo sido *de yecto* hacia...”.

Pero este onto-poetizar no es discurso vacío porque hay *algo* que realmente se desoculta en su ámbito apertural: el mundo subsiste en el Logos como sentido, en tanto el Logos ha comenzado de alguna manera a hacerse carne en el primer átomo, en el primer aliento creacional,

y culminará su encarnación-resurrección en el último hombre. La esencia del hombre es que el Ser-Logos *sea*; pero el *siendo* del Ser es devenir hombre-historia para tomar para sí, en cuanto Logos creador, la totalidad del cosmos religado en el sentido del Ser. Nada cae en lo histórico sin ser recogido, retomado y restaurado por el Logos seminal: “Wir alle fallen. Diese Hand da fällt. / Und sieh dir andre an: es ist in allen. / Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen / unendlich sanft in seinen Händen hält.” (Ranson & Sutherland 260).⁵ Todo ello se fundamenta en *la más absoluta peculiaridad del ser del “ser ahí”* ¿Qué significa esta absoluta peculiaridad del ser del “ser ahí”? La voz de otro poeta, Friedrich Hölderlin, nos dice: “Viel hat von Morgen an, / Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander, / Erfahren der Mesch; bald sind aber Gesang (wir).”⁶ (“Friedensfeier” 1800-1804). Y Martin Heidegger nos revela *algo* bajo la forma del poema: “Thinking’s saying would be stilled in its being only by becoming unable to say that which must remain unspoken. / Such inability would bring thinking face to face with its matter” (Heidegger 11). En este punto, parece que la destinación del pensar emerge en la zona imprecisa de un decir que aun diciendo ya no puede decir propiamente, y de un mostrar que es ya incapaz de mostrar. Pero, en rigor, no hemos respondido nuestra pregunta: ¿Cuál es la destinación del pensar? ¿El silencio? ¿Quizás, en cuanto vinculado al lenguaje, la imposibilidad de decir y mostrar siendo él mismo en esencia dicho (“Sage”) y mostración (“Zeigen”)?

Pensar es *reconciliar* en el sentido de mostrar *lo que es* en la luz esencial que ilumina y otorga sentido a aquello que muestra. Por ello este aparecer o mostrarse es siempre un ἀρκέσω θνήσκουσ’ ἐγὼ: desocultarse para aparecer “ante los ojos” como presencia en libertad, ello es como “aperturalidad”. El “ser ahí” es pensante y el mundo es pensable como totalidad en la medida en que el ser del “ser ahí” es ya “en el mundo” en estado de abierto “como trascendencia.” Sólo los mortales *piensan*. Y sólo la muerte libre de un mortal puede ser oblación: ἀρκέσωθνήσκουσ’ ἐγὼ, “con mi muerte bastará,” dice Antígona a su hermana Ismena (“Ἀντιγόνη” 547). Pensar es entonces una búsqueda fundamental; la búsqueda de la “tierra”, de la “morada” fuera de la cual el “ser ahí” se experimenta permanentemente expulsado por su condición de historicidad. Pero, ¿hay en lo absoluto un hogar, una morada? En el pensar auténtico el hombre “descubre”, o mejor, al hombre se le de-vela una *vocación* primigenia y originaria: morar en lo divino *como dioses*, o entregarse a la angustia.

La voluntad de trascendencia personal no hace sino afirmar el límite del “ser en el mundo” como temporalidad. La mortalidad es esencialmente la experiencia de la imposibilidad de la experiencia de lo real. Esta fractura asintótica entre lo Real y el “Dasein” resulta insalvable para éste; sólo un dios, un espíritu inmenso podría reanudar los extremos que no se cortan. Este espíritu invoca el poeta desde su mundo discursivo: “HEIL dem Geist, der uns verbinden mag; den wir leben wahrhaft in Figuren.” (Ranson & Sutherland 194). Es la condición ontoparádójica del “ser ahí”: “ser en el mundo” en “estado de abierto a la trascendencia”; ya no se es lo suficientemente “mundano” como para simplemente “ser del mundo”, pero no se está aún lo suficientemente “solo”, no se es lo suficientemente auténtico y “sí-mismo” como para “salir del mundo”. En palabras de Rilke: “Ich bin in der Welt zu allein und doch nicht allein genug/ um jede Stunde zu weihn./ Ich bin auf der Welt zu gering und doch nicht klein genug/ um vor dir zu sein wie ein Ding/ dunkel und klug” (Rainer Maria Rilke, “Auf der Welt allein”).⁷ El no-ser-cosa es precisamente la forma de ser del “ser ahí”: un “no-thing”, una nada en la temporalidad del mundo (“zugerung”) pero al mismo tiempo abierto al abismo de la “no-thing-ness”, la

Transcendencia. La Transcendencia develada en la “no-thing-ness” aparece como destinación del “ser ahí”. Paradójicamente, la previsión de este “destino” ontológico toma la forma del lamento; se experimenta como un des-arraigo, una necesaria desfamiliarización con lo “más habitual”. Por ello, el “ser para la muerte” trae consigo la experiencia de la angustia. El poeta que dijo: “Ich will mich entfalten / Nirgends will ich gebogen bleiben /Denn dort bin ich gelogen, wo ich gebogen bin” (Rainer Maria Rilke, “Auf der Weltallein”),⁸ dirá también: “Keiner lebt sein Leben. Zufälle sind die Menschen, Stimmen, Stücke, Alltage, Ängste, viele kleine Glücke, verkleidet schon als Kinder, eingenommen, als Masken mündig, als Gesicht – verstummt” (Rainer Maria Rilke, “Ich bin nur einer deiner Ganz geringen...”).⁹

En la “Primera Elegía” se nos presenta la compleja fenomenología de la experiencia de “ser en el mundo” en “estado de abierto para la trascendencia” como estructura existencial de “ser ahí”, en el momento en que se experimenta la doble negación que resulta de la experiencia simultánea de “pertenencia” (identificación) y “no-pertenencia” al mundo (extrañamiento). Del mismo modo, en la experiencia de la pertenencia lo Sacro se oculta y se hace casi imposible de aprehender; mientras, el extrañamiento nos enfrenta al peligro fundamental de la angustia, a la vez que nos dispone a la recepción de lo sagrado que ahora se revela precisamente en la medida en que el mundo deja de ser morada suficiente y segura: “Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott”(Hörderlin 301). El recuerdo y la evocación del “ángel” es ya des-olvido de lo que llama o *e-voca* (“Lockruf”) como destinación final; pero en este des-olvido no hay aún *a-letheia* o desocultamiento total del sentido del ser en la medida en que el ángel es divisible pero “desdeñoso”; se presenta al tiempo que se oculta; se nos revela como belleza en el umbral de la *aisthesis* hierofánica, pero permanece tan distante que, para asombro del “ser ahí”, aún rehusa destruirnos...:“Wer, wenn ich schrie, hörte mich / denn aus der Engel /Ordnungen? [...] Denn das Schöne ist nichts.../uns zu zerstören” (Ranson and Sutherland 130).¹⁰ Ciertamente, el mundo interpretado se ve privado de transparencia hierofánica, de su condición de “escritura divina” como metáfora ontológica o *analo giaentis*; pero no del todo. El “árbol”, la “noche”, esa “costumbre tolerada, mimada”, no son “objetividades” sino espacios de encuentro misterioso entre el “ser ahí” abierto a lo sacro, y lo sacro que se allega: el ángel rilkeano que se allega a nosotros para re-ocultarse en su distante inaprehensibilidad, en su belleza supra-humana, por ello dice el poeta “Ein jeder Engel ist Schrecklich” (Ranson and Sutherland 130). Hans-Georg Gadamer (1968) reconoce claramente en Rilke la relación esencial entre la epifanía de la verdad en la historia y el fundamento mismo de la experiencia religiosa como eventos en los que lo verdadero se hace manifiesto fuera de los límites del conocimiento onto-teológico y transforma la auto-percepción del “ser ahí”).¹¹

Como el mito, también la creación poética deviene espacio de emergencia de lo real en un modo diferente y autónomo frente a lo racional, ello es en el modo de lo simbólico (Gadamer 1968).¹² No sólo las cosas como constructos y figuras quedan iluminadas por la “gloria” de este desocultamiento; también el modo de ser del “ser ahí” queda expuesto a través de la mirada del poeta. Existir es morar en un mundo interpretado caído sobre las cosas, a la sombra del “ángel” que al mostrarse se oculta, y al comenzar a liberarlo del mundo reificado lanza al “ser ahí” al misterioso abismo de la “nada”: “...und die findigen Tiere merken es schon, / daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind/ in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht/ irgend ein Baum an dem Abhang, / (...) und das verzogene Treusein einer Gewohnheit.” (Ranson and Sutherland

130).¹³ Paradójicamente, siendo entes abiertos ontológicamente extáticos lanzados a la Trascendencia a través de la muerte como experiencia liminal, nos hemos entregado a la costumbre privada de sentido; hemos mimado (“verzogen”) nuestro olvido, lo hemos consentido, lo vemos y percibimos la perniciosa des-esenciación a que nos conduce. Sin embargo, aún así lo cultivamos como un don que de algún modo nos garantiza una existencia de término medio, suspendida entre el tedioso extrañamiento de quien habita en un mundo ininteligible, y la inautenticidad existencial de quien articula discursos sin sentido y reduce la posibilidad epifánica de la palabra esencial a mera habladería cotidiana. Así habitamos nuestro mundo interpretado. Pero al hombre se le ha dado “el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que con él cree y destruya, se hunda y regrese a la eternamente viva, a la maestra madre, para que muestre lo que es, que ha heredado y aprendido de ella lo que tiene de más divino, el amor que todo lo alcanza” (Heidegger 25). Pero este bien no es ya la voz profética del poeta que llama al des-olvido del ser, en un primer momento en el ser propio del “ser ahí”: “O und die Nacht, die Nacht, /wenn der Wind voller Weltraum.../Ach, sie verdecken sich nur mit einander ihr Los. /Weißt du's noch nicht?” (Ranson and Sutherland 132).¹⁴ Esa misma voz llama a realizar el acto de desprendimiento final, convoca a trascender la reificación del ser propio convertido en sustancia y mediación de la autoconsciencia de una alteridad que intenta resguardar la “inviolabilidad de su individualidad” en la negación abstracta de todo lo que no sea *sí mismo*, nos convida a abandonar la exterioridad del mundo objetivizado para acceder a la experiencia misma del sentido del Ser, ello es para morar en un mundo hierofánico “saving the earth, in receiving the sky, awaiting the divinities, initiating as mortals” (Heidegger, “Building” 353); para ello hay que renunciar a toda forma de identificación con las palabras y las cosas que conforman el mundo como espacio cerrado y autorreferencial: “Wirf aus den Armen die Leere /zu den Räumen hinzu, die wir atmen /vielleicht daß die Vögel...”¹⁵

La imagen de los “pájaros” funciona aquí como alegoría del espíritu que en la incorporación a la hondura del misterio, en su “vuelo”, experimenta este aire expandido, este gesto de desposesión y entrega, y en su interioridad se expone a la luz que iluminando *ontologiza*. Ya había hecho uso también San Juan de la Cruz de este tropo poético en su Cántico Espiritual, cuando hace decir al alma: “Apártalos, Amado, que voy de vuelo” (Ruano 483). Pero también prevé el poeta: *esto* no le es dado aún experimentarlo en plenitud. San Juan de la Cruz poetiza la vivencia de la *unió mystica* como fruto de esta entrega. La poetización se efectúa a través de la alegoría de las “azucenas”, donde la amada deja “olvidado” todo “cuidado”. Este proceso “paradójico” es descrito por George H. Tavard en su comentario a *La noche oscura* del poeta español (59). La paradoja esencial consiste en que del estado de máxima pasividad surge para el alma la experiencia de amor más intensa, y por ello más activa. Precisamente, el “florecimiento” total, restauración del ser en el “ser-con-Dios” es el resultado del más íntegro olvido de sí y de más ilimitada auto-entrega en la hondura inconmensurable del Amado: “quedéme y olvidéme,/ el rostro recliné sobre el Amado,/ cesó todo y dejéme,/dejando mi cuidado/entre las azucenas olvidado” (Ruano 484). En Rilke, sin embargo, el momento ascensional queda claro en el símbolo del “vuelo interior” (“mit innigerm Flug”), pero la experiencia del quedar auto-olvidado entre las azucenas ontológicas del Ser del Amado como fuente y fundamento inmediato de la apocatástasis del ser de la amada, no se realiza. Las “primaveras” como alegoría del florecimiento al que se refiere Tavard, necesitaban del poeta para existir, y las estrellas esperaban que las experimentara, pero todo en vano: “Ja, die Frühlinge

brauchten dich wohl. Es muteten/ manche Sterne dir zu, daß du sie spürtest” (Ranson and Sutherland 132). El hombre es el “pastor del ser”. Su esencia es “morar” y, en cuanto morar, su ser acaece como existencia en la vecindad del sentido del Ser. Pero la hierofanía no es aun completa; la plena unidad con el sentido permanece quebrantada, fisurada por el espacio paradójico del signo y las imágenes en el centro de la existencia como insoluble solipsismo *de sí para sí* paradójicamente ex-puesto a un mundo interpretado:¹⁶ “Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir / atmen uns aus und dahin; von Holzglut zu Holzglut/ wir schwinden in ihm und um ihn” (Ranson and Sutherland 136).¹⁷ Finalmente, se pregunta el poeta: “Sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen / fruchtbarer werden? Ist es nicht Zeit, / daß wir liebend/ uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn: / wie der Pfeil die Sehne besteht, / um gesammelt im Absprung / *mehr* zu sein als er selbst? / Denn Bleiben ist nirgend” (Ranson and Sutherland 132).¹⁸ En las *Elegías*, el tiempo del desprendimiento necesario aparece como resultado inevitable de la experiencia de des-olvido de la impermanencia y contingencialidad intrínsecas al “ser en el mundo” del “ser-ahí” como existencia. El ponerse en camino extrañado del mundo es un proceso angustioso. Pero es también el cáliz que no puede apartar de sí quien quiera vivir *su* vida propia y morir *su* muerte propia con autenticidad y sentido: Ulises entre la ira de Poseidón y la intervención salvífica de Atenea, porque “wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch” (*Hörderlin* 301).¹⁹

LA CREACIÓN POÉTICA DE JOSÉ MARTÍ: DEL *HOMO SUFRENS* AL *HOMO SALVANS*

En la obra poética de José Martí se produce un des-olvido, un peculiar desocultamiento que no se reduce a la experiencia de la angustia del “ser en el mundo” que trata de recuperar su autenticidad a través del desprendimiento del “mundo interpretado” (Rilke), pero tampoco alcanza la totalidad y la ontopenitudo que se nos desoculta en la creación poética de Matsuo Basho. La creación poética de Martí es remembranza en la medida en que pone ante los ojos la experiencia del existir como un compromiso con el Bien esencial y absoluto, cuyo imperativo ineludible constituye al *homo sufrens* enfrentado a la angustia, ya no de su “ser en el mundo” sino de su extrema voluntad soteriológica. En Martí, el *homo sufrens* está esencialmente constituido y determinado por el *homo salvans*.

En un primer momento, la esencia del *sufrens* es la angustia. El estado de angustia señala al hombre su mortalidad, revela su incompletud fundamental como “ser en el mundo”, y expone ante sus ojos un camino; un camino que promete conducir hacia su plenitud en el Espíritu. En la experiencia de la angustia el mundo deja de ser “hogar”, y se aprehende como “totalidad inhóspita” frente a la cual somos pura negatividad, puro devenir existencial, un movimiento ontológico entre el ser “no-siendo” y el “no-ser” siendo. Sufrir no es así el simple *experimentar dolor* por la pérdida de un ente sobre el cual permanecemos caídos en el mundo —una persona, una profesión, el honor, la seguridad relativa que brindan los objetos y la tecnología...-, sino el descubrimos llamados a trascender el mundo a la escucha de la voz que *pro-voca* y llama desde la propia historicidad en que el mundo se nos revela y nos acontece. El *homo sufrens* ha comenzado *ya* a trascender propiamente el mundo. Experimenta en sí mismo la lucha entre el mundo caído en la banalidad y el olvido, y el espíritu que pugna por elevarse a las alturas de lo sacro, de la verdad y del sentido: “Imágenes en fila ante mis ojos/ Como águilas alegres vi sentadas [...] / Ved cómo sufro. Vive el alma mía.../ ¡Oh, no está bien; me vengaré, llorando!” (Martí, “A los espacios” 84). Esta es la condición existencial de la experiencia sufriente de

Martí. Salido del mundo, frente a lo espiritual-abierto, el ideal del hombre Bello y Bueno –libre, justo y verdadero- orienta su vivir a la vez que le revela el horizonte de la muerte como *destino en el mundo*: no simple destino ontológico, sino destinación ética: pues esta muerte es opción libremente aceptada, es muerte redentora: “La Muerte, pues, de pie en las hojas secas, / Esperarme a mi umbral con cada turbia / Tarde de otoño [...] Listo estoy, madre Muerte: ¡al juez me lleva!” (Martí “Canto de otoño”). En realidad, frente al supremo Bien que clama y *con-voca*, aquél que responde ya ha muerto al mundo: “Quien va a morir, va muerto” (53). Pero se trata de una muerte *salvans*, redentora: “¡Oh, cónclave de jueces, blandos sólo / A la virtud, que [...] aguardan torvos / A que al volver de la batalla rindan / De sus obras de paz los hombres cuenta.” (53).

Por ello, en la experiencia del ser sufriente como angustia orientada a la realización del Bien total se crea un “puente”, una esencial vinculación, entre la experiencia rilkeana de la contradicción pura entre “mundo” / “trascendencia”, “angustia” / “sentido”, “Apolo” / “Orfeo”, y la experiencia del ser individual como conciencia personal de la Totalidad, ello es como realización en el “ser-en-el-Sentido”. Para el hombre cotidiano, no hay “sufrimiento útil” sino angustia sin sentido. El *homo salvans* asume una especial vocación crística que experimenta, al mismo tiempo, como una carga casi insoportable y como una destinación necesaria no sólo para la salvación personal sino también para la salvación de todos: “¡Como un padre a sus hijas... / Guardo, como un delito, al pecho helado! / ¡Los menos por los más! ¡Los crucifixos / Por los crucificantes!” (Martí, “Yo sacaré lo que en el pecho tengo” 99). Por ello, ante la indiferencia o la franca negación del mundo ante su obra salvífica, el poeta exclama convertido ya en mesías autosacrificial “¿Dónde, Cristo sin cruz, los ojos pones? / ¿En pro de quién derramaré mi vida?” (Martí, “Isla famosa” 72). Su angustia no nace ya más de la experiencia de morar en el extrañamiento del mundo en la obligada vecindad de un dios ignorado y temido, sino del deseo fundante de restaurar el mundo según el Bien manifestado en lo esencial de la autoconciencia soteriológica: “Para el misterio de la Cruz, no a un viejo / Pergamino teológico se baje: / Bájese al corazón de un virtuoso” (Martí, “Yo sacaré lo que en el pecho tengo” 99), mientras el mundo se resiste caído en el olvido de su vocación primordial hacia el sentido del Ser: “Este el santo Salem, éste el Sepulcro / De los hombres modernos. ¡No se vierta / Más sangre que la propia! ¡No se bata / Sino al que odie al amor!” (Martí “Canto de otoño” 53). El *homo sufrens* busca salvar, pero salvar en el sentido de transformar en el dolor propio, en el acto autosacrificial, el mal del mundo: “No di al olvido / las armas del amor: no de otra púrpura / vestí que de mi sangre.” (54). Sólo en ello encuentra el sentido de su propia salvación, necesariamente mesiánica, en cuya esencia la porta la auto-oblación como condición primordial para la salvación de todos “El peso eché del infortunio al hombro” (53), “los crucifixos por los crucificantes” (99).

MATSUO BASHO: RANA ESTANQUE ETERNIDAD

En su tratado sobre arte dramático (en esencia Teatro No), Zeami define una categoría estética fundamental: la “flor”, 花 “hana” (Wilson, *The Flowering* 112-23). La “flor” es la belleza especial que florece desde un constructo estético-artístico realizado a partir de las categorías estéticas (suerte de unidades estéticas ontogramaticales) descritas por el propio autor en el referido tratado. Estas categorías son el compuesto de wabi-sabi (侘寂) y sobre todo el “yugen” (幽玄), término difícilmente traducible que puede entenderse como la dimensión estético-hierofánica más propia de una obra de arte auténtica.²⁰ La obra de arte, como un cronotopo dual

de convergencia de lo divino y lo humano, emerge ella misma como una apertura que es a la vez manifestación alegórica del sentido del Ser oculto en la intrincada fenomenología de lo intramundano. La obra así entendida debe conducir a un lugar diferente que es, en su densa intensidad ontológica, un espacio de algún modo accesible pero esencialmente imposible de circunscribir. La obra debe producir el florecimiento del Sentido mediante su estructura onto-isosimétrica en términos de capacidad alegórica, con lo cual deviene puente que interconecta el “ahí” de lo intramundano con el “no-lugar” de lo Infinito espiritual: por ello en el sistema de las artes japonesas (incluso las propiamente artesanales) siempre aparece consignado —explícita o implícitamente— un elemento de traslación simbólica hacia la experiencia del Sentido del ser, expresado a través del término 道 “do”, que significa “camino” (104-11).

Zeami habla de la atmósfera de profundo misterio, de incomprendible “niebla” que rodea, penetra y esencialmente fundamenta la obra hierofánica, tal como puede apreciarse en los paisajes de la pintura china Chan y en general en el concepto estético-representacional propio de la pintura y el dibujo en tinta Zen. Esta experiencia, conceptualizada de alguna manera en el pensamiento estético, es referida por Zeami a través del término 幽玄 (“yugen”), que significa literalmente “misterio profundo”, “niebla”, “presencia indescifrable”: el paralelo ocultamiento y desocultamiento del Sentido que hace que algo pueda ser visto en la medida en que permanece infranqueable a la mirada escrutadora, tal como lo define el propio Zeami (10).

Podemos distinguir tres niveles de significación sistemáticamente presentes en esta creación poética. 1. Tenemos un Nivel General, estrictamente sintáctico-gramatical como sucede en todo discurso verbal. Estas estructuras semánticas y sintácticas, sin embargo, no pueden existir bajo la forma de convenciones abstractas o “arbitrarias” a menos que se presenten al servicio de una función lingüístico-comunicativa concreta. De hecho, estas estructuras deben quedar semánticamente subordinadas y “a disposición” de operaciones comunicativas (intercambio pragmático de sentido), expresivas (exposición estética de un estado de cosas), y gnoseológica (exposición racional del contenido del intelecto como estructura conceptual-categorial compleja). 2. Nivel icónico-narrativo y geométrico-aritmético (dialéctica espacio-temporal). Basho escribió 古池や蛙飛び込む水の音/ふるいけやかわずとびこむみずのおと (*furuike ya Kawazu tobikomu mizu no oto*): “old pond . . . / a frog leaps in/ water’s sound” (“Matsuo Basho: Frog Haiku”).

Este poema, considerado el paradigma de la creación haikú, se compone de tres partes. Cada parte corresponde simétricamente a un acontecimiento que toma lugar frente a los ojos del poeta. Los tres acontecimientos, sin embargo, constituyen unidad de sucesos y unidad de significación. Enfrentamos aquí la necesaria fenomenología de percepción empírico-dialéctica (constituida de acuerdo a la estructura fenoménica de objeto y sujeto) propia del “ser ahí” en tanto “ser en el mundo”. Puede apreciarse en ello un plano de simetría que llamamos “bi-yeccional de primer nivel”, una conjunción “de espejo” entre lo “ante los ojos” y la percepción del “ser ahí” como intencionalidad autoconsciente cuya intramundinidad alberga de suyo la posibilidad de la percepción iconográfica. Sin embargo, hay algo característico aquí como parte del “ethos” más esencial de la poética del haikú: todavía existe sin dudas un sujeto de la percepción, un sujeto de la escritura que puede ser incluso llamado “sujeto poético o lírico”; pero la voz de este sujeto es inaudible: no habla, no describe ni narra propiamente, sólo permanece en

silencio como un estanque que refleja, un cronotopos de convergencia de mundo y subjetividad que conduce a la condición de conciencia que llamamos “unijetividad onto-poética”.

Este momento conduce inmediatamente en el nivel 3. alegórico-simbólico del poema. Aquí, lo que debe ser significado parece estar profundamente arraigado en el imaginario espiritual de la sociedad japonesa y funciona como una estructura semántico-conectiva que pone juntos, en la apertura de lo alegórico lo empírico “ahí” (de la temporalidad transitoria) donde el poeta escribe, y lo místico *ab-solutum*, el “allá” que sólo puede ser visto a través de los ojos de Buda. 古池 *furuike*, el viejo estanque, es una alegoría de lo Eterno; 蛙 *kawazu* la rana, alegoriza el alma que salta a lo profundo de las aguas sagradas del viejo estanque, más allá de las “aguas discursivas” de que hablaba otro poeta, y se introduce en la vastedad de lo Real a través del despertar espiritual que se alcanza por medio de la meditación recta y la observación de los fenómenos consciente y correcta; 水の音 el sonido del agua es alegoría de la huella sutil que deja tras de sí, en el mundo fenoménico, el alma que se abisma en lo Real y trasciende la ilusión de permanencia y autonomía intramundanas y deviene consciente de la naturaleza transitoria de los entes: un ligero sonido que deja tras de sí, el cual se desvanece por completo en un instante.

De esta manera el poema revela lo que Heidegger llamó la “topología del Ser” (Heidegger 12). La “primera lluvia fría del otoño” llama con su misterio a un pensar y experimentar “diferentes”, transforma el sentido usual de las cosas; la interpretación “cotidiana” del mundo, sus balances y sus figuras axiológicas, ya no son suficientes para esta nueva aprehensión: el mono, ya arropado por la naturaleza con el pelaje, adquiere una dimensión “otra” a los ojos del poeta que, más que interpretar el ser del ente en el sentido de pensarlo y ponerlo en concepto para descubrir sus causas y su estructura, lo interpreta en el sentido de “ponerlo en música” como se interpreta una partitura, para mostrar su verdadero modo de ser: no escritura “muda” sino “música sonora”.

En otro poema se nos habla de un mono. Pero este mono cotidiano parece querer él mismo recogerse en la niebla otoñal bañada por la primera lluvia fría vuelto hacia el sentido más profundo de su ser, y para ello necesita “un pequeño abrigo de paja”: lo suficientemente cálido para no perecer en esta nueva aventura ontológica, pero no tan cálido como para dejar fuera el frío sobre-cogedor del otoño. Ahora, *¿qué es un mono?* No es ciertamente aquello que se nos muestra en nuestro mundo interpretado: 初しぐれ猿も小蓑をほしげ也/ はつしぐれさるもこみのをほしげなり (*hatsu shigure saru mo komino wo hoshige nari*): “The first cold shower /even the monkey seems to want /a Little coat of Straw.” (冬の季語を持つ句 “Season Word: Winter”). También el viento es diferente. Es ciertamente un “pneuma”, un sopro que revela algo interno y ubicuo que lo llena todo y que a todo da vida y sentido. Este viento trae en sí impregnado el misterio de su procedencia: el Monte Fiji, cerca de Edo, antigua nomenclatura de la actual Tokyo. El viento en la “voz” del poeta es misterio del sentido del Ser, el Monte Fiji en el centro mismo del misterio, el Principio que en realidad da a todo su propiedad y su sentido pero nunca se muestra en lo que esencialmente es: es más allá de toda mostración y todo ser. *¿Cómo nombrarlo? No hay modo de hacerlo.*

El poeta sólo puede tomar su abanico, su profunda vocación a la precepción de esa brisa alegórica, para compenetrarse tanto como le sea posible con esa aproximación hierofánica: un

“regalo de Edo”, donde Edo es el cronotopos místico en que acaece la emergencia de lo Sacro. Pero, ¿escuchamos aquí la voz del poeta? En realidad, el poeta y el abanico son uno: ya no es el poeta quien habla: habla el viento a través del abanicarse como mensajero del Monte, dador y sostenedor de la palabra ontopoiética, del mostrar originario y del decir más prístino: 富士の風や扇にのせて江戸土産/ ふじのかぜやおうぎにのせてえどみやげ (*fuji no kaze ya ōgi ni nosete Edo miyage*): “The wind of Mt. Fuji / I've brought to my fan! / a gift from Edo.” (夏の季語を持 “Season Word: Summer”).

CONCLUSIÓN

La esencia de la escritura poética de Rilke, Martí y Basho es la escucha. Ello los unifica, más allá de las distancias culturales que los separan. Porque el escuchar es un acto totalmente originario que abre al hombre a la presencia de lo Eterno. El escuchar tiene origen doble: “Logos” y “aísthesis”. El Logos es lo que “permite ver” mostrando la identidad entre “lo que se da a la experiencia” (*aísthesis*) y “lo que se conoce *propiamente*” (*gnosis*). Dice Gastón Baquero que de la poesía sabemos que su más rigurosa escatología, así como su más remota ontología, toma de fuentes celestes, del principio mismo de lo Divino. Así, en los tres poetas abordados la poesía es religación: y poetizar es religarse, entrar a morar en el centro mismo del Sentido. La obra poética de estos poetas universales resulta de algún modo ininteligible si no se aprehende como revelación del sentido del Ser que “permite ver” *lo que realmente somos* en la misma medida en que nos ontologiza.

El poeta auténtico revela la esencia del ser del “ser ahí” como “el poema del Ser” (Heidegger 4): aquel que, en la pluralidad de lo intrahistórico, expone la onto-gramática del desocultamiento de lo Real. En esta ontogramática de lo Real se constituye la “topología del Ser” (12): “This topology tells Being the / whereabouts of its actual / presence” (12). Lo propiamente real de la presencia del Ser aparece como lo prístino, lo más originario y “más antiguo de lo antiguo” que nos sale al encuentro en el pensar (10). Por ello, este *conocer* lo más prístino de lo antiguo es propiamente un *rememorar*: “That is why thinking holds to the / coming of what has been, and / is remembrance” (10). En última instancia, Reiner María Rilke, José Martí y Matsuo Basho son ellos mismos en la autenticidad de su escritura poética topologías ontológicas, que en el contenido de su escucha y de las visiones que ante sus ojos se ocultan y desocultan, dejan ver el “paradero” del Ser como lo más originario. Y ello porque sólo la “*a-letheia*” (la verdad) poética puede restaurar en el hombre la consciencia de lo eterno a través de la angustia de su ser en el mundo, en estado de abierto, de yecto hacia la muerte propia. Ésta es la vocación sagrada de los poetas: ser remembranza del sentido del Ser donde la luz noética atraviesa la selva fenoménica y nos muestra el *locus* en que originariamente habitamos. En lo abierto de la luz no sólo se muestra lo “siendo” del ente, su actual configuración, sino también su horizonte más esencial, más vital y más imperativo. Es precisamente, por cierto, de esta luminosidad que se generan para nosotros la esperanza y la fe como las posibilidades ontológicas más propias de nuestra existencia. En palabras de Merab Mamardashvili:

Goethe said that when approaching Kant one was overwhelmed by a feeling of coming out from a dark forest into a sunlit meadow. The space in question is a sort of ‘understanding place,’ a place in and from which something can be seen. In this lucid

space, the light is so bright that you begin to understand and yet, having understood, you still understand nothing – in other words, you can't explain what you have understood.
(Tirons)

Es entonces que la palabra filosofante torna a ser palabra hierofánica, y el acontecimiento histórico deviene revelación del sentido mismo de la historia “Επεφάνης σήμερον τῇ οἰκουμένῃ, καί τὸ φῶς σου Κύριε, ἐσημειώθη ἐφ’ ἡμᾶς, ἐν ἐπιγνώσει ὑμνουύντάς σε· Ἥλθεσ, ἐφάνης, τό Φῶς τὸ ἀπρόσιτον”.²¹ Lo Sacro se desoculta mostrando no el ser-siendo de lo “ante los ojos”, que ya es algo dado a la más inmediata percepción, sino el ser escatológico de los entes, su origen y su esencial destinación que es a la vez la permanente remembranza del Bien. Así, heredando la significación más originaria del lenguaje, la palabra teológica del poeta está siempre viabilizando este acontecer fundamental, como en la exhortación que Píndaro dirige a Hierón,²² tirano de Siracusa y vencedor en la carrera de los carros, en su Oda Pítica II.72: γένοι’ οἶος ἐσσι μαθῶν, “aprende a llegar a ser aquello que ya eres” (Donaldson, *Pindarus* 112).

Notas

¹ “El dios, cuyo oráculo se encuentra en Delfos, ni dice ni oculta, sólo da un signo”.

² Hacemos uso aquí de los términos “Dasein” o “ser ahí”, de acuerdo con la terminología empleada por Martin Heidegger en *El ser y el tiempo* y la traducción propuesta por José Gaos: “Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la ‘posibilidad de ser’ del preguntar, lo designamos con el término ‘ser ahí’” (17).

³ “Foné”, en griego “voz”.

⁴ “¿Qué vas a hacer, Señor, cuando me muera? / Tu cántaro soy yo (¿y cuando me muera?). Tu bebida soy yo (¿y cuando me vierta?). Yo soy tu vestidura, soy tu oficio:/ conmigo pierdes tu sentido...¿Qué harás, Señor, entonces? Tengo miedo” (*Rilke. Versos* 46).

⁵ “Todos caemos. Esa mano cae. / Y mira a los demás: sucede a todos. / Pero hay Alguien que acoge esta caída / Con suavidad inmensa entre sus manos.” (Si no se indica lo contrario, la traducción es nuestra).

⁶ “Mucho, tras clarear la aurora, hemos experimentado los hombres desde que somos un diálogo y nos escuchamos los unos a los otros; pero pronto seremos un canto”.

⁷ “Estoy en el mundo demasiado solo pero no lo suficiente como para estar todo el tiempo en la presencia / Soy en el mundo demasiado minúsculo pero no lo suficientemente pequeño / como para existir frente a ti como una cosa, sombría y sagaz”.

⁸ “Yo quiero desplegar me / No estaré replegado en ningún sitio / Porque soy una mentira / Allí donde estoy replegado”.

⁹ “Nadie vive su vida. Azares son los hombres, voces, fragmentos, piezas, cotidianidad, muchas pequeñas alegrías, vestidos como niños, predispuestos, adultos en la máscara, con el rostro mudo”.

¹⁰ “¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros de los ángeles? Y si de repente uno de ellos me tomara sobre su corazón: me fundiría en su existencia más poderosa. Pues lo bello no es sino el comienzo de lo terrible que todavía soportamos con admiración porque, sereno, desdén destruímos.”

- ¹¹“Auch dort, wo keine festen religiösen Traditionen mehr binden, sieht die dichterische lebend und handelnd dar. Man denke an die Ding-Gedichte Rilkes. Die Seligkeit der Dinge ist nichts als die Entfaltung ihres überlegenen Seinssinnes... Und was ist etwas die Engelgestalt bei Rilke anderes als die Sichtbarkeit jenes Unsichtbaren, das im einigen Herzen, im hochaufschlagenden“ seinen Ort hat...? Die wahre Welt der religiösen Überlieferung ist mit diesen dichterischen Gestalten der Vernunft von einer Art.”
- ¹²“Ernst Cassirer hat in seiner Philosophie der Symbolischen Formen innerhalb der kritizistischen Philosophie einen Weg zur Anerkennung dieser außerwissenschaftlichen Formen der Wahrheit gebahnt... Was aber ist die Poesie je anderes als eben eine solche Darstellung einer Welt, in der sich ein selber unweltliches Wahres bekundet.”
- ¹³ “...y los animales con la sagacidad de su instinto perciben que ya no nos sentimos muy confiadamente en casa en el mundo interpretado. Tal vez nos queda algún árbol en la ladera... y la consentida fidelidad de una costumbre...”
- ¹⁴ “¡Ah, y la noche! La noche, cuando el viento lleno de espacio de universo nos consume el rostro (...) ¿Es más leve a los enamorados? Ay, ellos sólo se ocultan mutuamente su hado. ¿Aún no lo sabes?” R. M. Rilke, Ibid: Traducción al español tomada de <http://severitorres.org/ampa/joomla/images/Biblioteca/R/rilke/poesas%20juveniles.pdf>
- ¹⁵“Arroja desde tus brazos a los espacios el vacío que respiramos, para que quizás los pájaros...”
- ¹⁶ Este desvelamiento onto-lingüístico múltiple constituye por su parte uno de los modos fundamentales en que se produce el poetizar místico en San Juan de la Cruz.
- ¹⁷“Pues allí donde alcanzamos a sentir nos volatilizamos, ay, nos disipamos hacia fuera como el aliento; de ascua en ascua nos desvanecemos en él y en torno a él”.
- ¹⁸“¿No deberían ya tornarse más terribles para nosotros estos antiguos dolores? ¿No es ya tiempo de amando liberarnos del amado y estremecidos resistirlo como la flecha resiste a la cuerda para, unificada en el disparo, llegar a ser *más* que sí misma? Pues no hay permanencia en sitio alguno”.
- ¹⁹“Pero allí donde está el peligro, crece también el poder que salva”.
- ²⁰Masakoa Shiki lleva a cabo una de las síntesis conceptuales más importantes en la medida en que define con precisión no sólo lo que un auténtico haiku debe ser, sino qué tipo de relación existe entre esta forma poética y la mente racional: “Se natural. Lee a los antiguos, en ellos encontrarás buenos y malos haikus. Los haikus sobre lugares comunes pueden estar distorsionados y deformados... Los haikus no tienen por qué ser proposiciones lógicas y la razón no ha de aflorar a la superficie. Mantén las palabras tensas, sin añadir nada inútil... Ten tu propio estilo. Conoce el arte en general” (*Haiku-do: el haiku* 98).
- ²¹ “Kontakion” o himno de la Fiesta de la Teofanía: “Hoy te desocultaste al universo, y tu Luz, Señor, se ha mostrado como un signo sobre nosotros que te alabamos, y conociéndote clamamos: viniste y te manifestaste, Luz inaccesible.” (La traducción es nuestra).
- ²² Además de ser un nombre propio, esta voz griega significa “sacro”.

Obras citadas

“Friedensfeier.” *Friedrich Hölderlin. Gedichte.* Zeno.org.htm. Consultado 16 de abril, 2014.
 Gadamer, Hans-Georg. “Die Transzendenz der Schöne.” *Kunst als Aussage*, Mohr Siebeck, 1993.

- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Traducido José Gaos, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- . "Building Dwelling Thinking," *Martin Heidegger. Basic Writings*. Edited by David Farrell Krell, HasperCollins, 1994.
- . *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Editado por Juan David García Bacca, 3ª reimpresión, Anthropos Editorial, 2000.
- . *Poetry, Language, Thought*. Traducido por Albert Hofstadter, Harper Collins, 2001.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämliche Werke, Briefe und Dokumente. Band 10: 1802-1803*. Luchterhand Literaturverlag, 2009.
- Martí, José. "A los espacios". *Versos Libres. Obras Completas. Edición Crítica. Poesía (vol. 1)*. Centro de Estudios Martianos, 2016.
- . "Canto de otoño". *Versos Libres. Obras Completas. Edición Crítica. Poesía (vol. 1)*. Centro de Estudios Martianos, 2016.
- . "Isla famosa". *Versos Libres. Obras Completas. Edición Crítica. Poesía (vol. 1)*. Centro de Estudios Martianos, 2016.
- . "Yo sacaré lo que en el pecho tengo". *Versos Libres. Obras Completas. Edición Crítica. Poesía (vol. 1)*. Centro de Estudios Martianos, 2016.
- "Matsuo Basho: Frog Haiku (Thirty Translations and One Commentary)." *Bureau of Public Secrets*. Translated by William J. Higginson. bopsecrets.org/gateway/passages/basho-frog.htm. Consultado 24 de febrero, 2014.
- Pindarus. *Epinician or Triumphal Odes, in Four Books: Together with the Fragments of his Lost Compositions*. Revised and explained by John Will. Donaldson. Cambridge UP, 1890.
- Rainer Maria Rilke. "Auf der Welt allein." *Versalia. Das Literaturportal*. http://www.versalia.de/archiv/Rilke/Ich_bin_auf_der_Welt_zu_allein.876.html. Consultado 20 de abril, 2013.
- . "Herbst." ("Otoño"). *Willkürliche Auswahl deutscher Gedichte / German Poems*. Zusammengestellt von / compiled by Magnus Müller. http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/ril_rm04.html. Consultado 10 de abril, 2014.
- . "Ich bin nur einer deiner Ganzgeringen..." *Das Stunde-Buch. Gedichte.eu* www.gedichte.eu/71/rilke/stunden-buch/ich-bin-nur-einer.php. Consultado 23 abril, 2013.
- . *Selected Poems with parallel German text*. Traducido por Susan Rason y Marielle Sutherland. Oxford UP, 2011.
- . *Versos de un joven poeta*. Traducción de José María Valverde, Mondadori, 1999.
- San Juan de la Cruz. *Obras Completas*. Edición crítica, notas y apéndices por Lucinio Ruano de la Iglesia, O.C.D., BAC MCMXCIV, 1994.
- Shiki, Masakoa. *Haiku-do: el haiku como camino espiritual*. Traducido por Vicente Haya y Akiko Yamada, Barcelona: Editorial Kairós, 2008.
- Tavard, George H. *Poetry and Contemplation in St. John of the Cross*. Ohio UP, 1988.
- Tirons, Uldis. "I come to you from my solitude." *RigasLaiks*, vol. 3, 2006, 22 de junio, 2006, <http://www.eurozine.com/articles/2006-06-22-tirons-en.html>. Consultado 31 de enero, 2014.

Zeami. *The Flowering Spirit. Classic Teachings of the Art of No*. Translated by William Scott Wilson, Kodansha International, 2006.

“Ἀντιγόνη.” *Sophoclis quae exstant omnia cum veterum grammaticorum scholiis*. Edited by Charles Burney, London, 1819.

Ἐπεφάνης σήμερα. Kontakion de la Fiesta de la Teofania. <http://www.ec-patr.gr/gr/saints/m01-06.htm>. Consultado 24 de abril, 2013.

“Ὁ Λόγος καὶ τὸ Ἐν” (“El Logos y lo Uno”). *Mikros Apoplous*, 2 de febrero, 2015, mikrosapoplous.gr/heracletus/heracletus1.html.

夏の季語を持 (“Season Word: Summer”). 芭蕉の作品 (*Works of Basho*). ict.ne.jp/~basho/works/summer/03.html. Consultado 23 de julio, 2013.

冬の季語を持つ句 (“Season Word: Winter”). 芭蕉の作品 (*Works of Basho*). ict.ne.jp/~basho/works/winter/04.html. Consultado 23 de julio, 2013.

UN PANORAMA DE EXPECTATIVAS VS. EL *BILDUNGSROMAN* FRUSTRADO EN *LA TRIBUNA* (1883)

Yasmina Vallejos

Pittsburgh State University

La situación económica y social por la que atravesaba España hacia fines del siglo XIX daría paso a la creación de un discurso que anticipa un acercamiento y enfoque en las condiciones sociales de la época. Con la expulsión de la reina Isabel II en el año 1868, en la revolución conocida como la Gloriosa, España se enfrenta a uno de los periodos más turbulentos de su historia. Ante este escenario de inestabilidad y posterior fracaso de la Revolución, los estratos más altos de la sociedad se dan a la tarea de crear una imagen ilusoria de democracia que, según señala Scanlon, era lo “que ofrecía el sistema político de la Restauración” (“Polémica” 10). Esta revolución logró remecer los cimientos e impactar profundamente al pueblo que, como indica Scanlon “trajo consigo un espíritu nuevo de libertad e inquietud intelectual” (“Polémica” 7) lo que pondría en efecto las primeras tentativas para mejorar la posición y condición de la mujer. Ya para el año 1857 se había publicado una ley que obligaba a enviar a la escuela a los niños entre seis y nueve años y, como señala Jagoe “por primera vez establece la obligatoriedad de crear escuelas de primeras letras para niñas en las poblaciones mayores de quinientas almas” (“Enseñanza” 115), hechos que sin duda apuntaban a acelerar cambios y proveer más oportunidades.

Aunque se impulsara la iniciativa de alfabetizar a las niñas, este fenómeno se observaba con más fuerza en la clase alta. Tsuchiya afirma que este hecho se veía “particularly in the urban areas, where women were presumed to constitute between 40 and 50 percent of the total readership” (76). Estas cifras no correspondían a la realidad total, ya que en el Congreso que se llevó a cabo en 1888, se determinó que también era necesario dar educación a las niñas de la clase obrera. Scanlon indica que “La escuela solía ser un lugar conveniente al que enviar a sus hijas hasta que eran lo suficientemente mayores como para ocuparse de la casa o para contribuir a los ingresos familiares. Muchas ni siquiera sabían leer o escribir” (“Polémica” 30). Esto deja entrever la meta económica que significaba dar educación a la mujer que distaba del simple hecho de recibir educación a título de derecho inalienable. A partir de esta premisa se agrega el derecho de la mujer para que pudiera integrarse al mundo laboral y el auge de otros sectores que proponían un cambio de lo agrícola a lo industrial.

El panorama social mostraba una gran diferencia entre la mujer de clase media que no participaba en la actividad política. Por otro lado, la mujer obrera enfrentaba una realidad distinta por tener que salir del hogar para ganar un sustento que dejaba entrever oportunidades distintas para tales grupos sociales. Jagoe afirma que, ante tal situación, la mujer se veía obligada al “trabajo extra-doméstico en las fábricas, las calles y los campos” (“Misión” 28). La desigualdad existente entre la burguesía y la clase obrera comienza a despertar una determinada oposición dentro de la población de la época. Castro señala que tal situación “acentuaba y proporcionaba un sentimiento de inferioridad en el proletariado que empezaba a reclamar una posibilidad de ascensión social” (28). En *La tribuna* (1883) Emilia Pardo Bazán trata la situación que involucra

a la mujer en el medio social y admite al mismo tiempo que es posible a veces solo mejorar las diferencias sociales, pero nunca hacerlas desaparecer del todo y la autora logra este objetivo a través de la capacidad de informar.

Esta novela cuenta con elementos de denuncia, pero no se podría inferir que es una novela de crítica social, es más bien un tipo de comunicado que despierta la atención de la población, pero ciertos elementos denunciados son dejados fuera o simplemente obviados. Pardo Bazán expone en esta obra que el lugar y rol de la mujer, obrera o burguesa, está dentro de las paredes de su hogar y que la posibilidad de ascender socialmente va más allá de poseer dinero, es un asunto de posición social inherente que la tradición mantiene y perpetúa en el tiempo. Fuentes ha indicado que, Pardo Bazán muestra un tipo de ideología o lema en la novela, de que ‘Lícito es callar, pero no fingir’ y continúa Fuentes señalando que, aunque Pardo Bazán “estuvo visitando la Fábrica de Tabacos durante dos meses, mañana y tarde, para documentar su novela, silencia mucha de la miseria y de la explotación de la vida obrera” (91). La autora presenta de este modo, un modelo que en otra época y circunstancias hubiera sido promisorio, pero que las ideas y limitaciones sociales en que está situada esta obra, impiden un desarrollo óptimo que pueda dar ventaja, un avance económico y derechos civiles a la protagonista.

La crítica ha catalogado *La tribuna* de diversas formas ya que muchos la clasifican de naturalista social, con rasgos de, según Castro, “tenor espiritual” (29), y por el hecho de que en las obras naturalistas predomina la narración impersonal, *La tribuna* carece de tal aspecto y muestra un narrador “omnisciente y omnipresente que peca por proferir opiniones propias, alejándose, por lo tanto, de esta faceta de impersonalidad” (37). Continúa Castro y cita a González Herrán quien opina que *La tribuna* debería ser catalogada de romántica (tardía) porque en la descripción de personajes y “encuentros de la pareja— Amparo-Baltasar— Pardo Bazán se acerca más al romanticismo que al naturalismo. Embelleciendo la naturaleza, la personifica y hace que refleje el estado anímico de los personajes, creando consecuentemente la atmósfera romántica necesaria para el desarrollo de la acción” (51). *La tribuna* narra la historia de Amparo, una chica de trece años que trabaja ayudando a su padre, don Rosendo, en la fabricación de barquillos que él después vende por Marineda, su pueblo natal. La narración transporta al lector desde la pubertad de la protagonista hasta su juventud en un camino que representa los cambios físicos, psicológicos y sociales que experimenta la joven y que se caracteriza mediante el modelo del *bildungsroman* o autoaprendizaje.

En el modelo del *bildungsroman* existe un proceso de realización del protagonista a través del aprendizaje moral y psicológico que se convierte en el propósito esencial y motor que le impulsa a salir del espacio materno. Kushigian indica que el *bildungsroman* sustenta una retórica de “self-definition and growth that inform larger issues of justice, social change, identity, and ethical choices” (34). Al mismo tiempo, esta idea de crecimiento a través del hecho de salir a lo desconocido tiene su fundamento en la percepción de sí mismo de poseer los atributos necesarios para emprender tal aventura y una fuerza interior que impulsa y reafirma tal característica. En este trabajo se explora el personaje de Amparo a través del *bildungsroman* para demostrar de qué forma la protagonista utiliza la idea de autorrealización que le impulsa a aventurarse en lo desconocido gracias al propósito y fin que desea conseguir. El enfoque crítico

estará basado en el pensamiento hegeliano sobre la individualidad y el papel que juega en relación a la conciencia del desarrollo personal.

Los espacios juegan un papel esencial en la novela ya que determinan los distintos pasos que debe dar la protagonista en busca del ideal que quiere alcanzar, de las expectativas que posee y que constituyen el motor que la impulsa a la aventura en pos de la realización de lo esperado. Por lo tanto, la motivación que posee Amparo es lo que está detrás de sus expectativas y la inspira a creer en su capacidad de lograr lo que se propone. Esto se relaciona con lo que afirma Hyppolite que “The individual seeks his happiness and through his experiences he moves beyond his first, natural impulses” (279). La idea de buscar algo y estar dispuesto a probar la capacidad de alcanzarlo es parte del proceso de crecimiento y realización a que se refiere el modelo del *Bildungsroman*. Esto corresponde directamente con la idea de plantearse un desafío con la intención de superación. El primer espacio que se desarrolla para Amparo es su hogar, un lugar inhóspito y lúgubre que no le reporta atracción alguna y significa solo un lugar en donde se siente encerrada y del que quiere escapar. El hogar de Amparo es sinónimo de trabajo y desolación y, para Jagoe “la manufactura, la venta y las actividades domésticas se solían llevar a cabo en el mismo sitio” (“Misión” 34) por ello es un espacio que la joven se ha determinado a abandonar.

Hay una doble desventaja que va en contra del ideal de Amparo y es que no solo debe ayudar a su padre, sino cuidar a su madre también, que, por estar postrada en cama, convierte a la joven en responsable del hogar. Como señala Scanlon, a las chicas de la clase obrera nada las “eximía de sus obligaciones domésticas” (“Polémica” 81). Los barquillos requieren demasiada supervisión y se deben empezar a hacer desde el día anterior, lo que significa para Amparo constante trabajo y expresa: “Es preciso pasarse la mañana, y a veces la noche, en fabricarlos; la tarde, en covarlos y venderlos” (37). Como no parece poder disfrutar de ningún minuto de descanso se pregunta: “¿Cuándo sería Dios servido de disponer que ella abandonase la dura silla y pudiese asomarse a la puerta, que no es mucho pedir!” (36). Todo ello conlleva a que Amparo disponga de minutos contados para poder rápidamente asearse antes de salir a la calle: “metióse en el cuchitril, donde consagró a su aliño personal seis minutos y medio” (38). De este modo, la protagonista es limitada no solo en sus posibilidades, sino además, del sentido de un mínimo de libertad personal. El hogar donde vive no solo es pobre, pero además lúgubre, no llega prácticamente la luz: “la cocina, oscura y angosta, parecía una espelunca, y encima del fogón relucían siniestramente las últimas brasas de la moribunda hoguera” (41). Esta falta de luz y la descripción del espacio es una representación de la pobreza y oscuridad que encierra su hogar y que determina a la joven a buscar desahogo en la calle.

La calle simboliza para Amparo otro espacio donde todo es posible y que la chica disfruta al poder deambular y sentirse renovada: “La calle era su paraíso. El gentío la enamoraba; los codazos y empujones la halagaban cual si fuesen caricias; la música militar penetraba en todo su ser, produciéndole escalofríos de entusiasmo” (40). El espacio de la calle constituye para Amparo el mundo de posibilidades que no existen en su hogar, como el contacto físico que le da vida y que le da el sentimiento de existir, le devuelve la existencia que le ha sido robada. Al estar en la calle puede huir de la realidad de su hogar y de acuerdo a Dupláa “la calle y la patria; ambos medios le dan a Amparo la felicidad del ‘paraíso terrenal,’ un lugar en donde casi no

existe límite a la libertad” (194). Además, en la calle es observada, adquiere presencia y valor como cuando los alféreces la miran en las Filas y hablan del potencial que tiene de convertirse en una muchacha bien parecida en el futuro y como expresa Borrén: “Pero yo no necesito verlas cuando se completan, hombre; yo las huelo antes, amigo Baltasar” (49). Comentarios como esos no la ofenden, más bien la halagan porque significa que no es del todo invisible como le han hecho sentir en su hogar. Un año más tarde visita por primera vez la casa de Baltasar, joven burgués que logra enamorarla, para cantar villancicos con otras niñas de su misma condición. Amparo observa la elegancia de la casa de los Sobrado “los trajes de las de García, el grupo imponente del sofá, y todo le parecía bello, ostentoso y distinguido, y sentíase como en su elemento, sin pizca ya de cortedad ni de extrañeza” (59). Este evento abre los ojos de la joven, lo que le hace ver que en el mundo no todo es pobreza y oscuridad como ella siempre ha visto, sino también existen personas que disfrutan de bienes que ella también anhela tener, lo que produce en ella un cambio de actitud y manera de percibir el mundo.

El tercer espacio de Amparo es la fábrica de tabaco, que, tal cual como su madre lo hizo, es donde entraría a trabajar tarde o temprano y, consciente de ello, la chica no tiene interés en aprender a hacer los quehaceres de la casa. Esta actitud de Amparo, según señala Scanlon, es que “muchas chicas preferían el trabajo de la fábrica, donde, aunque las condiciones eran malas, eran con todo mejores que las de la trabajadora a domicilio. El trabajo en la fábrica ofrecía también un ambiente de mayor compañerismo e independencia que el servicio doméstico” (“Polémica” 85). Al comparar el humilde hogar que en general poseían las obreras, desprovistas incluso de pan y abrigo, han debido, como una apremiante búsqueda de independencia, salir de un espacio para entrar en otro por, como indica Pardo Bazán, la “emancipadora eterna, sorda e inclemente: la necesidad” (*La mujer* 70). De acuerdo al *bildungsroman*, la nueva vida de obrera de Amparo se transforma en su viaje físico y espiritual que la enfrentará al proceso de auto aprendizaje y, como señala Kushigian, este modelo es “a highly individualized exercise that encourages autonomy and the reaching of potentiality and personal goals in an atmosphere that supports social and moral growth” (14). Este auto crecimiento se convierte en el símbolo de Amparo mediante su entrada al mundo laboral de la fábrica que, según expresa Dupláa, se considera un evento que es “celebrado en su familia como si de un rito de paso se tratara porque, [...] esas trabajadoras eran la ‘élite’ del proletariado femenino español” (194). De alguna forma, el dejar el hogar materno para transformarse en trabajadora de fábrica otorgaba un símbolo de estatus y de mejoramiento social, pero en la mayoría de los casos, solo constituía pasar de una actividad menor a otra. La única diferencia era la retribución monetaria por el servicio prestado.

La joven pronto logra darse cuenta de las posibilidades que le brinda su nueva vida en la fábrica, del potencial que tiene a su disposición y lo que puede llegar a conseguir: “Otra causa para que Amparo se reconciliase del todo con la fábrica fue el hallarse en cierto modo emancipada y fuera de la patria potestad desde su ingreso” (66). El modelo de *bildungsroman* obtiene representación en la novela por el hecho de que Amparo logra cada vez más su autorrealización mediante la nueva libertad económica que posee y la toma de consciencia del medio. Su padre entendía que su situación actual le otorgaba ciertas ventajas, entre ellas, no depender económicamente de ellos “la cigarrera, desde que lo es, sale en cierto modo de la patria potestad” (126) y el antiguo control que ejercían sobre ella, disminuye. Los padres de Amparo se ven imposibilitados o sin la suficiente autoridad para intervenir en las decisiones de su hija, “her

father feels unable to curtail her political activities with the necessary determination and her mother cannot persuade her to accept Chinto as a husband and abandon her unrealistic dreams of marriage with Baltasar” (Scanlon, “Class” 143). La fábrica pasa a ser un mundo de emancipación, realización y de poder económico del que disfruta y le abre nuevos desafíos también. Tsuchiya indica, citando a Felski, que la existencia del consumismo podía afectar a la mujer en diversas formas, por un lado “they were given access to new pleasures, to the potential enjoyment of material goods [...]. On the other, consumer culture also subjected them to new forms of social control and self-surveillance to monitor their new-found freedom” (78). Según esta declaración, se indicaría entonces que la mujer dependía de cierta forma o estaba sujeta a algo más fuerte que ella, un poder invisible que la incitaba a creer en una libertad y control propio imaginarios.

La habilidad en el trabajo y en la palabra llevan a Amparo a sobresalir del resto de sus compañeras, le abre nuevas puertas que ella sabe aprovechar y, como afirma Tsuchiya “she is quickly promoted from her position in the cigar factory of the more desirable *taller de cigarillos* and her union activity” (106). La fábrica de tabacos era el centro simpatizante para los federales y de la camaradería de la fábrica había surgido la colectividad política que le permite desarrollar conciencia de su situación social y como mujer. Este nuevo horizonte de posibilidades a sus pies se acentúa cuando años más tarde se encuentra de nuevo con Baltasar y percibe su interés en ella. Con esto, comienza a formarse expectativas sobre su futuro, es decir, que si Baltasar está interesado en ella, debería prometerle matrimonio en un futuro cercano. Su interés en conseguir que Baltasar tenga planes serios con ella y que le permita escapar de su estrato social no resulta condenatorio, por el contrario, según indica Scanlon “[s]ympathy for Amparo is also engendered by the constant emphasis on the exploitative nature of Baltasar’s relationship with her” (“Class” 140). La joven estaba consciente que la única forma en que ella pudiera subir socialmente era a través del matrimonio y tal realidad le inyectaba razones extras para luchar por su meta.

En *La tribuna*, este proceso se inicia y adquiere fuerza por la decisión que toma Amparo de que Baltasar la vea como alguien de igual nivel y lograr así cambios reales en su vida: “ella no quería ser como otras chicas conocidas suyas, que por fiarse de un pícaro allí estaban perdidas; ella bien sabía lo que pasaba por el mundo, y como los hombres pensaban que las hijas del pueblo las daba Dios para servirles de juguete” (168). Amparo quiere ser la excepción, de que un joven burgués la respete como ella cree merecerlo y ese pensamiento la dirige. Este paso encierra un universo de nuevas posibilidades de su vida futura y en el rol de posible señora Sobrado, que la lleva a crear un mundo alimentado por su imaginación y sueños que fomentan sus ansias de subir socialmente y sus expectativas de desarrollo social. Este recurso provoca una serie de realidades paralelas que le proveen de fuerzas en esa búsqueda de realización y autodesarrollo que se hace posible a través de lo que anhela para sí misma “Amparo, que ya tenía puesta toda su esperanza en las falaces palabras y en el compromiso creado por el seductor, se perdía porque los viesan juntos, porque la publicidad remachase el clavo con que imaginaba haberle fijado para siempre” (192).

De acuerdo al modelo del *bildungsroman*, Kushigian declara que, éste “suggests hope- a necessary ideal because, to paraphrase Hegel, it empowers a people to give itself its existence in its world” (22). Este ejercicio que afecta al individuo en toda su complejidad, no puede ser

llevado a cabo sin contar con la determinación y las expectativas necesarias para lograrlo y, según Hyppolite “It is impossible to act without determining oneself, but action is what determines. Thus, what in the in-itself is quality, delimitation of being, is in action a movement” (301). La chica convencida de que los tiempos habían cambiado, trataba de afirmarse a sí misma que ya no existían diferencias entre las clases sociales y que la movilidad social era posible. Amparo se repetía a sí misma: “¡Casarse! Y ¿por qué no? ¿No éramos todos iguales desde la revolución acá? ¿No era soberano el pueblo?” (193). La motivaba además el ver “la rabia de sus rivales en la fábrica, la sonrisilla de Ana, las indirectas, los codazos, la atmósfera de curiosidad que condensaba en torno a su persona” (193). Hacía crecer su ego el hecho de estar en el centro de las conversaciones y que confirmaba que su relación con Baltasar era vista y envidiada por otros.

El hecho de entrar a trabajar en la fábrica la convierte en testigo ocular de lo que había escuchado a lo largo de los años y que ahora puede presenciar por sí misma. Esto le provoca un sentimiento de respeto y también de toma de conciencia: “poseían aquellas murallas una aureola de majestad, y habitaba en su recinto un poder misterioso, el Estado, con el cual sin duda era ocioso luchar, un poder que exigía obediencia ciega, que a todas partes alcanzaba y dominaba a todos” (63). Su activa participación en el mundo de la fábrica la convierte de una simple cigarrera a portavoz de las mujeres y representante de la lucha por la igualdad y exclama: “¿Qué piensan los que así resucitan arranques del agonizante despotismo militar, propios de épocas terroríficas que pasaron a la Historia? ¿Se les ha figurado que estamos en aquellos siglos, cuando un señor tenía poder para abrir el vientre a sus vasallos?...” (81). Esta actitud de la joven demuestra el modelo del *bildungsroman* que señala Kushigian “It reinforces the goal of forming, cultivating, and developing the self through transcendence, to become, as Nietzsche would conclude, the self beyond the self, reaching potentiality and understanding life from universal points of view” (15). Es un pensamiento de superación que la motiva a querer luchar por la igualdad de derechos de su clase social, de luchar por el pago de los sueldos, por erradicar las injusticias que se cometían en contra de ellas solo por ser mujeres y expresa: “Oye y atiende, mujer, te lo voy a poner claro como el sol. Ahora el Gobierno nos tiene allí sujetas, ¿no es eso? Ganamos lo que a él se le antoja” (109) con esta actitud emancipadora Amparo se gana la imagen del símbolo de la libertad y de la palabra bien dicha.

Su discurso mediante un lenguaje mordaz consigue hacer desaparecer cimientos y despertar en los demás el deseo de lucha y de acuerdo a McKenna “New social roles for women necessitate a new form of social discourse that will ultimately give voice to the female author and rise to her female subject” (37). Este llamado a reaccionar que experimenta Amparo se puede interpretar como el deseo del individuo de trascender y perpetuarse a medida que logra un cambio en el medio que le rodea. Como afirma Hyppolite, “The individual’s world can be conceived only by starting with the individual himself [...] The individual is what his world is. But the world is what moves the individual” (264). La joven se apropia del lenguaje y encuentra en la lectura el conocimiento de la situación del país ya que la palabra tenía la capacidad de convencer e inquietar no solo a su audiencia, sino que también a ella misma y señala: “Cuando la fogosa oradora soltaba la sin hueso, pronunciando una de sus improvisaciones [...], parecíase a la república misma” (95). Amparo se convertía cada vez más en un personaje político y se le conocía como “la cigarrera guapa que amotina a las otras” (95) y con esto logra alcanzar un ideal

que se implanta en el corazón del resto de las obreras que convierte a la joven en, como indica Fuentes, “la militante obrerista que predica y lucha por la revolución social” (93). Amparo pasa a ser el símbolo de la lucha y de la toma de consciencia de ese segmento menos representado de la población.

Sin embargo, el aspecto positivo que posee el *bildungsroman*, adquiere ambigüedad por las situaciones y juego de oposiciones que debe enfrentar Amparo en su desarrollo, lo que provoca que sus expectativas disten de la realidad y, en definitiva, se frustre el modelo. Debido a que el personaje de Amparo es ambiguo y contradictorio, despierta opiniones diversas con respecto a la validez de su discurso y el poder desestabilizador de romper con los esquemas establecidos. Según señala Tsuchiya, por un lado, la joven “might be seen as a product of the ideology of consumerism of a capitalist society that seeks to regulate women’s desires and comportment” y por otro, “attains a certain degree of agency as a consuming subject capable of engendering revolution through her act of reading/consumption” (100). Amparo representa el modelo del *bildungsroman* frustrado por determinados motivos: no logra mantener la ansiada independencia familiar y económica que buscaba con ahínco, no puede superar la brecha existente entre su clase social y la de Baltasar y, con ello, llegar al matrimonio. La lucha que realiza por la causa social no logra el impacto y vigencia que ella esperaba y, por último, su papel protagónico y de notoriedad alcanzada como tribuna se extingue con el resto de sus expectativas y esperanzas de cambio.

Su posibilidad de independencia se ve mermada y es desestabilizada al enfrentarse a una realidad distinta a sus expectativas. Al comienzo de la novela y al final de ésta, la situación de Amparo es la misma, limitada entre las cuatro paredes de su hogar y, según señala Scanlon “but now her hopes for freedom are further away than ever” (“Class” 148), ya que después de quedar embarazada y ser abandonada por Baltasar, no posee otro lugar dónde recurrir que la casa de su madre. El lugar social de Baltasar después de burlarse de Amparo permanece inamovible y no sufre consecuencias ni reproches de la sociedad ni de su medio cercano. Hecho que difiere considerablemente de la situación de Amparo, cuyo embarazo es una muestra más de que no podrá escapar del lugar al que ha sido confinada y que los roles a que la joven puede aspirar han sido predeterminados y ella no posee las herramientas para cambiarlos.

La independencia económica, a través de la compra de joyas y ropa, para aparentar una imagen diferente resulta un engaño no solo para Baltasar, sino que para ella misma y, tal como indica Tsuchiya, “In her fantasy, to purchase these luxury items for herself with the hope that Baltasar will perceive her as his equal and to take her as his wife is inseparable from her political struggle, as the Tribune of the People, to eliminate class distinctions” (105). Amparo pasa de ser consumidora a ser consumida en la constante referencia de representar un cigarrillo que Baltasar quiere consumir y después desechar. Amparo es un producto que después de prestar servicio, es olvidada y apartada del camino tal como los bienes materiales que ella quería acaparar como símbolo de poder. Las fantasías de la joven la llevan a creer que puede sortear la gran división entre ambas clases por medio del lujo y, según Tsuchiya “reflects her desire to transcend not only the barriers of gender but also those of social class” (102). Todo se confabula en contra de la protagonista porque el modelo social burgués descarta a los de su condición y apariencia y, según Goldman “Su piel, su clase y su género funcionan, también, como indicadores de su falta

de sensatez y de su infantilismo; prueba de ello es la manera en que es dominada – y potencialmente manipulada – por sus caprichos (primero la política y luego Baltasar)” (69). Sin embargo, no se concuerda con lo afirmado por Goldman, debido a que la libertad y deseo de lucha por la igualdad de Amparo más que ser un capricho, es la muestra de la necesidad de trascender en el tiempo y de abrir simbólicamente la puerta que había estado cerrada para jóvenes como ella.

Otro de los elementos que caracterizan el *bildungsroman* frustrado en *La tribuna*, es su incapacidad de superar la brecha existente entre su clase social y la de Baltasar que constituye un impedimento para llegar al matrimonio. Es advertida de que los burgueses no se casan con alguien que no pertenezca a su misma posición social, pero ella lo ignora ya que creía que eso era del pasado, como cuando Ana le da su opinión de la reputación de la mujer pobre y dice: “Y al fin y al cabo, hija, ¿qué se gana con vivir mártir? Nadie cree en la dinidá de una pobre” (161). Amparo recibe el desprecio de sus compañeras cuando se enteran del interés y deseo de la joven de conquistar a Baltasar y, según señala Duplúa “rechazan el desclasamiento de ‘la tribuna’ y se rompe la solidaridad de identidad sexuada que hay en ese espacio” (196). Ella presentía la burla y la mentira que encerraba el corazón de Baltasar, pero se negaba a aceptar la inminente verdad y expresaba: “Porque no me conviene a mí perderme por usted ni por nadie. ¡Sí que es uno tan bobo que no conozca cuando quieren hacer burla de uno!” (167). Aunque el joven burgués le prometía amor sincero y que “solo limpios e hidalgos propósitos cabían en él” (168) logra burlarse de Amparo destruyendo cualquier posibilidad de surgir socialmente. Además, éste niega completamente su responsabilidad en el asunto cuando ella le reclama la palabra que le había dado y él responde: “sucede que hoy por hoy, lo que tú deseas, es decir, lo que deseamos, es imposible” (199).

Al contrario de lo que ella hubiera esperado, Baltasar empieza a evitarla, a rehurla: “a cada paso mostraba más cautela, adoptaba mayores precauciones, descubría más su carácter previsor y el interés en esconder su trato con la muchacha, como se oculta una enfermedad humillante” (194). La poca probabilidad del eventual matrimonio entre ellos, confirma el desenlace de la obra que lo que quería Amparo y lo que realmente podía ser, es sobrepasado por la realidad. De acuerdo a Mbarga “a través de lo veredictivo se lee en filigrana cierta contraposición entre las aspiraciones revolucionarias de los trabajadores y el conservadurismo de las clases acomodadas” (147). Amparo, que, aunque termina rechazada por Baltasar, recupera el apoyo de sus compañeras de la fábrica y se expresa una vez más, como señala Scanlon, “a class consciousness derived from their awareness of their vulnerability as working-class women to sexual exploitation by upper-class men” (“Class” 141). Tsuchiya reitera que la clase de lecturas que realiza la joven alimenta sus fantasías y no le permite percibir su verdadera realidad. Por consiguiente, la transgresión sexual, en gran medida, es “a consequence of her modeling her life on the popular novels in which the problem of social difference is resolved happily at the end” (105). Es un tipo de burla que al final de la obra, justamente cuando nace su hijo, se proclama la República y por ello, con el parto se reafirma el modelo del “*bildungsroman* frustrado” (Goldman 62).

Otro elemento que caracteriza el modelo frustrado es la lucha que realiza por la causa social y de no lograr el impacto y vigencia que se buscaba. Amparo pasa, como tribuna del

pueblo, a quedar cimentada por su condición de convertirse en un objeto que se puede manipular y limitar. Goldman señala que “El narrador usa a su personaje (lo cosifica) para demostrar la incapacidad del pueblo español de participar de la forma de gobierno republicana y una vez logrado este fin lo desecha” (62). La verdad de la revolución era que encerraba un carácter clasista que beneficiaba solo a los sectores dirigentes por lo que los supuestos cambios no beneficiarían a todos por igual y, para Durán Vázquez “La redención que prometían esos revolucionarios no era, sino parte de un discurso destinado a legitimar un determinado proyecto social. El nuevo paraíso que se anunciaba era una mera quimera” (no pág.). Por ello, Amparo solo consigue ser una cosificación de espectáculo, el rostro de la revolución, pero solo eso, un rostro que es transformado, “en un objeto expuesto, desnudo moralmente, sin amparo ninguno que se vuelve el blanco de un voyeurismo colectivo: la Tribuna del pueblo” (Goldman 62). Se convierte en la burla del pueblo en general, cuando una antigua vecina la enfrenta y se mofa de sus fallidos intentos, según indica Vázquez, “the huge Pepona laughs derisively at her, seeming to relish the prospect of the girl’s perdition” (681).

Por último, otro símbolo del *bildungsroman* frustrado es la pérdida del papel protagónico y de notoriedad que había alcanzado como tribuna. Su voz es acallada y, junto con ella, se extinguen el resto de sus expectativas. Recibe la prohibición de hacer lecturas subversivas y los esfuerzos de Amparo y otras que habían pronunciado “vivas subversivos” y habían cantado “canciones alusivas a la Unión del Norte” son suspendidas, es decir, sin goce “de empleo y sueldo” (116). El final de la obra muestra a un personaje completamente opuesto a la imagen que había creado de sí misma. Cuando sus compañeras comentan la situación en la que se encuentra Amparo, se convierte en un anticipo del desenlace que tendría tanto en su propia existencia como su actividad de tribuna del pueblo. La joven se convierte con ello en el símbolo de alguien digna de lástima: “Y a todo el mundo se la daba. ¡Quién habría reconocido a la brillante oradora del banquete del Círculo Rojo en aquella mujer que pasaba con el mantón cruzado, vestida de oscuro, ojerosa, deshecha!” (203). Su final es de confinamiento y soledad en donde se presenta una joven presa de la vergüenza y, según Scanlon “imprisoned by her own sexuality and rendered inarticulate by the pain of labour” (“Class” 148). Todos los planteamientos y expectativas que se había hecho, quedan relegados al pasado por medio del abandono, confinada al hogar y además, porque deberá enfrentar sola el futuro y con la responsabilidad de un hijo a quien criar. Se cumple lo que su propia madre le había dicho reiteradas veces y que se reafirma con la pregunta que le hace ‘esta al final, “¿Y ahora?”’ (196). Tal pregunta encierra una marca de imposibilidad y de obstáculo al proyecto de cambio que se había propuesto la protagonista, ese ‘ahora’ conlleva una frustración al implicar que se ha perdido la batalla.

De acuerdo al modelo del *bildungsroman* planteado en *La tribuna*. Amparo supera las expectativas del valor que ella cree tener como individuo y que pone en efecto al momento de dejar su hogar materno para adentrarse en el mundo de la fábrica de cigarrillos. Este hecho le abre un mundo de nuevas oportunidades, de convertirse en alguien independiente y alcanzar su identidad e individualidad propias. *La tribuna* apunta al *bildungsroman* como proyecto de autoconciencia y desarrollo ante la adversidad del medio en que se desenvuelve Amparo y genera la idea de la búsqueda de realización en un medio hostil, pero que la chica espera alcanzar. Amparo aspira a hacerse un lugar en la esfera pública como oradora que lucha por los derechos de su clase, pero, al mismo tiempo, aspira al acceso de privilegios y regalías de la

esfera privada burguesa que solo sería posible gracias al matrimonio con Baltasar. La novela presenta ambas aspiraciones como modelo frustrado de las expectativas de la protagonista, ya que la posibilidad de matrimonio y de ascenso en la escala social es desbaratada después de ser burlada por Baltasar. En *La tribuna*, Pardo Bazán aborda el tema del conservadurismo social con una mirada inquisidora, pero al mismo tiempo, no descarta la cruda realidad de la clase obrera de la época. La brecha que separaba a ambos grupos era una marca imborrable que conllevaba roles pre asignados difíciles de cambiar. Tal realidad frustra el modelo que persigue Amparo y le impide superarse a través del matrimonio lo que se transforma en otra negación de oportunidades hacia la mujer de clase obrera, aun ante la posterior existencia de un hijo en común. Solo experimenta un desarrollo a través de ser cigarrera que le otorga voz y notoriedad en su función de comunicadora dentro del ámbito fabril y público, pero, debido a la marcada ambigüedad del personaje de Amparo, el *bildungsroman* se ve alterado por la presencia de elementos que obstruyen su realización y constituye un horizonte de expectativas frustradas. La joven no logra la revalidación que necesita lo que constituye el *bildungsroman* frustrado de la protagonista ya que queda atrapada en los intersticios sociales que operan en contra de la mujer de la clase obrera y que es caracterizado por las expectativas fragmentadas dentro del marco de la sociedad española decimonónica.

Obras citadas

- Castro, Pércio Barbosa de. "De la península hacia Latinoamérica: El naturalismo social en Emilia Pardo Bazán, Eugenio Cambacérès y Aluísio de Azevedo." Diss. Temple U, 1991.
- Dupláa, Christina. "'Identidad sexuada' y 'conciencia de clase' en los espacios de mujeres de *La tribuna*." *Letras Femeninas* 22.1-2 (1996): 189-201.
- Durán Vázquez, José Francisco. "*La tribuna* una novela a caballo entre dos mundos." *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 15.1 (2007): n. pag. Project Muse. Web. 10 Nov. 2011.
- Fuentes, Víctor. "La aparición del proletariado en la novelística española: sobre *La tribuna* de Emilia Pardo Bazán." *Grial: Revista Galega de Cultura* 31 (1971): 90-94.
- Goldman, Silvia. "¿Ser o tener? Una versión de cómo Amparo se convirtió en *La tribuna*." *LL Journal* 1.1 (2006): 62-72.
- Hyppolite, Jean. *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*. Evanston: Northwestern UP, 1974.
- Jago, Catherine. "La enseñanza femenina en la España decimonónica." *La mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX*. Eds. Catherine Jago, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. Barcelona: Icaria, 1998. 105-45.
- . "La misión de la mujer." *La mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX*. Eds. Catherine Jago, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. Barcelona: Icaria, 1998. 21- 53.
- Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2003.
- Mbarga, Jean-Claude. "Semiótica del discurso en *La tribuna* (1882), de Emilia Pardo Bazán." *Estudios Filológicos* 40 (2005): 139-50.
- McKenna, Susan M. *Crafting the Female Subject: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán*. Washington, D.C: Catholic U of America P, 2009.

- Pardo Bazán, Emilia. *La mujer española y otros artículos feministas*. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- . *La tribuna*. Madrid: Taurus, 1968.
- Scanlon, Geraldine M. "Class and Gender in Pardo Bazán's *La tribuna*." *Bulletin of Hispanic Studies* 67.2 (1990): 137- 50.
- . *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Ediciones Akal, 1986.
- Tsuchiya, Akiko. *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de- Siècle Spain*. Toronto: U of Toronto P, 2011.
- Vásquez, Mary S. "Class, Gender and Parody in Pardo Bazán's *La tribuna*." *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Ed. Juan Fernández Jiménez, José J. Labrador Herraiz, L. Teresa Valdivieso y Ciriaco Morón Arroyo. Erie, PA: Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, 1990. 679-87.

AN INTEGRAL THEORY APPROACH TO A B. TRAVEN PARABLE

Janet B. Norden

Baylor University

The Happy Conflagration

What happens to those who try to warn the present age?

It happened that a fire broke out backstage in a theater. The clown came out to inform the public. They thought it was just a jest and applauded. He repeated his warning, they shouted even louder. So I think the world will come to an end amid general applause from all the wits, who believe that it is a joke.

“A” in *Either/Or*, I, p. 30 (SV II 30) (As quoted in Oden, p. 3)

The above preface introduces Kierkegaard’s parabolic vision, which I propose B. Traven¹ shared in his tale “Corresponsal extranjero.” This brief story functions as Kierkegaard’s clown, warning people about unforeseen dangers. The work also reflects Traven’s lifelong fascination with political history (Zogbaum xx-xxi; Baumann 56-80; Guthke 107-165), anticipating the paradigm shift from history-as-object to an individual-first-person-perspective in the historical moment and to human emotional life as ethically contributory to that moment. I classify this story as a parable in which Traven envelopes the reader maieutically. Answering the following three questions will make my case for this thesis: what literary devices alert the reader to the parabolic vision, what narrative elements of the story aid the reader to untie the parabolic knot at the end, and why categorize this story as a parable.

In “Corresponsal extranjero” B. Traven’s nameless narrator tells an emotionally-charged yet amusing tale of aspirations and failures, with dissonant notes and contradictory perspectives teasing the reader into re-reading and reflecting. A superficial reading leaves one feeling cheated by the Narrator-Fool’s flippant ending, yet the writer included red flags throughout the story that prompt a second reading. The process parallels that of parable reading in which the reader must discover the hidden message herself. Therein it underlies the artistic work’s maieutic power which guides the reader into a higher level of moral self-consciousness.

This paper employs an integrative approach—historical, psychological, biological, literary, and philosophical—to explore the unexpected jest which ends the story. To answer the three questions, I will use a tool—the quadrant model (AQAL) developed by philosopher Ken Wilber from his Integral Theory.² By using the framework of Integral Theory’s quadrants, we shall see how the author’s narrative vision allows the narrator’s memory and voice to reveal the recursive processes of his subjective thinking.

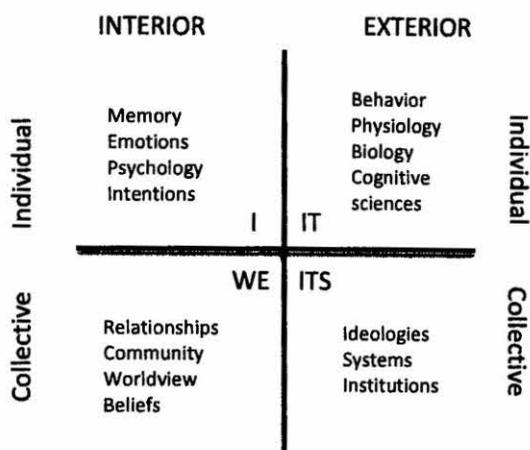


Figure 1: An elemental quadrant (based on the Wilber model)

An elemental quadrant, Figure 1, presents a person's or situation's dimensions subjectively, on the left, and objectively, on the right. We can use this quadratic depiction to explore, for example, the dimensions of a work's main character. The Upper Left presents the "I": the personal, emotional, intentional, psychological view. The Lower Left offers a cultural "WE" dimension, a worldview of the culture or cultures in which the character finds himself. The Upper Right "IT" quadrant poses the objective, the scientific, what we frequently refer to as the empirical, the factual. And the Lower Right "ITS" quadrant depicts the plural version of the objective view: societal and political systems, etc.

The five-page brevity and deceptive simplicity of "Corresponsal extranjero" belie its depth and complexity, which have been missed by at least one writer (Hanson 111). Perceiving its full meaning depends upon the reader's skill in viewing the parts in juxtaposition with the whole and the whole as a jigsaw puzzle of its parts. To study the relationship of wholes and parts, we ask: what literary devices in the story alert the reader to the parabolic vision?

The key to perceiving the parts-as-a-whole depends upon first sensing the tonal changes, how dissonant elements and emotions reflect the narrator's ambiguous existential experience and enlighten the reader. In the UL quadrant, the narrator reveals his aspiration—to be a *great* foreign correspondent. He continues by sharing his prideful attitude: he has written an *elegant* letter on *very fine* paper to an *important* northern daily newspaper, detailing his *great talents* and *very vast* experience, ending his letter with *great modesty*. The hyperboles alert the reader to his pride. Other dissonances contribute to the reader's awareness of tonal duplicity, initially comic but ultimately seriously disturbing. Only later does the reader recognize the irony that interweaves jest, pathos, and violence. "The recognition of verbal irony, and of what it communicates, depends on an interaction between the linguistic form of the utterance, the shared cognitive environment of communicator and audience, and the criterion of consistency with the principle of relevance" (Wilson and Sperber 76). The reader realizes the significance of irony in this story if she uses her "core problem-solving abilities" (Herman 165) in processing dissonances, narration, and metaphor.

The beginning in the UL quadrant introduces not only the narrator's pride, but also his sensitivity, his aesthetic vision, which contextually seems quite prissy: he worries about his fingernails and the ladies' gowns. His attitude resides in the UL, but the Mexican Revolution surrounds them, with both soldiers and civilians dying by the thousands (LR). When the red drips on his hands, and he discovers it is the blood from freshly severed heads (UR—observed, biological), he flees in horror, retreating into the hotel. This same narrator had told us, upon receiving his assignment, that, due to his *vast* experience, he felt qualified to deliver a bloody tale since Pancho Villa had held him as a prisoner of war three times and threatened him with execution on the morrow. We shall see how his pride dissipates when the innkeeper angrily accuses him of snooping around and sticking his nose in where he has no business (LL—cultural expression). Although verbally assaulted, the narrator seems to ignore the personal threats. Significantly, the innkeeper speaks from his own cultural zone, the hotel adorned with bloody heads (LL); the narrator no longer resides in his *gringo* cultural zone.

The juxtaposition of prissy refinements and bloody heads jarringly alerts the reader to the duplicity of the blended story of the narrator's and Villa's desires, which Traven will unite in a powerful metaphor, to be discussed later in answering the third question. Now I address the second question—how the narrative elements of the story aid the reader to untie the parabolic knot at the story's end. Historical events and personalities contribute to the dissonant atmosphere of the narrator's cognitive web of memory, feelings (UL), and actions (UR). Much of this narration depicts the biological and the kinetic (UR), which one can easily observe. However, by viewing both the inside and the outside of the quadrants, we detect, through their contrastive views, what happened to the narrator, who indirectly will answer the second question by conveying how emotions impacted his cognitive processes, leading to an ethical dilemma.

The narration depicts the emotions of pride, disgust, and anger. They contribute to the psychological and philosophical development of both the narrator and the reader, enhancing issues of aesthetics, ethics, and morals; the author seeks to communicate through the ambiguities of the narrator's persona. Since people form hierarchical goals, a person can entertain momentarily a goal conflicting with his own hierarchy (Carver 176). In "Corresposal extranjero" this accurately presents the narrator's position, in which he realizes that his desire to write a yellow-journalism article actually conflicts with his disgust reaction, which he felt not only physically and emotionally, but also morally and ethically. In *Life and Mind...* Daniel Kelly explores the evolution of disgust from physical reaction to social norms and moral developments. The narrator of "Corresposal extranjero" lives this evolution as his initial physical repulsion converts into a moral refusal to benefit personally from yellow journalism based on human abuse. Traven's approach to his story reflects a sophistication not evident in his earlier short-story writing in which he starkly maligned war correspondents for distorting the truth of war (O'Shannon 101-102); here he cloaks that stance and instead shows the transformation of the narrator from his formerly unethical attitude. The story's narrator seemingly hides his interiority, but he deceptively reveals, through indirect communicative techniques such as irony and cognitive dissonance, his own attitudinal change when later he sees himself from an exterior perspective that the passage of time and a recursive process of recalled memories facilitated.

The author portrays violent emotions, both within the historically backgrounded personalities of Villa and Fierro and the narrator's personal experience as a yellow-journalist

wannabe in Torreón, in 1915. The narrator obviously finds the bloody heads intimidating; his physical retreat into the hotel exposes his disgust and perhaps fear. The reader shares his feelings, and it appalls her that the innkeeper does not appear upset by the event or by the narrator's violent entrance and disgust/fear reaction. But, a moment later, the innkeeper does react violently to the narrator, undoubtedly fueled by the emotion visible on the narrator's face. "Disgust appears to be a universal and basic emotion . . . an emotion that promotes withdrawal from a wide range of culturally unacceptable entities; it is a major force in socialization, and has become a guardian of the soul, as well as the body" (Rozin 3766). The human visage in all cultures reflects disgust in the same way, what has been termed the 'gape face' (Kelly 16).

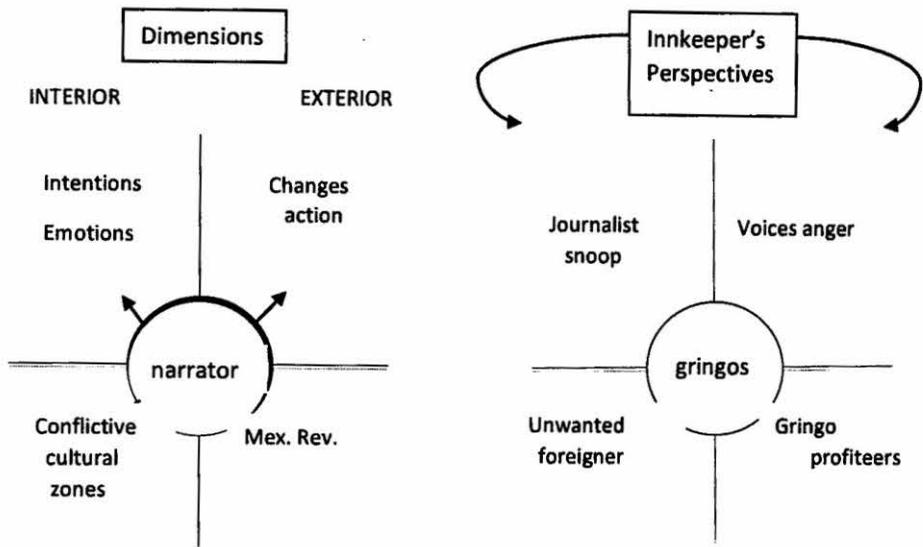


Figure 2: Dimensions of the Narrator Figure 3: Innkeeper's Perspectives on *Gringos*

The interaction of the narrator and the innkeeper looms large, for the author offers their dialog as the only interpersonal oral communication in the story. This forceful confrontation in highly charged language forms the pivotal point of the story, although we do not realize its true significance until we have untied the knot at the end. The metaphors of hunger and appetizers and, additionally, the pervasive irony will provide the greatest clues. The innkeeper's emotions match those of the narrator in an intense complementarity. They obviously disagree in perspectives and values (LL). The innkeeper conveys his culture's way of viewing the invasive presence of foreigners; he states that "Usamos gringos para aperitivos" (Traven 208). His angry reciprocation educates the listener/reader on historical, economic, and political realities which Mexicans knew well (LR). Thus we see conflict and dissonance intersubjectively (UL, LL).

The subjective ethical line, which Wilber terms morality, is inextricably linked to its outward manifestation as behavior . . . If we are able to view an emotional situation through

the Upper-Left quadrant lens of the subject's level, we may be able to more accurately predict the subject's choice of right action in the Upper-Right quadrant. (Baratta 89)

Viewing quadratic dimensions and quadrivia perspectives side-by-side leads to an understanding of the cultural differences and why the narrator retrospectively realizes how he went wrong.

The reader senses tonal elements more successfully if aware of some background knowledge familiar to Mexicans. The beginning of the twentieth century witnessed several paradigm changes: a new style of warfare, an appearance of yellow journalism, and a creative use of both print and the new media, film. People in the United States and elsewhere eagerly bought Hearst's papers, seeking the sensational and viewing the macabre sights of ditches filled with bloody bodies. "American reporters highlighted the unusual and the sensational to feed the curiosity of the readership" (Martínez 85). Martínez also mentions "John Reed, the famous international revolutionary and war correspondent" (128). Hearst, the newspaper magnate, if not directly referenced by Traven, certainly comes to mind when we read about the editor who wanted some bloody stories. Besides, the Hearst family held immense properties in northern Mexico and benefited from a profitable relationship with President Porfirio Díaz (Winkler 34; Nasaw 228). The revolutionaries of northern Mexico were well-acquainted with the goals of *gringos*.

Any informed reader would have recognized the veracity and sincerity of the innkeeper's remarks and empathized with his emotional perspective. The aesthetically sensitive and empathetic narrator had to acknowledge the plight of revolutionary forces. Patrick Colm Hogan, a leading literary cognitivist exploring the mutual relevance of the cognitive sciences and literature, states that "ethical action must be fostered through innate emotional sensitivities, critical period experiences, or emotional memories." We note that all three conditions appear in this story. Hogan further details that "A number of authors have suggested that the origin and ultimate grounding of ethics is found in empathy" (62). The narrator witnesses Villa facing enemies from within and without, with some followers switching loyalties (LR). The innkeeper's aggressive comments push the narrator into an outside position of viewing himself objectively and the Mexican culture (LL) as immediate and in direct contrast to the *gringo* culture from which he came and in which he had desired to function as a reporter. As a result of the confrontation with the innkeeper, his empathy distances him from his *gringo* culture. "Empathy, a vicarious, spontaneous sharing of affect, can be provoked by witnessing another's emotional state, by hearing about another's condition, or even by reading" (Keen 62). The narrator's empathy, and now the reader's, is other-directed and socially concerned.

Pancho Villa by 1915 also faced a changed situation. In 1913 he had benefited from support from the United States, but by 1915, his *gringo* friend had turned adversary and Villa saw himself losing supporters. Unfortunately, his most loyal helper, Rodolfo Fierro, "the most cold-blooded killer of the Revolution" (O'Hea 203, 71), died later that same year. Villa, in retreat in Torreón, after his defeat in Celaya, April 1915, needed emotional and psychological support, which Fierro offered symbolically in the twenty-four heads, a view which repulses, but it metaphorically represented power. This background knowledge establishes the tenor of the LR zone, supporting the innkeeper's accusations (LL).

The interwoven stories of the narrator and Villa, in spite of their contrastive cultural aspects, form a blended story of inversions. Their perspectives of hungering for their respective goals, experiencing failures, and yet succeeding in totally different ways, highlights a parabolic tale of an evolving self, the self of the narrator. We will see how this blended story, a parable, teaches a lesson maieutically, engaging the interior of the listener/reader in a way that demands that she understand from her own essence, not requiring a statement of what it means.

The narrator has portrayed the process described by the developmental psychologist Kegan (UL) as the narrator's own "motion of personality" as an "emergence from embeddedness" (82), a motion from inside to outside awareness, of gradually evolving into a new Other, differentiated from the original closed self. Kegan states that "We are the activity of this evolution," and advises that we "compose" our own development, experiencing the evolutionary motion as emotion (169), and as an emergence from the vulnerable self's embeddedness with all its personal needs. This emergence "involves a kind of repudiation, an evolutionary re-cognition that what before was me is not-me." This relates to the narrator's recursive memory, aided by time lapses, allowing him an exterior perspective on himself. "Psychoanalytic theory views the individual as primarily motivated by the desire to reduce or eliminate unpleasurable affect. By this reasoning the individual turns away from herself to the object . . ." (82, 83). We witness this in our story, where the two shocks provide the narrator food for thought. The initial disgust served as a stop sign (Munch-Jurišić 284) for the narrator; combined with the appetizer metaphor it triggered a moral emotion in the narrator. The second shock, the innkeeper's anger, contributes to the narrator's eventual emergence from his pride. The severed heads, as the first assault upon his sensibilities, pushed him out of his aesthetic self-reverie (UL) into the biological life-death reality (UR), and the angry verbal attack of the innkeeper provided an interpersonal and cross-cultural perspective (LL) on human dignity and injustice (LR). The narrator could not have ignored nor forgotten the innkeeper's sarcastically repeated *amigo*. Nevertheless, he does not respond, turning silently to write up the horrific incident. The silence immediately following the loud angry outburst parallels the silence of Villa, who hoped for success in his next battle. Even as Villa lost at Celaya, so will the narrator forfeit his coveted prize. On the other hand, both of them will have future successes, with Villa winning and losing battles, and ultimately contributing to the success of the Mexican Revolution, and the narrator eventually publishing his story, at a more valued level than that of yellow journalism. Thus the blended story ultimately emerges on a morally higher plane in our literary piece.

Growth and evolution bring difficulties and pain, but "each qualitative change hard won, is a response to the complexity of the world, a response in further recognition of how the world and I are yet again distinct—and thereby more related" (Kegan 85). This describes very accurately the narrator's experience of learning to share himself at an intimate level (106). Kegan notes stages of growth and their costs, and that the experience reveals our shame to ourselves, as we become aware that others already knew our error and vulnerability (215). The narrator experienced this and offers us the tale, with its ironic dissonances serving as clues to the changing stages of his self-awareness. The self-awareness levels feed into the final paragraph, whose complexity derives from at least three phases of memory: the original, the creative, and the final self-awareness, intimately and ironically expressed as a self-revelation he shares with the reader through indirect communication. "What is self and what is other may be a question of the person's 'biology,' but it is equally a question of the person's 'philosophy': what is the

subject-object relationship the person has become in the world?" (114). The subject-object relationship describes what we saw depicted in the quadratic dimensions and perspectives, a graphic way of integrating them (Figures 2&3).

The quadrants help the critical observer distinguish the inside/outside elements contributing to the narrator's evolution and the reader's involvement with that growing self-awareness. Michael L. Baumann quotes Traven: "The noblest, purest, and truest love of man is the love of self. I want to be free!" (66). *Self* in this usage implies not a self-centered being, but the *self* as defined by philosophers, that which is the true essence of the human being, the *self* whose will is free to make responsible decisions

An agent's will . . . is identical with one or more of his first-order desires. . . . For even though someone may have a settled intention to do X, he may nonetheless do something else instead of doing X because, despite his intention, his desire to do X proves to be weaker or less effective than some conflicting desire. (Frankfurt "Freedom" 8)

This reflects the hierarchy referenced earlier (Carver 176), in which will and emotion may be at odds. At times we detect this best by passing an element of the story through a quadrant and noting echoes of it in all of the other three.

A powerful metaphor, incorporated into the theme of hunger, provides the most graphic example of this phenomenon in the story, as I now shall show. By the end of the five-page tale the reader suddenly realizes that the dissonance she experienced stemmed from an emotional-physical-cognitive battle presented metaphorically by the narrator. His multiple hungers occasioned a process whose resolution contradicts his stated rationale in the last lines, likewise affecting the reader, drawing her up abruptly, making her acknowledge that the ambiguous to-and-fro process she experienced paralleled her own hunger process. Ellen Spolsky writes about "narrative as an aspect of human biology" and "understanding narrative as metabolism." She asserts that "the ingestion of narratives, linked to the emotions with which they were first encountered, is followed by their digestion," and she further cites neuroscience research that indicates that "to be hungry for knowledge is not 'just' metaphorical but is properly analogical: in the course of human evolution, organisms analogize to their own profit" (39, 41). Thus she shows us the impact of metaphor, not solely on the narrator, but likewise upon the reader; we shall depict this in a quadrant (Figure 4).

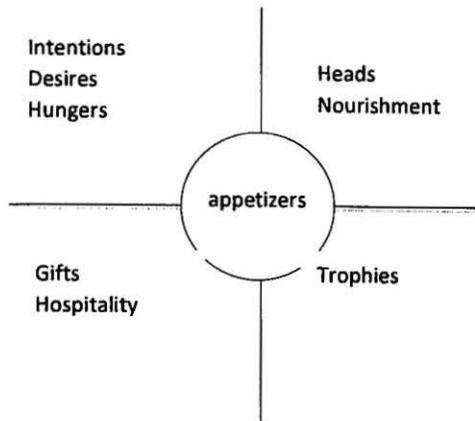


Figure 4: The Metaphorical Perspective

The metaphorical appetizers Fierro served to Villa dominate the story. This little food that encourages eating and stimulates interest would seem to be an innocent culinary term (UR), but not as used by the innkeeper (LL). The hunger metaphor binds all elements together, but the metaphorical appetizers within a revolution (LR) are visually bloody trophies, an image that the narrator references in the final jest, an image that obviously has been haunting him, but which he flippantly deploys in his final line:

Seguí el honrado consejo de ese editor tan amable y me olvidé completamente de llegar a ser corresponsal extranjero para un periódico americano, y creo que esta (sic) es la razón por la cual todavía conservo mi cabeza sobre los hombros, siendo que Pancho tiempo ha que fué (sic) a su último descanso sin la suya. (Traven 209)

The innkeeper had pointed out to the narrator that he was an outsider, a *gringo*, and that one of the heads belonged to another snooping *gringo*. The innkeeper speaks from the (LL) cultural quadrant, representing the interpersonal, the intersubjective. Within this domain of relationships, hosts offer guests appetizers as gifts. Appetizers, usually attractive, here repulse. The images of severed heads and appetizers (UR) have blended in the minds of both narrator and reader. Ironically, they repulse for the same reasons that Villa found them encouraging: they represent bodies as trophies of war (LR), killed as targets, used to bolster morale. The innkeeper said that they used *gringos* as appetizers. People must not be appetizers. Not even metaphorically.

The extended metaphor *appetizer* created a meaning that pervaded all quadrants and actually led the narrator, and subsequently the reader, into an ethical realization. Max Black contends that metaphor “can sometimes generate new knowledge and insight by changing relationships between the things designated (the principal and subsidiary subjects)” (37). The

appetizer metaphor proves his statement in that it helped us cognitively; it facilitated thought, even as it linked thought and emotions. Thomas G. Stight further confirms the importance of metaphor “as a tool for active memory” whose use “as a key metaphor (can bring) coherence to discourse” (475). Its creative power melded the subjective thinker’s emotions and cognition. The co-influences of emotion and cognition combine with the ethical and moral: “With the emergence of rationality, one is able to *choose* to follow an initial moral impulse, which is partly comprised of the disgust response”(Baratta 89). Sabine Roeser, referencing the cognitive theories of emotions developed by Robert C. Roberts, Robert Solomon, and Martha Nussbaum, confirms their understanding of emotions “as a source of ethical wisdom” (xii). These combined perspectives establish the maieutic wisdom.

Traven’s narrator indicates his transformation into a new self through the maieutic stance of the story’s last paragraph. The reader detecting the parabolic vision understands how an individual lives in a contextualized world in which he has the responsibility to make his own meaning. Kegan describes a “long history of evolutionary negotiations ”that demonstrates the important function of reciprocity as a contributor to meaning-making (71). The narrator emerged from the confrontation less alienated from the surrounding culture, awakening to the Other-and to Self. The innkeeper inadvertently contributed to the narrator’s evolution.

Philosophy provides a complementary and supportive perspective on moral development. The point of the literary parable and the power of the indirect communication, the maieutic, confirm the philosophical depth, which emerges from the subjective left side, involving interpreted values. The narrator suffered an assault on his consciousness, an inward problem. He then perceived his state’s similarity to the embeddedness of Villa in the violence occasioned by war, seeing people as targets, and using the violent events as a means of self-promotion, whether on the battle field or in media coverage, and himself as an accomplice in viewing others as objects. Thereafter, he encourages the reader’s evolution by creating a parable.

The creative power of the metaphor then, momentarily, rests in silence. The narrator had two shocks, wrote up his story, and then experienced a silent period awaiting a response from the *gringo* editor. That silent period, ended abruptly by the rejection notice, provided a period of time combining two anxieties: he hoped that his article would be accepted, and he obviously did not want to lose his head as a hated foreign correspondent. Besides providing him time to digest the tough, meaty message the innkeeper had served him, this silent period cloaked his creativity. He is sensitive—an excellent quality for a writer, but not necessarily for a yellow journalist. In silence, he-viewed, re-played, and re-created the horrific scenes. To help the reader understand the narrative silence, Jane E. Evans contributes a valuable insight:

Extradiegetic and diegetic gaps induce one to become creative rather than passive, reflecting Montaigne’s concept of the participatory reader. One assesses one’s knowledge by interrelating the sections that one has read as well as anticipating what will follow. Additionally, the momentary breaks make one aware of cultural differences between one’s own milieu and the world depicted in the text. (160)

Kierkegaard has explained how the person undergoing this process cannot reveal it directly to another; therefore he communicates indirectly—maieutically (Lübcke). To distinguish between direct and indirect communication, Kierkegaard provides a definition of a parable, part

of which follows, with my bracketed editing adapting its application to our tale. Anti-Climacus (a pseudonym Kierkegaard used) states that the speaker can put the reader/listener to a test as to whether he truly understands the communication:

He [i.e.—the speaker/writer] cuts off all direct communication, he transforms himself into a duplex being; to all appearance it is . . . plausible to take him for a deceiver . . . Thus he makes himself a riddle. But what is a riddle? A riddle is a question. And what does the question ask? It asks whether [we believe the narrator's statement]. . . . [T]he maieutic teacher does this very thing up to a certain point; he erects the dialectical duplexity, but with the opposite intent of turning the other person away from him, of turning him in upon himself, of making him free, not of drawing the man towards him. . . . The aim of [this] method is to reveal the heart of the [reader] in a choice; for in this duplex possibility [the reader] is obliged to choose which character she believes to be the true one. (*Training in Christianity*, p. 141 (SV XVI 136-37) [qtd. in Oden 32-33])

The quadrants exposed the reality of the narrator's position; he initially had ignored the dignity of people in the Mexican culture, viewing them as an object for a story. In doing that, he virtually aligned himself with the innkeeper's, Fierro's, and Villa's position of 'gringos as appetizers.' His disgust emotionally (UL) moved him into a third-person perspective on his own self-consciousness. His awareness of the Other's culture (LL) opened his eyes to Villas' commitment to his quest, the Mexican Revolution (LR). Therefore, at the end of the story, he tips his hat like a fool and declares to the reader his escape from death. In truth, he served up a warning. He reneged on his journalistic pursuit in order to attain/maintain an ethical identity. He jests like a fool, deceptively camouflaging his true state of development and indicating that he did not literally *nor figuratively* lose his head.

It is this discrepancy or contradiction between the inner and the outer, the finite and the infinite, the temporal and the eternal that 'lies at the root' of both the comic and the tragic (CUP, 1:89). Insofar as existence is continually characterized by this contradiction, the comic and the tragic are integral elements in existence as well as in the reflection of the subjective thinker. (ref'd. in Walsh 199)

The narrator failed at journalistic writing because he wrote about himself, what he saw, and his place in the scene; Fierro and Villa do not act in his story—the accusation from the editor in his rejection letter. The narrator failed to write an ephemeral article but not meaningful literature. He expressed his inwardness through *indirect communication*, entering into the philosophical and maieutic zone. However, to follow his growth, the reader has to experience his route of interior dimensions and exterior perspectives. By accompanying the narrator, the reader travels emotionally and cognitively through a cross-cultural conflict into an integral piecing together of a painful puzzle. The integration produces ethical growth. Author Traven thus has demonstrated his belief in the 'core problem-solving abilities supported by stories' (Herman 165).

The author passed through at least three steps in composing this parable: his recalling the episode (a step which also incorporated memory distortion), a second step, his artistic creation (divulging his later attitude toward himself in his ironic voice), and a final sophisticated step that

included his maieutic intention. The last process, indirect communication, involves the reader, with its success depending upon the skills of both the writer and the reader. Kierkegaard states:

Indirect communication can be an art of communication in redoubling the communication; the art consists in making oneself, the communicator, into a nobody, purely objective, and then continually placing the qualitative opposites in a unity. This is what some pseudonymous writers are accustomed to calling the double-reflection of the communication. For example, it is indirect communication to place jest and earnestness together in such a way that the composite is a dialectical knot—and then to be a nobody oneself. If anyone wants to have anything to do with this kind of communication, he will have to untie the knot himself. (PC 133) [qtd. in Lippitt 12]

The narrator became a *nobody* to alert the wise. His final words are those of a joker, cognitively deceptive words disguising his subjectively moral reaction to an emotionally enduring experience that required a decision. “The emotional learning that life (gives) us sends signals that streamline the decision by eliminating some options and highlighting others” (Goleman 28). Having accompanied the narrator through his learning experience and his decision, and by employing the quadrants and their integrative powers, the reader successfully unties the parabolic knot. In “Corresponsal extranjero” Traven proposed to turn his reader into a subjective thinker, to guide even a *gringo* reader into a new understanding of Self. The maieutic scaffolds experience subjectively and affectively until the learner ‘gets it.’ The comedic tool paradoxically weds subjectivity and rationality.

The processing tool of the Wilber quadrants allows the reader to analyze this story in a sufficiently precise manner to detect the maieutic and reveal the sophisticated narration in all its depth.³ This exemplar of Traven’s skilled control of a brief narrative parallels many of his other short stories; Traven’s narrative style here contrasts greatly to his novels, in which he spelled out directly the message, usually political, which he wanted to convey to his readers.

PostScript: I thank Baylor University’s Department of Modern Languages and Cultures for the grant that made this research possible.

Notes

¹ I offer a brief biographical note to introduce the author, once well-known in Germany and Mexico. B. Traven was a mysterious, enigmatic, transnational author whose work appeared under pseudonyms and whose birth name, place, and parents remain unknown. He published political content in Germany between WWI and WWII under the name Ret Marut, and he published under the name B. Traven novels and short stories written in German and English, and translated into over twenty languages during the first half of the twentieth century, some of which were adapted to films in Mexico and in Hollywood. The novels were famous, but the short stories, appearing in myriad collections, have drawn less attention. Traven’s elliptical short-narrative style differs greatly from his novelistic style,

the latter critiqued by many, but the former rarely addressed, and then not in the depth merited. The author was known as a great teller of tales, but a close text explication of one short story will reveal Traven's maieutic creative power in the short story medium.

² "What is the point of using this Integral map or model? First, whether you are working in business, medicine, psychotherapy, law, ecology, or simply everyday living and learning, the Integral map helps make sure that you are "touching all the bases." [Ken Wilber. *Journal of Integral Theory and Practice*, Spring 2006, Vol. 1, No. 1] "The word integral means comprehensive, inclusive, non-marginalizing, embracing. Integral approaches to any field attempt to be exactly that: to include as many perspectives, styles, and methodologies as possible within a coherent view of the topic. In a certain sense, integral approaches are "meta-paradigms," or ways to draw together an already existing number of separate Wilber's "Foreword" in Frank Visser's book, *Ken Wilber: Thought as Passion* (2003), pp. xii-xiii. Frank Visser reports that 22 of Ken Wilber's books have been translated into over 25 languages, thus making Wilber the most translated academic author in the United States. Visser reports: "Up till now his books have been translated into German, Dutch, French, Spanish, Portuguese, Italian, Russian, Czech, Hungarian, Turkish, Bulgarian, Latvian, Estonian, Slovenian, Slovakian, Serbian, Greek, Hindi, Chinese (China and Taiwan), Korean, Swazi, Japanese, Polish, Danish, Swedish, and Latvian." "Wilber first began to use the word 'integral' to refer to his approach after the publication of his seminal book *Sex, Ecology, Spirituality* in 1995. It was in this book that he introduced the quadrant model, which has since become iconic of his work in general and integral theory in particular. Wilber's quadrant model is often referred to as the AQAL model, with AQAL (pronounced ah-qwal) standing for all quadrants, all levels, all lines, all states, and all types. These five elements signify some of the most basic repeating patterns of reality. [Norden note: I shall use in this study only the 'quadrant' power, not 'all levels, all lines, all states, and all types'.] "By including all of these patterns you 'cover the bases' well, ensuring that no major part of any solution is left out or neglected. Each of these five elements can be used to 'look at' reality and at the same time they represent the basic aspects of your own awareness in this and every moment." Source of this note: Sean Esbjörn-Hargens, Ph.D., associate professor and founding chair of the Department of Integral Theory at John F. Kennedy University in Pleasant Hill, California. A leading scholar-practitioner in integral theory, he is the founder and executive editor of the *Journal of Integral Theory and Practice* and founding director of the Integral Research Center." Website for this note: <http://integral-life-home.s3.amazonaws.com/SteveSelf-Altitude.jpg>

³B. Traven's novels have been praised and recognized in several dissertations and by several critics. Manuel Pedro González has noted Traven's sensitive treatment of the Indians and his influence on Mexican novel writers. "El influjo de Traven es fácilmente perceptible en obras como *La selva encantada*, de Alba Sandoiz; en *La escondida*, de Miguel N. Lira; en *El callado dolor de las tzotziles*, de Ramón Rubín y otras. . . . Bruno Traven es un auténtico novelista mexicano y México debe sentir honra y orgullo en proclamarlo así" (319-21). *Trayectoria de la Novela en México*. Mexico: Ediciones Botas, 1951. Jorge Ruffinelli dedicated several chapters to Traven, noting his rebellious spirit coming from Europe's war

horizon. “De ahí el particular interés que puede despertar su visión de México: no es ésta la de un nativo ni la de un turista extranjero, sino la de un individuo que ha pretendido, a lo largo de los años, un conocimiento cabal y profundo del medio para identificarse todo lo posible con él, para colaborar de algún modo en su recuperación colectiva.” *El otro México: México en la obra de B. Traven, D.H. Lawrence y Malcolm Lowry*. México D. F.: Editorial Nueva Imagen S. A., 1978. Traven died on March 26, 1969. “The news of his death gained national and international attention. One of the first condolence telegrams sent to the Mexican family of this German exile came from the president’s palace, signed by head of state Gustavo Díaz Ordaz: “Few writers have penetrated so deeply into the Mexican soul and have written about our land and people with such breadth of understanding as B. Traven. His books, translated into all major languages, have spread the name of Mexico throughout the world. Mexico will always remember him as a brilliant writer and a great friend” (Guthke 4) .

Works Cited

- Aldama, Frederick Luis, ed. *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*. Austin: U of Texas P, 2010.
- Baratta, Emily. “What Feels Right: An Embodied Perspective on the Ethical Line of Development.” *Journal of Integral Theory and Practice*. 5.4 (2010): 86-93. *Humanities Source*. Web. 15 Jan. 2015.
- Baumann, Michael L. *B. Traven, An Introduction*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1976.
- Black, Max. “More about Metaphor.” *Ortony* 19-43.
- Carver, Charles S. and Michael F. Scheier. “Goals and Emotion.” *Handbook of Cognition and Emotion*. eds. Michael D. Robinson, Edward R. Watkins, Eddie Harmon-Jones. New York, Guildford Publications, 2013. 176-194. ProQuest ebrary. Web. 22 Jan. 2015.
- Evans, Jane E. *Tactical Silence in the Novels of Malika Mokeddem*. Amsterdam, NLD: Editions Rodopi, 2011. ProQuest ebrary. Web. 12 Jan. 2015.
- Frankfurt, Harry G. “Freedom of the Will and the Concept of a Person.” *Journal of Philosophy* 68.1 (1971): 5-20. JSTOR. Web. July 2014.
- Goleman, Daniel. *Emotional Intelligence*. New York: Bantam Books, 1995.
- Guthke, Karl S. *B. Traven: The Life Behind the Legends*. Trans. Robert C. Sprung. Brooklyn: Lawrence Hill Books, 1987.
- Hanson, George Steven. *The Short Stories of B. Traven*. Diss. U of California, San Diego, 1980.
- Herman, David. “Stories as a Tool for Thinking.” *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. Herman, Stanford: Center for the Study of Language and Information, 2003.
- Hogan, Patrick Colm. *What Literature Teaches Us About Emotion*. New York: Cambridge UP, 2011.
- Keen, Suzanne. “Narrative Empathy,” *Aldama* 61-93.
- Kegan, Robert. *The Evolving Self: Problem and Process in Human Development*. Cambridge: Harvard UP, 1982.
- Kelly, Daniel. *Life and Mind: Philosophical Issues in Biology and Psychology: Yuck!: The Nature and Moral Significance of Disgust*. Cambridge: MIT Press, 2011. ProQuest ebrary. Web. 22 Jan. 2015.

- Lippitt, John. *Humour and Irony in Kierkegaard's Thought*. New York: St Martin's Press, 2000.
- Lübcke, Poul. "Kierkegaard and Indirect Communication," *History of European Ideas*. 12.1 (1990): 31-40. Science Direct. Web. 22 Jan. 2015.
- Martínez, Oscar J. *Fragments of the Mexican Revolution: Personal Accounts from the Border*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1983.
- Munch-Jurišić, Ditte Marie. "Perpetrator Abhorrence: Disgust as a Stop Sign." *Metaphilosophy* 45.2 (2014): 270-87. Web. Jan. 2015.
- Nasaw, David. *The Chief: The Life of William Randolph Hearst*. New York: Houghton Mifflin, 2000.
- Oden, Thomas C., ed. Introduction. *Parables of Kierkegaard*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- O'Hea, Patrick. *Reminiscences of the Mexican Revolution*. London: Sphere Books Limited, 1981.
- Ortony, Andrew, ed. *Metaphor and Thought*. New York: Cambridge UP, 1979.
- O'Shannon, Mishl. *The Dread Spectre of Truth: A Realistic, Naturalistic, and Romantic Examination of the Short Stories of B. Traven*. Diss. U Texas Arlington, 1985. 219. Print.
- Roeser, Sabine. *Moral Emotions and Intuitions*. Basingstoke, Hampshire, GBR: Palgrave Macmillan, 2010. ProQuest ebrary. Web. 22 Jan. 2015.
- Rozin, P. "Disgust, Psychology of." *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Elsevier Ltd.: 2001. Web. Jan. 2015.
- Spolsky, Ellen. "Narrative as Nourishment," *Aldama* 37-60.
- Stight, Thomas G. "Educational Uses of Metaphor," *Ortony* 474-85.
- Traven, B. "Corresponsal extranjero," *Canasta de cuentos mexicanos*. Mexico, D.F.: Co. General de Ediciones. 1956. 205-09.
- Walsh, Sylvia. *Living Poetically: Kierkegaard's Existential Aesthetics*. University Park: Penn State UP, 1994.
- Wilber, Ken. "Introduction: IOS Basic and the AQAL Map," *AQAL Journal of Integral Theory and Practice*, (2006). 38 pages. Web. 20 Jan. 2015.
- . *The Collected Works of Ken Wilber: Sex, Ecology, Spirituality: The Spirit of Evolution*. Vol. 6. Boston: Shambhala, 2000.
- Wilson, Deirdre and Dan Sperber. "On Verbal Irony." *Lingua* 87 (1992): 53-76. Science Direct. Web. 22 Jan. 2015.
- Winkler, John K. *William Randolph Hearst: A New Appraisal*. New York: Hastings House, 1955.
- Zogbaum, Heidi. *B. Traven: A Vision of Mexico*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 1992.

LOS ESPECTROS DE LAS CIUDADES: SODOMA Y GOMORRA O LA MODERNIDAD EN RUINAS EN DOS CUENTOS DE LEOPOLDO LUGONES

Carlos Yushimito del Valle

University of California, Riverside

En una alegoría muchas veces citada, Walter Benjamin identifica un cuadro de Paul Klee, el *Angelus Novus*, con el progreso histórico. El ángel de la historia, nos dice, aunque conmovido por las ruinas del hombre, es empujado ineludiblemente hacia el futuro; su deseo nada puede hacer contra la fuerza incontenible del progreso que se agita, por delante, en forma de tempestad: “The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress” (257). El marco de la modernidad sobre el que se ha construido la sociedad contemporánea se nos presenta de este modo ambivalente, como lo ha sido siempre, por lo demás, la percepción del progreso. La promesa de futuro, a espaldas de la historia, se abre entonces al horizonte, mientras, “ruina sobre ruina”, todos los paradigmas tenidos por ciertos se acumulan en el pasado.

De alguna forma, el *Angelus Novus* parece representar la mirada que las sociedades han tenido históricamente de sí mismas. En una época de incertidumbre, la fuerza tempestuosa que la mueve es, a la vez, el excesivo optimismo frente a la promisión y la inestabilidad que las viejas certezas epistemológicas removidas han provocado, dejando así al hombre moderno sin equilibrio ni centro. Tal alegoría parece también refractar el momento de transición crítica que tocó vivir al sujeto finisecular. Como en la interpretación de Benjamin, al progreso arrollador del Positivismo (a su fe en la razón y la ciencia) lo desean detener “los ojos vueltos” que miran hacia otras alternativas de espiritualidad o satisfacción material ahora intuida en ruinas. Estas deberían corregir el vacío que el excesivo materialismo y la consiguiente laicización en la sociedad parecen estar dejando. El alma humana se presiente, por lo tanto, en ruinas.

Para seguir con la comparación, el Modernismo “despliega sus alas” en una época de profunda búsqueda espiritual, de crisis epistemológica, propia de un periodo de transiciones. Suspicious ante el progreso material, asimismo el Modernismo, en su demanda de “spiritual universality and transcendence of everyday reality” (Kirkpatrick 348) no deja de incurrir en abiertas contradicciones. Es notorio en tanto sensibilidad que el artista modernista siente fascinación por la tecnología y la ciencia, las dinámicas interpersonales que adhieren al Capitalismo, el consumo de mercancías y el espacio urbano. Podría incluso afirmarse que los modernistas parecen haber sido sorprendidos en la misma ambigua postura con que ve el ángel la historia: los individuos se escinden entre una subjetividad que mira al pasado (el aspecto sagrado del arte, sustituto ahora del vacío dejado por la divinidad) y una conciencia ineludible de su propia época.

Las últimas décadas del XIX encuentran en esta actitud militante a Leopoldo Lugones. A instancias del utilitarismo de Herbert Spencer, la preocupación por el “progreso material y científico” se ha instalado en la Argentina, tanto como en otros lugares del orbe, como “única vía posible para alcanzar el bienestar social” (Salazar 609). Como consecuencia de este proyecto

progresista se “descuida el estado espiritual del hombre, creyéndose de alguna manera que una bonanza traería la otra” (Salazar 609). La resistencia mostrada por Lugones enfila, repetidamente, a favor de una recuperación de los valores que desvían la excesiva atención que tenía puesta la patria hacia la trivialidad o el abierto deterioro de la vida espiritual:

La verdad es que tenemos muy descuidado el espíritu. Confundimos la grandeza nacional con el dinero que es uno de sus agentes. Hemos puesto nuestra honra en el comercio, olvidando que, por su propia naturaleza, el comercio puede llegar a traficar con nuestra honra. (Lugones citado por Salazar 610)

Como sostiene Gregory Dmitrowicz: “Leopoldo Lugones no podía concebir una Argentina despojada de sus dotes espirituales por el incesante afán de la riqueza material” (387). *Prometeo. Un proscrito del sol* (1910), libro de ensayos que la crítica localiza como contraparte de *Didáctica* (1910), puede verse, desde su defensa de imaginarios esotéricos, en primer lugar, como un reparo abierto al sistema positivista de Spencer; y en segundo lugar como un modelo preceptivo de espiritualidad para la juventud argentina (Ferràs 172). Cuatro años antes, al compilar sus relatos en *Las fuerzas extrañas*, su exigencia de valor espiritual ya se había bifurcado entre la búsqueda de una religiosidad alternativa (inspirada por la cosmogonía de las corrientes teosóficas y pitagóricas) y su fe en el arte, en particular, en la poesía, entendida principalmente como un bastión de resistencia frente al materialismo social.

Bien visto, sin embargo, ambas búsquedas confluyen, íntimamente, sobre el mismo objetivo; su fe en la palabra tanto como en el ordenamiento esotérico apuntan a la revelación de nuevas percepciones que renueven la anquilosada, empobrecida negociación con que la modernidad descorporaliza o “descarna” (deshumaniza) al ser humano. La palabra es, así, a la vez trasfondo y realización formal¹ de esa aspiración de totalidad buscada y vehículo de apertura a nuevas experiencias; de ahí que su exploración de posibilidades estéticas no sea entendida solo como mero ornamento sino también como una ética compositiva:

La estética del arte viene a ser, según Lugones, uno de los elementos esenciales para promover la elevación y el desarrollo de la facultad espiritual del individuo y de la nación. La elaboración artística de la materia lleva implícita la finalidad de mejorar y ensanchar el horizonte espiritual, creando en el individuo la predisposición para la más intensa apreciación de la vida espiritual. (Dmitrowicz 392)

Como ha estudiado Ferràs, la figura de Prometeo en el texto de Lugones refiere directamente a la resistencia de la belleza frente al utilitarismo; de la inteligencia, frente a los deseos terrenales y a la caída material. Al despertar como criatura con conciencia, el sujeto se diviniza, lo que otorga al arte valor no sólo como fundamento estético sino también político: “desde una impronta modernista para nada desvinculada de la reflexión sobre las culturas nacionales, puede observarse una defensa de la autonomía poética ante el mundo burgués; mundo del vacío espiritual, vinculada, a la vez, con la crítica del cristianismo y con el pensamiento utópico” (Ferràs 173).

Prefigura así Lugones con el *Prometeo* la importancia que tendrá el mito en su obra y la imagen del poeta como actor social de cambio. Será mucho más notorio este elemento en su desarrollo nacionalista posterior, así nutrido de raíces herolátricas –claramente definidas en sus biografías de Alberdi, Ameghino o Sarmiento–, como de raíces épicas, en las que la lectura del Martín Fierro en *El payador* (1916) se le revela como una especie de epopeya argentina fundacional equivalente a *La Iliada* para los griegos (Borges 55). El mito y la alegoría le sirven a Lugones como “remedio” a “la ciudad malsana” (Ferràs 173). En esto último los pensamientos de Lugones y Benjamin coinciden: la alegoría no deja de poseer un elemento sagrado, que el vuelo de la razón –constitutivo de la idea del progreso– desea invisibilizar, y que, sin embargo, permanece, como una ruina del pasado. A esta última, la militancia de la belleza y del arte mantienen vigente, del mismo modo como el ángel de la historia desea detenerse para despertar a los muertos y lo destruido (257). No olvidemos que ya en su *Prometeo* afirmaba Lugones, acerca del héroe mítico, que era “el representante de la lucha contra las fuerzas ciegas y fatales” (citado por Ferràs 173).

Mito, alegoría y “fuerzas ciegas y fatales” confluyen en dos historias de su primer libro de relatos, publicado en 1906: “La lluvia de fuego. Evocación de un descarnado de Gomorra” y “La estatua de sal”. A ambos relatos, reunidos en *Las fuerzas extrañas*, no los conecta únicamente la cartografía bíblica de las ciudades de Sodoma y Gomorra. Como intentaremos probar en este trabajo, revelan también una crítica hacia la ciudad y a lo que Georg Simmel llamó la “vida mental” que se desarrolla en ella. La acompañan, asimismo, una actitud prometeica que reposa sobre la fe excesiva en el conocimiento y la correspondiente pérdida de vida espiritual. Bien es sabido que el mito de Sodoma y Gomorra abarca los capítulos 18 y 19 del libro del Génesis en el Antiguo Testamento; y que, al igual que en la reelaboración de Lugones, ambas se han configurado para la tradición judeo-cristiana como símbolos del descontrol pecaminoso de la civilización humana. En su calidad alegórica, examinaré sus condiciones de ruina –siguiendo en esto a Benjamin–, a fin de perseguir los reflejos que, ellas, las ciudades del pasado, echan sobre el presente de la obra de Lugones, a través de esa mirada histórica fragmentaria que Benjamin bautizó como “el tiempo de ahora”.

UNA LLUVIA ÍGNEA CAE SOBRE EL URBANITA

La imagen de Prometeo que examinamos líneas arriba puede llevarnos a una reflexión no tanto dirigida al sujeto heroico, cuanto al objeto que, en el mito griego, es hurtado a los dioses. En tal sentido, el fuego me interesa aquí como una metáfora de la ambivalencia que acompaña la representación del sujeto moderno: al mismo tiempo, cultura, tecnología y conocimiento; y agente activo de destrucción y pérdida.

“La lluvia de fuego” se inicia con la plácida evocación del narrador, que es, asimismo, el protagonista de la historia: “Recuerdo que era un día de sol hermoso, lleno del hormigueo popular, en las calles atronadas de vehículos. Un día asaz y de tersura perfecta” (111). La primera aproximación al sol es, por consiguiente, positiva; asociado a la belleza y a la armonía natural, pronto el sol, sin embargo, como agente del fuego, se desplaza de manera gradual hacia una manifestación de corrosiva negatividad: desde las “primeras chispas” de “cobre incandescente” (112), hasta la regularidad de la “combustible lluvia” de fuego que calcina la

ciudad de Gomorra (118), el sol/fuego se transforma en un símbolo de destrucción silencioso e impenetrable. En ningún momento, a diferencia del relato bíblico, el cuento de Lugones apunta a la voluntad divina como justificación, es decir, como marco de la extrañeza. Relevada, así, de su función moralizante, vaciada por lo tanto semánticamente de su connotación religiosa, la fuerza destructora del fuego es solo catalizadora de la reacción del testigo, y, a través de él y su desconcierto, de la crisis que sufre el orden de la ciudad y los hábitos que en ella se materializan. Del símbolo bíblico del castigo pasa Lugones, entonces, a una alegoría de destrucción centrada en la desarticulación de las seguridades materiales urbanas.

Para la mirada del narrador es central, bajo la catástrofe del fuego, la pérdida de sus bienes materiales, sus “posesiones” (114-115). Estas arrastran, por extensión, la seguridad de una urbe descrita como jovial, carnavalesca, llena de rasgos orientalizantes. Durante el repliegue de la destrucción, el narrador escucha campanas y petardos. Así como él, la ciudad celebra su breve supervivencia haciendo alarde de un amplio inventario de goces sensoriales, que incluyen los desbordes sexuales (la cópula de especies dispares, p.e. “lagartos y cisnes”, 75); la exhibición del cuerpo (las piernas de un mancebo; una mujer con el seno descubierto, 75); la ostentación mercantil (“una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real”, 75); drogas, danzas, sensualidad. Todo eso lleva al narrador, en el arrobamiento del espectáculo, a decir: “Mi ciudad sabía gozar, sabía vivir” (116). Así visto, el fuego, más que destruir las estructuras urbanas de la ciudad, arrasa profundamente la subjetividad de sus habitantes, protegida hasta entonces por la indiferencia de su hedonismo y las seguridades materiales que poseen: “La vasta ciudad libertina era para mí un desierto donde se refugiaban mis placeres. Escasos amigos; breves visitas; largas horas de mesa; lecturas; mis peces; mis pájaros; una que otra noche tal cual orquesta de flautistas” (113).

Crítica y desborde caracterizan esta alegoría de la ciudad moderna, tal como bien ha observado García Ramos (75-80). El narrador desvela casi todos los tópicos del arquetipo amoral y transgresor que construyó el imaginario finisecular alrededor del dandi: en su indiferencia ante el dolor, su refinamiento, su aislamiento, sus gestos aristocráticos, el protagonista se presenta a sí mismo como un héroe decadentista, que incluso es capaz de valorar la destrucción como un espectáculo que alivia “la ramplonería cotidiana” (76):

Reanimado por el vino, examiné mi situación. Era asaz sencilla. No pudiendo huir, la muerte me esperaba; pero con el veneno aquél, la muerte me pertenecía. Y decidí ver esto todo lo posible, pues era, a no dudarlo, un espectáculo singular. Una lluvia de cobre incandescente! La ciudad en llamas! Valía la pena. (117)

Inclusive en el trasfondo de la destrucción, encuentra el narrador un motivo de deleite estético: “Percibíase claramente la combustible lluvia, en trazos de cobre que vibraban como el cordaje innumerable de un arpa” (118); lo que acaba trasladándose, casi a manera de oxímoron, hacia la apreciación del dolor como un rasgo de lo sublime:

Esta tarde y toda la noche fue horrendo el espectáculo de la ciudad. Quemada en sus domicilios, la gente huía despavorida, para ardersse en las calles, en la campiña desolada, y la población agonizó bárbaramente, con ayer y clamores de una

amplitud, de un horror, de una variedad estupendos. Nada hay tan sublime como la voz humana. (118)

En la misma progresión que ha construido el relato, a la destrucción física de la urbe le ha correspondido un gradual silenciamiento. Hace falta que la ciudad se calle para que el sonido de lo humano (lo sublime, que incluso alcanza el dolor y la muerte) pueda ser escuchado nuevamente. A este punto climático se opone la configuración inicial del espacio. Es interesante notar, al respecto, cómo la observación del protagonista se desplaza casi de inmediato de la apreciación aúrica (“era un día de sol hermoso”) a los estímulos que condensan la situación de la ciudad: “hormigueo popular” y “calles atronadas de vehículos”. Ello no hace más que anunciar un vínculo entre la fragilidad de un elemento familiar (el sol que luego se transforma en amenaza), y los síntomas que nos delinear las características metropolitanas, propias de la ciudad moderna. En el texto, tal como observó Georg Simmel, el ritmo vertiginoso corresponde a una personalidad que se caracteriza por su desapego a las emociones –propias de la vida rural–, y, por el contrario, a su inclinación hacia una vida mental caracterizada por un excesivo raciocinio (2).

Los rasgos intelectuales del protagonista se nos revelan desde muy pronto y acompañan la evolución del fenómeno destructor: “Primero creí en una ilusión óptica formada por mi miopía” (112), para luego relatar con suficiente prolijidad sus observaciones, todas ellas –a pesar de confesar no tener una gran “erudición científica” (114)–, pausadas y bastante objetivas. Este mismo distanciamiento, desmedidamente racional, enfatiza según Simmel una simplificación de los valores metropolitanos, en los que solo los potenciales “logros medibles resultan de interés” (3). Considerando cómo esta lógica individualista mercantiliza y monetariza las relaciones, es, al respecto, revelador advertir que, durante la tregua del primer bombardeo de cobre, el elemento destructivo se acumula y es convertido en mercancía por los jóvenes, lo que remarca el carácter materialista de la urbe, que se permite, incluso, insertar así “la grande amenaza celestial” (115) en la cadena económica.

Si hemos de leer, como creemos, este relato como una crítica a la dinámica urbana de la modernidad, la excesiva materialidad y sensualidad se corresponden con los reparos expresados, como vimos antes, por Lugones, en el *Prometeo*. En tal caso, una lectura posible sería ver el fuego funcionando como un elemento purificador, puesto que su poder destructivo acompaña un paulatino despertar en el personaje que lo hace escapar, con su excepcionalidad, de aquella “actitud *blasée*”, que para Simmel correspondía a una indiferencia basada en el hastío del exceso y la sobreestimulación (4). De ahí que incluso la muerte, el espectáculo del dolor, como observamos antes, alcancen una esencia sublime, que podría reconectar al protagonista con cierta espiritualidad perdida.

Aquí la ambivalencia queda, por supuesto, abierta, dado que la curiosidad frente al espectáculo desolador puede corresponder, bien a un simple impulso mórbido, relacionado con el conocimiento o la curiosidad; o bien a un despertar de la sensibilidad, capaz de apreciar estéticamente el valor de la vida a partir de la muerte. Revelador resulta comparar, así, el sonido de la voz humana sufriente, “aquellos clamores en que aullaban, gemían, bramaban todas las

bestias con un inefable pavor de eternidad” (119) con la imagen de la manada de las fieras, “enloquecidas de cataclismo” (121), que ve correr el narrador en busca de agua:

Ah, nada, ni el cataclismo con sus horrores, ni el clamor de la ciudad moribunda era tan horroroso como ese llanto de fiera sobre las ruinas. Aquellos rugidos tenían una evidencia de palabra. Lloraban quién sabe qué dolores de inconsciencia y de desierto a alguna divinidad oscura. El alma sucinta de la bestia agregaba a sus terrores de muerte, el pavor de lo incomprensible. (122)

En esa “evidencia de palabra” que asoma debajo del aullido animal, el dolor, la muerte, humaniza a la bestia.² Más aún, esta huida, que trasciende el vacío de la ciudad, llorando “sobre sus ruinas”, funciona como contrapunto a las fieras domesticadas que poco antes, en el carnaval, han desfilado delante del narrador: quizá sea posible leer en ellos, en los animales domados, a los urbanitas, distintos ahora de esas libres y sufrientes bestias llenas de la emotividad del campo y la naturaleza.

En la consciencia de ese dolor compartido, podríamos hallar un atisbo de trascendencia (“alguna divinidad oscura”), que se refracta, estoicamente, sobre la propia consciencia de la muerte. “Llevaba conmigo el pomo de veneno, que me causaba un gran bienestar, apenas turbado por la curiosidad de la muerte” (123). La muerte, que está más allá del orden de la ciudad en ruinas, es quizá la que le da un sentimiento de pertenencia final al sujeto (“pero con el veneno aquél, la muerte me pertenecía”): una estabilidad que, apuntando hacia la unidad absoluta, escapa de la transitoriedad que la ciudad, con sus industrias y su promesa de progreso tambaleantes, se anuncia en estado de ruina y catástrofe.

FUEGO Y CONOCIMIENTO: EL EXCESO PROMETEICO

Pero el fuego que destruye, símbolo punitivo, puede también desviarse semánticamente hacia la tecnología y el conocimiento humano, de acuerdo con el mito prometeico. A este respecto es mucho más significativo el cuento titulado “La estatua de sal”, que parte en cierto modo del relato previo, asentándose sobre el mismo escenario en ruinas. La historia del monje Sosistrato, que viaja a Sodoma con la intención de bautizar y redimir de su pecado a la mujer de Lot, es una equilibrada secuencia de decisiones que parten de la secreta intervención del demonio –quien, disfrazado de peregrino, azuza al monje para emprender el viaje–, y que finalmente se asienta sobre la resolución de rociar con agua bendita el cuerpo fosilizado de la mujer, devolviéndole así la vida.

En este punto de la historia, la suspensión del tiempo que ha provocado la divinidad sobre la ciudad de Sodoma con el castigo, se interrumpe, lo que con maestría Lugones transfiere al movimiento solar, que retoma así su movilidad y reactiva el ciclo del día. De este modo, la repentina regresión, que parece localizarnos nuevamente en el momento de la sanción divina, se acopla con la historia de la destrucción de Gomorra. Acompañando entonces el movimiento crepuscular que ha retomado el sol, se nos dice que la voz de la anciana recién despertada “parecía cubierta de polvo, se apagaba, se crepusculizaba, agonizando” (217). Y la vigencia de la destrucción primitiva ocupa, otra vez, el centro del relato, al apoderarse del protagonista:

“Sosistrato temblaba, formidable. Una llama roja incendiaba sus pupilas. El pasado acababa de desvanecerse en él, como si el viento de fuego hubiera barrido su alma” (217).

La incandescencia que ha caído años atrás sobre la ciudad se apodera, entonces, de la mirada del protagonista y, a continuación, contamina el cuerpo entero del santo. Toda una concatenación ígnea le ocupa actos y cuerpo: “Entonces un ansia espantosa le quemó las carnes” (217); “los ojos del anacoreta brillaron, como si en ellos se concentrase el resplandor que incendiaba las montañas” (217). La progresiva combustión de Sosistrato, encendido por el abismo de la curiosidad, se dirige sin pausa hacia la pregunta que plantea: “Mujer dime qué viste cuando tu rostro se volvió para mirar” (217).

A diferencia del fuego de Gomorra en “La lluvia de fuego”, el que aquí arrasa Sodoma se actualiza, no sobre la ciudad, sino sobre el cuerpo del monje. En un escenario, ya reducido a ruinas, lo único que permanece en pie, en la alegoría construida por Lugones, es la solidez de la fe. “Sosistrato acababa de retroceder en los siglos. Recordaba. Había sido actor en la catástrofe. Y esa mujer... ¡esa mujer le era conocida!” (217). Dicha reminiscencia nos lleva entonces a un dato menor, diluido al inicio del relato: “la vida mundana” que había compartido con sus compañeros (212) refiere implícitamente a la vida de la ciudad y a sus excesos; lo que ataca directamente el pasado urbanita del protagonista. Ese instante actualiza, por contraste, comparando la vida de penitencia, de pesares espirituales, que ha llevado en su reclusión en la cueva, con las ruinas que lo rodean y que, repentinamente, le resultan familiares.

Como sostiene García Ramos, al examinar casi todos los relatos de tipo científicista (en los que predomina, junto al carácter ficticio, una atención a la exposición de materia científica), escritos para este volumen por Lugones, se observa casi siempre un mismo esquema en el que, al extrañamiento del descubrimiento y aparente control de una “fuerza extraña”, prosigue la repentina y fulminante muerte del inventor, a manos precisamente de su hallazgo (83). Los articula, entonces, no solo el modelo de sus antihéroes

[que] a su vez conforman un arquetipo fáustico ya que les mueve un ansia de conocimiento en un intento de alcanzar lo infinito, de transgredir los límites de lo humano, de alcanzar la otredad ... los mueve una fuerza centrífuga de conocimiento, un deseo de otredad en el que germina el experimento fantástico. (Naharro-Calderón 28)

sino también una punición silenciadora como desenlace que pretendería censurar la transgresión del conocimiento. En esa misma línea habría que leer estas líneas de “La estatua de sal”, fundamentales, creemos, para entender la “caída” abisal que sufre el cenobita: “¡Bautizar la estatua de sal, liberrar de su suplicio aquel espíritu encadenado! La caridad lo exigía, la razón argumentaba” (214). Como conclusión del debate ético que escinde al monje Sosistrato entre la pertinencia o no de revivir a la mujer de Lot, la “razón” de su acto final acaba por contaminar la fe, que, en oposición a su reclamo libertario, se atreve a cuestionar la normativa divina. La curiosidad que incendia metafóricamente al sabio es la que, asimismo, lo lleva, en la revelación final de aquel “límite de lo humano”, hacia la muerte. Esta misma línea interpretativa la comparten Miguel Gomes, para quien, “ese conocimiento empírico mata al eremita y lo despoja seguramente de su santidad: la materia triunfa” (89); y mucho más enfáticamente, García Ramos:

Somos pues, como Sosistrato, castigados por querer saber, la transgresión más condenada en los relatos de *Las fuerzas extrañas*, que da unidad misteriosa y sentido a las invenciones del libro ... Hay en Lugones una advertencia frente al optimismo positivista y la confianza en el progreso; nos previene contra el ansia de saber y relativiza así el conocer humano. (83)

A la intensa purificación espiritual que emprende, pues, al margen de su vida urbana, “mundana”, la termina por desmontar y arruinar la misma transgresión prometeica observada en otros textos científicos. Es reveladora, a ese respecto, la frase que consuma su destrucción en la conclusión del relato: “Yo quiero el abismo” (217). Esta experiencia abisal no es así, solamente la caída ante el descontrol del saber, sino precisamente hacia un saber en lo abyecto, que lo distancia, como afirma Naharro-Calderón, de la “materialidad no utilitaria” de lo sensual y placentero, que para los escritores modernistas contenía ella misma ideales enriquecedores y sublimes (89). En esto quizá radique la diferencia entre el final digno, “voluptuoso” (123) que recibe el estoico narrador de “La lluvia de fuego”, a quien el fuego no contamina pese a su manifiesta y repetida “curiosidad”, purificada en el acto heroico con que reviste su suicidio; y el antihéroe de “La estatua de sal”, Sosistrato, calcinado, en cambio, por el mero deseo de poseer el conocimiento empírico que le suscita el fenómeno y que a diferencia de la anterior es una muerte sin trascendencia.

LA CIUDAD EN RUINAS Y SU CONDICIÓN ALEGÓRICA

Para Walter Benjamin el mito de la modernidad se hizo visible en las ciudades, cuyos edificios y objetos revelaban, con su rápida caducidad, una condición transitoria ineludible que era asociada con la ruina y la pérdida. De ahí que esta mirada al presente le hiciera replantearse una noción histórica personal que representa significativamente la alegoría del *Angelus Novus* con que iniciamos este ensayo. “Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe that keeps piling ruin upon ruin and hurls it in front of his feet” (255). Con esta imagen, Benjamin ataca un orden historicista, propio de la época, que observaba el pasado como un tiempo y una suma de eventos homogéneos que “impedía generar nexos con el pasado y la posibilidad de intercambiar experiencias con momentos que fueron olvidados” (Carachure 6); es decir, un metarrelato que filtraba los fracasos y celebraba, por sobre todo lo demás, los éxitos irrefrenables del progreso.

Como respuesta, Benjamin propuso una alternativa visionaria a la que denominó “tiempo de ahora”: un cruce de temporalidades que reformulaba la noción histórica, observando los puentes entre el pasado, el presente y el futuro, y valorando una vivencia abierta, afectiva, capaz de generar a partir de aquel encuentro una experiencia única en un instante cualquiera. Los eventos se revelan, así, como “fragmentos que permanecen desconectados de sus contextos vitales y contienen en sí mismos la potencia de una historia que se mantiene en forma fosilizada” (Carachure 6-7). De ahí que la alegoría de la ruina sea tan central para su propio discurso.

Al estudiar el tránsito de una sensibilidad clásica a otra barroca,³ Benjamin había notado que la condición unívoca, compacta, del significado simbólico ya no era posible en la modernidad, época en la que, por el contrario, la fragmentación polisémica dialogaba con un modo alegórico capaz de representar un tiempo progresivo que se encaminaba,

irreversiblemente, hacia la desintegración (fracturando así la incólume solidez de lo mítico). Se entiende entonces que la naturaleza antinómica de toda alegoría responda a un tiempo que no es mítico sino espectral: “Na alegoría, o mundo profano é, ao mesmo tempo, exaltado e desvalorizado. A alegoría se funda, basicamente, sobre a depreciação do mundo aparente” (Andrade 50). La transitoriedad, la obsolescencia y la falta de totalidad del presente, reclama ahora, en el vacío de la modernidad, un aspecto sagrado, lo que afirma en el sujeto un sentimiento de nostalgia por un viejo Paraíso, orden primero que se intuye perdido y por el cual se guarda luto. Por eso, para Benjamin, solamente el sufrimiento humano y la ruina constituyen una forma válida de la experiencia (Andrade 51).

Así como para Lugones el retorno al mito se integraba en el sujeto que reunía al místico y al poeta (Ferrás 176), para Benjamin la alegoría debía leerse principalmente como una categoría estética (Andrade 48). El hombre de la modernidad es, para ambos, un sujeto “destituido de experiencia” que mira al pasado rodeado de escombros. Solo la experiencia artística, el “aquí y ahora” que Benjamin denominara “Aura”, es capaz de entregarle al hombre cierta redención. Tal como Ferrás ha estudiado en el *Prometeo* de Lugones, la construcción de la figura ideal del autor argentino es, de modo equivalente, un demiurgo que encarna la nostalgia por un tiempo heroico, constituyéndose en mediador del diálogo perdido entre dioses y hombres. En tal sentido, el arte y la poesía se configuran necesariamente en instrumentos para alcanzar una experiencia que trascienda la fantasmagoría del presente (177-79).

La representación de la ciudad como ruina, es, como hemos visto, una constante en los relatos de *Las fuerzas extrañas*. Tal como corrobora en su segunda salida a la superficie el narrador de “La lluvia de fuego” –“Techos, puertas, gran cantidad de muros, todas las torres yacían en ruinas. El silencio era colosal, un verdadero silencio de catástrofe” (120)–, desastre y muerte no sólo se materializan en la destrucción física de la ciudad sino también a través de sus hábitos interrumpidos, que, por contraste al bullicio y a la movilidad inicial, ahora se fosilizan a través de la hipérbole de sus silencios y parálisis (–“El silencio era absoluto. El tráfico estaba paralizado a causa del fenómeno, sin duda. Ni un rumor en la ciudad”, 114; “la soledad absoluta”, 117; “paralización mortal”, 117; “un terror paralizante”, 120-). En la rígida identificación entre urbe y urbanitas, que casi forman una sola entidad, no es sorprendente que el narrador nos diga finalmente: “la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre, hedía como un verdadero cadáver” (120).

En “La estatua de sal”, por su parte, el monasterio de San Sabas y la cueva de Sosistrato están localizadas en un espacio “desolado” (211), que prefigura a la ciudad de Sodoma que el monje se ocupará posteriormente de visitar. La caracterizan, al igual que la ciudad arrasada del cuento previo, las hipérbolas: una “soledad infinita” y un “silencio colosal” (211). Énfasis de este panorama será, propiamente, Sodoma, descrita a partir de sus “restos” y “escombros” (215). Las aguas del lago, frente al cual descansa la mujer de sal, duermen su “característica inmovilidad”; mientras que, en una amalgama entre habitantes y espacio, el viento, como antes a la sal, esparce en el aire los lamentos de los “espectros de las ciudades” (215). Acorde con la humanización de la ciudad que ya veíamos antes en “La lluvia de fuego”, el narrador nos dice aquí: “Los esqueletos de las ciudades destruidas poco a poco iban desvaneciéndose. Algunas piedras quemadas, era todo lo que restaba ya: trozos de arcos, hileras de adobes carcomidos por la sal y

cimentados en betún” (215). Las ciudades en ruinas hieden como “verdaderos cadáveres” y sus restos se identifican, corporalmente, con “esqueletos”. Es en su calidad espectral, tal como creía Benjamin, que las ciudades, como los sujetos “pueden ser admitidos en la patria alegórica. Percen no para acceder a la inmortalidad, sino para acceder a la condición de cadáveres” (Benjamin 214).

Desde la mirada alegórica que poseen los relatos de Lugones, la modernidad connotada por el espacio urbano representa, no esplendor, sino desintegración; en ambos relatos las acciones parecen enfatizar un tiempo histórico en que las alegorías de Sodoma y Gomorra, espacios profanos y sagrados al mismo tiempo, actualizan una censura a la modernidad, a la que primero reducen a ruinas y a la que luego observan con nostalgia. Este tránsito parece quedar expresado en “La estatua de sal” a través del acto del monje Sosistrato, quien violenta, desafía el tiempo mítico -detenido en el castigo divino, lo que se puede leer incluso en la naturaleza, a comienzos del relato: “El ocaso y la aurora confúndense en una misma tristeza”, 211- y, al despertar a la mujer de Lot, la incorpora a un tiempo alegórico: “todo aquello se desvanecía en una clara visión de muerte. *Iba a morir. Estaba salvada, pues. Y era el monje quien la había salvado!*” (216, cursivas mías).

Como el *Angelus Novus*, aquí también el monje desea detenerse a “revivir a los muertos”, por lo que remueve las ruinas colectivas que la mujer simboliza -“Era el pueblo réprobo lo que se levantaba en ella” (216) Fundiendo en su acto múltiples temporalidades, los gestos sagrados y profanos, la nostalgia por el pasado y la ansiedad por conocer (esa otra forma de futuro), accede él también como cadáver –en un gesto también prometeico, liberador y castigado– al progreso del tiempo histórico que todo lo desintegra en el polvo.

Notas

¹ Piénsese en el alcance que tienen, como posibilidad de la expresión, tanto la experiencia sinestésica simbolista como la metáfora o la alegoría, solo por citar dos ejemplos.

² Tal como, por otra parte, sucederá con el mono de su célebre relato “Yzur”: “La proximidad de la muerte habíalo ennoblecido y humanizado” (207); “Yzur entró en agonía sin perder el conocimiento. Una dulce agonía a ojos cerrados, con respiración débil, pulso vago, quietud absoluta, que sólo interrumpía para volver de cuando en cuando hacia mí, con una desgarradora expresión de eternidad” (209).

³ A decir de Walter Benjamin, el pensamiento renacentista estuvo marcado por el surgimiento de la alegoría moderna, “nacida de los intentos por descifrar los jeroglíficos egipcios, que eran considerados la escritura de Dios a través de imágenes naturales” (Pellerano 3). Tal economía de la experiencia definía, por un lado, que el significante (cosa representada) *era*, sin lugar para la ambigüedad, el significado mismo (la cosa leída); por otro, que las imágenes naturales “prometían develar el lenguaje universal a través del cual Dios se comunicaba con el hombre” (Perellano 3), lo que llevó inevitablemente a una desintegración polisémica, dispersa en las diversas hermenéuticas que derivaban de ella. Este aspecto es fundamental en el trabajo de

Benjamin porque define, en efecto, el tránsito de la tragedia clásica hacia el drama barroco (*Trauerspiel*). Con respecto a esto último, podemos decir, de modo sintetizado, que la tragedia clásica se rige aún por una sensibilidad en la que predomina un tiempo mítico y que permite, por su parte, la lectura simbólica del mundo: es decir, existe una correspondencia absoluta entre forma y contenido, o si se quiere, entre significado y significante. En la segunda, por el contrario, la desestabilización sensible y epistemológica del mundo produce una fragmentación: creen ahora los hombres en su capacidad para leer arbitrariamente la multiplicidad de sentidos que posee la naturaleza, lo que hace que dicha naturaleza sea despojada de su condición única y orgánica (Perellano 4). En estos términos, que construirán la noción de un tiempo histórico, ya no es el objeto, sino el sujeto, quien expresa el sentido. Benjamin lo dejará planteado así: “La diferencia entre representación simbólica y la alegórica consiste en que esta última no significa más que un concepto general o una idea que no coincide con ella, mientras que la primera es la idea misma encarnada y hecha sensible. En la alegoría tiene lugar un proceso de sustitución” (1980 157).

Obras citadas

- Alva Negri, Tomás. *Lugones. Planteamientos para una crítica*. Berlin: Colloquium-Verlag, 1984.
- Andrade Pereira, Marcelo de. “Barroco, Símbolo e Alegoría em Walter Benjamin.” *Analecta* 8.2 (2007): 47-54.
- Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Pleamar, 1965.
- Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 2007.
- . *El origen del drama alemán*. Madrid: Taurus, 1980.
- Carachure Lobato, Liliana. “De ciudad a ruina: Mirando la catástrofe en el paisaje de Juan O’Gorman”. *Recordando a Walter Benjamin. III Seminario de políticas de la memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Web 30 Oct. 2016.
<http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-25/carachure_mesa_25.pdf>
- Dmitrowicz, Gregory. “El concepto de ‘espiritualización’ en Lugones.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.3 (1983): 387-92.
- Gomes, Miguel. “Modernismo, cuerpo y fantasía: La narrativa de Leopoldo Lugones.” *Latin American Literary Review* 32.64 (2004): 79-99.
- Ferràs, Graciela. “Filosofía, mito y nación en el *Prometeo* de Leopoldo Lugones.” *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* 24 (2007): 171-186.
- Kirkpatrick, Gwen. “Technology and Violence: Casal, Darío, Lugones.” *MLN* 102. 2 (1987): 347-57.
- Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Ed. Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 1996.
- Naharro Calderón, José María. “Escritura fantástica y destrucción realista en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones.” *Hispanic Review* 62.1 (1994): 23-34.
- Perellano, Rut. “Tragedia y Trauerspiel, una distinción.” *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 44 (2006): 1-8.
- Simmel, Georges. “La metrópolis y la vida mental.” *Bifurcaciones* 4 (2005): 1-10.

Salazar Anglada, Aníbal. "Modernismo y teosofía: La visión poética de Lugones a la luz de 'Nuestras ideas estéticas'." *Anuario de estudios americanos* 2 (2000): 601-26.

LA FIGURA DEL PADRE, SÍMBOLO ESENCIAL EN LA NARRATIVA DE LANDERO

Alfonso Ruiz de Aguirre

Universidad de Zaragoza

La narrativa de Landero se sustenta en tres grandes pilares, el símbolo, la paradoja y la parodia carnavalesca, que conforman su estética de la realidad ficticia. Resulta indiscutible que, de entre todos los símbolos que el autor emplea, la figura del padre es el esencial. Tal personaje constituye la literaturización, casi siempre consciente, a veces inconsciente, del padre de Luis Landero: “En parte mis temas como novelista han sido impuestos por aquella experiencia con mi padre. Se ha convertido en mi musa, que era lo último que hubiera deseado” (“Con cada novela” s.p.).

¿A qué experiencia se refiere Landero? El escritor lo refleja una y otra vez en su obra y en sus declaraciones. Su padre le impuso la misión de ser alguien en la vida para redimirlos a ambos de la vulgaridad y del fracaso, pero el escritor siente que le falló por completo, como nos cuenta en el prólogo a la edición de 2005 de *Juegos de la edad tardía*:

Quando él murió, yo tenía dieciséis años, había dejado de estudiar, me había convertido en un golfillo de la Prospe y ya no nos tratábamos. El rencor entre los dos era grande. [...] Poco después, como ya dije, murió, y esa muerte es lo más profundamente significativo que ha ocurrido hasta ahora en mi vida. De algún modo, es una muerte que aún no ha cesado, y que ya nunca cesará. (16)

Si hablamos de demonios literarios, el fracaso, el afán y el intento de superación de una realidad hostil por medio de la fantasía, debemos remitirnos siempre a la misma figura: “Mi padre es la figura central de mis demonios literarios. Era un hombre con una profunda conciencia de fracaso” (16).

Esta conciencia de fracaso alimentó desde pequeño en Landero la idea de la brevedad de la vida y de la necesidad desesperada e impuesta desde fuera de encomendarse a un afán que nos redimiera de nuestra pequeñez. Lo dice el padre de Dámaso, pero quien de verdad habla es el padre de Landero cuando le cuenta a su hijo que la vida es sueño, que todo es efímero: “Te echas a dormir un rato, y al despertar descubres que se ha hecho ya tan tarde que no queda tiempo para nada, solo para llorar la juventud perdida y hecha ya desperdicio. Así que si quieres llegar a algo, tienes que darte mucha prisa” (*Hoy, Júpiter* 23).

Preguntado por María Luisa Blanco qué reprocha a su padre, Landero responde con palabras que iluminan el alma de sus criaturas: “Que me robara la infancia. Yo tenía que saber con seis o siete años qué iba a ser de mayor. Me tenía que responsabilizar de todas sus frustraciones y redimirlo a él. Exigía de mí tantas cosas que me abrumó” (“A mi padre le reprocho” s.p.).

Su padre representaba el silencio, la oscuridad, la prohibición de la alegría, la fiesta y el juego. Durante sus años de niño, él y sus hermanas aguardaban a que saliera de casa para

comenzar a vivir. Apenas traspasaba la puerta llegaba el momento de jugar, de comer dulces, de hablar en alto, de meter al gallo en casa y darle migas de pan mojadas en vino (*El balcón en invierno* 34-35). Hasta que el padre volvía a casa y su bastón, que emitía “el sonido más triste del mundo” (*El balcón en invierno* 29) volvía a apagar las voces y la dicha.

Hasta tal punto resulta vital el símbolo del padre que tanto la crítica como el autor señalan que sus cinco primeras novelas cierran un ciclo en el que aquel constituye la figura central de la creación. Gómez-Vidal asegura que “Con la muerte real y simbólica del padre en *Hoy, Júpiter*, no cabe duda de que se forma, y simultáneamente se cierra, un ciclo en la obra de Luis Landero que aparece entre otras cosas como un ejercicio lúdico de exorcismo autobiográfico” (186). De la misma opinión es Nieto de la Torre: “Acaso lo más significativo de esta novela [*Hoy, Júpiter*] sea su condición de cierre de un ciclo novelesco” (25). El escritor confiesa a Blanco lo siguiente, tras la publicación de *Hoy, Júpiter*: “Tengo mis demonios literarios, pero quiero romper con todo ese mundo de la infancia y la adolescencia. Quiero abrirme hacia otras vivencias y rescatar cantidad de ellas que tengo de los 30 y los 40 años” (“A mi padre le reprocho” s.p.). Es totalmente cierto que a partir de *Retrato de un hombre inmaduro* (2009) Landero toma una nueva dirección novelística, pero, como es natural, nunca deja del todo atrás esos demonios literarios que conforman su alma de persona y de escritor, de modo que la figura del padre vuelve a manifestarse de modo relevante en *Absolución* (2012).

La figura del padre es en Landero el símbolo del poder, de la exigencia caníbal, de la vara que impone la medida de nuestro éxito y nuestro fracaso, del ser al que se odia y de la culpa que se experimenta por odiar a quien a la vez se ama y se admira, a quien se desea agradar, por más que se sienta que falta el talento, la fuerza o el jeito para ello. Símbolo de Dios. De un Dios lejano, con aspecto severo de pantocrátor y de juez inflexible dispuesto a hacer pagar al hijo por cada pecado, apelando a su propio bien, pero Dios al cabo, que se ocupa del hijo y da por él cuerpo y sangre.¹

Un abismo separa lo que Landero piensa que su padre hubiera querido ser de lo que en realidad fue: “Mi padre hubiera querido ser un padre cariñoso y comunicativo, pero no sabía cómo y, sin quererlo, lo único que inspiraba era miedo. Todos le teníamos miedo, pero yo era el que más motivos tenía para temerlo, porque era el que más ofensas le había hecho y le seguía haciendo” (*El balcón en invierno* 35). Cualquier lector de Landero identifica esta figura con las que deambulan por sus páginas ejerciendo la responsabilidad del progenitor con terrorífico celo, echando las cuentas de la vida que no salen nunca, imponiendo una presencia oprimente, entregado a turbios silencios, “como un titán de la tristeza, llenando la casa de vagas amenazas, de reproches, de culpas, de angustiosos sigilos para no llamar su atención ni distraerlo de sus abismaciones” (*El balcón en invierno* 35).

Los personajes de Landero aspiran a la risa, a la alegría, a la libertad y a la felicidad en un mundo en el que los jefes, las Angelinas, la vulgaridad de la existencia, un concepto de la religiosidad mal entendido o la trampa de la hormiga león mutilan sus sueños. El padre es la figura castradora que ocupa la cúspide de esta pirámide del horror, el verdugo de toda risa, de toda alegría, de toda libertad, de toda felicidad: “La risa, la alegría, las conversaciones, el cantar o el silbar, o escuchar música en la radio, todo eso y más, estaba prohibido por una ley tácita, no

escrita ni hablada, que regía entre nosotros desde hacía mucho tiempo” (*El balcón en invierno* 35-36).

Es bien sabido que el análisis de la figura del padre se convierte en uno de los pilares del psicoanálisis, y que tanto Freud como Lacan y Winnicott le dedican una gran parte de sus estudios, si bien divergen en las perspectivas metapsicológicas a partir de las cuales comprenden el complejo paterno, que se manifiesta en Freud como un complejo intrapsíquico dinámico, en Lacan como una función simbólica y en Winnicott como un papel facilitador evolutivo (León 13). En cualquier caso, los tres consideran el complejo paterno “como un núcleo fundante tanto del psiquismo individual como de la organización cultural” (14), y los tres lo formulan en términos funcionales, “enfaticando la función de prohibición del incesto, si bien tienden gradualmente a plantear un complejo paterno más descentralizado y plural en sus funciones” (14). Todos ellos desarrollan movimientos teóricos que tienden a descentralizar la función de prohibición para abrirse hacia nuevas maneras de concebir el complejo paterno y sus funciones: “en el caso de Lacan este movimiento es explícito y marcado, mientras que en Freud y en Winnicott es más sutil e implícito” (14). Para Lacan, el padre debe ser duro, fuerte y castrador para desempeñar su función edípica: cuando se muestra demasiado afectivo, complaciente o disminuido, fracasa en su misión de convertirse en un rival digno para su hijo (León 58). Pero, ¿qué ocurre cuando la castración nace de un padre que incurre en las actitudes contrarias? ¿Qué ocurre cuando la actitud paterna de castración choca violentamente con el hijo? Los personajes de Landero y él mismo son un buen ejemplo de ello.

El padre había decidido que la familia entera había sido llamada a una misión tan trascendental que dejaba pequeña cualquier concesión a las mezquindades de la vida cotidiana. Como emigrantes que eran, habían emprendido la gran empresa de desafiar a terribles enemigos para alcanzar el éxito, de modo que debían concentrarse en esa tarea “única y esencial” (*El balcón en invierno* 36) a cada momento, y hasta haberla alcanzado no tenían derecho al descanso ni al placer: “Éramos héroes épicos a los que el destino no les concede apenas la festividad de un descanso. [...] Sí, lo nuestro no era una comedia sino una empresa épica, donde la levedad y el humor no estaban permitidos” (*El balcón en invierno* 36).² Solo la victoria final podría justificar sus vidas.

De esta necesidad épica de triunfo, que los empujaría, contra su voluntad, a convertirse en héroes, no ya de novelón decimonónico, sino de tragedia griega, que triunfan sobre el destino, siendo en realidad personas corrientes, arranca el dolor y el humor de Landero. Un humor que nace como rebeldía ante las exigencias de su padre y como rebeldía ante el heroísmo y lo épico.³ La parodia y la presencia de lo carnavalesco no constituyen una mera artimaña retórica ni una simple revancha en su obra: constituyen una necesidad psicológica para sobrevivir, para enfrentarse al amor-odio-admiración-desprecio-culpa que siente cuando rememora la figura de su padre, aquel ídolo del que no podía evitar avergonzarse cuando se enfrentaba a los habitantes de la ciudad y desplegaba su estrategia de pueblerino fuera de lugar: “Torpe, con su garrota, con su estampa anticuada y sus excéntricos modos campesinos” (*El balcón en invierno* 64-65). Del mismo modo que el jefe de Matías Moro en *El mágico aprendiz* (1999) representa la elegancia, que “consiste en reducir a la invisibilidad el trato del hombre con las cosas” (71), el padre de Landero, como el de su personaje, representaba todo lo contrario, “porque las cosas cobraban en

sus manos el mismo protagonismo lamentable que si las manejara un niño o un ciego primerizo” (71-72).

Su padre, Cipriano Landero Becerra, nacido el 29 de febrero de 1914, realizó el servicio militar en Seo de Urgel, Lérida, en el Batallón de Montaña Madrid nº 3, y durante este tiempo le sorprendió la Guerra Civil. Allí encontró la insospechada aventura de su vida. Durante 14 meses estuvo prisionero de los republicanos en el castillo de Montjuic. Cuando ya lo daba por muerto, la familia tuvo noticia de que se encontraba en Zaragoza, en manos del bando nacional, que lo había condenado a muerte, tras haberse evadido. Su padre, Luis, acudió con la documentación que le salvó la vida. Solventado el problema, fue destinado al Cuartel de San Gregorio, en Zaragoza, y pasó el resto de la guerra combatiendo en el bando franquista, en una unidad de carros de combate donde, tal vez, Landero no puede asegurarlo, condujo los blindados. Cumplió de este modo un sueño, puesto que para él aquellas máquinas eran la pura encarnación del progreso y de la técnica, conceptos que se convirtieron en la obsesión que luego trataría de trasladar, con escaso éxito, a su hijo.

Tras mucho trabajo de rastreo, localizamos unos documentos en el Archivo General Militar de Ávila que muestran una pequeña parte de esta historia. El 15 de septiembre de 1937 un telegrama postal dirigido por el general jefe del 5º Cuerpo del Ejército al gobernador de prisiones militares y campo San Gregorio reza así:

Remito a V. S. órdenes de libertad del personal evadido que figura al respaldo, el cual deberá presentarse en el Cuerpo a que son destinados, extremo que le comunicará al Centro de Movilización y Reserva nº 9, cuando termine los trabajos que hoy realiza, dando cuenta en su día al repetido Cuerpo y a este Cuartel General de haber dispuesto su incorporación. (AGMAV 124)

Cipriano Landero Becerra aparece en el cuarto puesto de la lista que consta en el reverso.

En la documentación del AGMAV leemos también la siguiente instrucción, del mismo general, al jefe del Centro de Movilización y Reserva nº 9:

los individuos destinados deberán ser observados discretamente y no ser empleados más que en misiones de retaguardia, hasta tanto no se adquiriera la evidencia de que por su conducta y lealtad pueden ser empleados en funciones del frente y que no efectuarán su incorporación hasta que terminen los trabajos que actualmente realizan (120).

En estos folios se detalla que el padre de Landero pertenecía al reemplazo de 1935, que sirvió en el Batallón de Montaña nº 5 y que se le destina a Carros de Combate 2 (119).

Durante la guerra disfruta de “un buen sueldo (el primero y el único en su vida)” (*El balcón en invierno* 104), abundante comida y una escopeta. Pronto se acostumbra al horror y comienza a conocer nuevos lugares y a nuevas personas con muy distintas habilidades que lo fascinan. De allí volverá con un absoluto desdén por la vida rural y un magro botín cuya importancia luego quedará magnificado en la obra literaria de su hijo: unas telas, unos pañuelos de bolsillo, “dos relojes (un pequeño Omega de pulsera y un Roskopf de bolsillo), y una pistola,

que yo nunca llegué a ver” (*El balcón en invierno* 107). El padre de Esteban en *Caballeros de fortuna* (1994), que también fue tanquista y participó en la batalla de Teruel, como Cipriano, volvió de la guerra con un par de mochilas en las que guardaba todas sus pertenencias, entre ellas una fotografía “en cuyo dorso ponía a lápiz: «Teruel, 1938»”, “una insignia de tanquista que era una calavera con las tibias en aspa” y “una pistola Lüger con cuatro cartuchos” (27-28). El padre de Dámaso, en *Hoy, Júpiter*, guarda una pistola que hace imaginar a su hijo un pasado aventurero y misterioso para su progenitor (21, 47). Si en el desenlace de *Caballeros de fortuna* la pistola cobra una notable importancia, curiosamente Dámaso padre elige para suicidarse una escopeta de caza (*Hoy, Júpiter* 247), tal vez reflejo de aquel Agustín Pache de cuyo suicidio se nos habla en *Entre líneas: el cuento o la vida* (59). También Matías Moro se sentía fascinado por la bolsa de terciopelo donde su padre guardaba los objetos del mítico Joaquín Gayoso, así como por las pertenencias personales de su progenitor: “Esos fueron más o menos los objetos personales del padre durante toda su vida. Con ellos le bastó para hacer una guerra, para emigrar, para formar un familia y participar en la fundación de una ciudad” (*El mágico aprendiz* 73-74).

Landero explica que, en la guerra, a su padre lo derrotaron las letras y no las armas. En el frente “Descubrió el ancho mundo, y con él el progreso, los prodigios de la modernidad, las complejidades y el brillo de la vida urbana, la invitación a la aventura de los barcos que zarpan hacia los confines oceánicos, y la ilustración y el saber” (*El balcón en invierno* 130). Allí comprende que es un hombre inteligente y que si no ha dado los frutos que cabría esperar de su talento se debe a que las circunstancias le han impedido mostrar su auténtica valía. Pronto dedicará su vida entera a que no suceda lo mismo con su hijo. De aquí nace su afán y su conciencia de fracaso, que tanta influencia tienen sobre la obra de nuestro escritor: “Así que la guerra inoculó en él el germen de un afán sin objeto, que sería ya fuente inagotable de frustración y de melancolía, y de una hiriente conciencia de fracaso ante lo que pudo ser y no fue, lo que estuvo al alcance de su mano y no llegó ni siquiera a tocar” (*El balcón en invierno* 133). Alienado en un pueblo donde no encajaba, su padre fue sumergiéndose cada vez más en algunos de los síntomas de lo que los psiquiatras relacionan con el trastorno bipolar: “Su carácter se fue haciendo cada vez más huraño y sombrío, con raptos de euforia que solían acabar en relámpagos de violencia, o en interminables jornadas de postración anímica” (*El balcón en invierno* 133). Como el padre de Dámaso, cuando padecía episodios depresivos dormía con la pistola debajo de la almohada y amenazaba con pegarse un tiro: “porque a mí ya me da igual vivir o no” (*El balcón en invierno* 133).

Landero se rebela contra su padre de un modo pasivo. Una vez que ha comprobado que carece, o cree carecer, de cualidades para satisfacer sus ilimitadas exigencias de éxito social, flaquea aún más en los estudios y se dedica a una vida de golfillo en su barrio. Esta rebeldía se manifiesta en su deseo de demostrarle que él también es un hombre y es capaz de afrontar el castigo sin quejarse, de modo que, cuando el padre le pega por sus incumplimientos en el taller, Landero reacciona así: “Recibí los golpes sin una queja (actuábamos los dos en silencio, como confabulados en una tarea común y solidaria), y al final me sequé la sangre de los labios con el rebujo de trapos de borra que llevaba siempre en el bolsillo trasero del mono, pero no derramé ni una lágrima” (*El balcón en invierno* 68). Como vemos, y como es propio del sentido paradójico de la vida que siempre encontramos en el autor, Landero se siente confabulado con su padre en

una tarea común: la de humillarlo, la de hacer que lo humille a él y, por la vía de la resistencia ante la humillación, demostrarle la medida de su capacidad de rebeldía.

El voluble deseo de convertirse en un hombre ejemplar que comparten con el autor sus personajes, a la par que su parodia, constituye un reflejo del deseo del padre, cuyo signo, como el del hijo, era la intermitencia. De modo que, una vez termina con su obligación de darle una paliza, saca esa afectividad escondida que Landero detecta en su interior, aunque apenas llega a disfrutar: “Al rato vino otra vez, me examinó el labio partido y me dio una moneda de cinco duros. Anda, me dijo, lávate y ponte de limpio, y vete al cine, y cuando vengas me dices qué es lo que quieres en la vida, si quieres ser un maleante o seguir estudiando y hacerte un hombre de provecho” (*El balcón en invierno* 68). A la vuelta del cine, le aseguró que había decidido convertirse en un hombre de provecho.

La muerte de su padre, el 25 de mayo de 1964, representa el hito fundacional de la narrativa de Landero y aparece reflejada con enorme fidelidad en *El mágico aprendiz* (85-88). Su estilo se ha forjado para reflejar el sentimiento de “espanto y de ternura” (89) que con el tiempo se ha ido tejiendo en su interior para afrontar sus demonios internos, y presenta una escena en la que se mezclan el patetismo y el humor con su singular maestría: “Llevaba un pijama a rayas, azul o verde, y Matías recuerda que el pantalón tenía los botones sueltos y que la madre intentaba abrochárselos obstinadamente mientras él se movía sin parar, no estaba claro si huyendo de ella o buscando una salida a su dolor” (86). Así que la última imagen que de esa tarde guarda Matías es la de “un hombre luchando desesperadamente con la muerte y una mujer persiguiéndolo con no menos coraje para abrocharle la bragueta” (86).

La relación de su padre había ido evolucionando del modo que nos muestra la de Dámaso con el suyo en *Hoy, Júpiter*. Durante los últimos años sus desencuentros cada vez son más frecuentes y agresivos y terminan convirtiéndose en “enemigos declarados” (*El balcón en invierno* 88): “Yo personificaba para él el gran fracaso de su vida, y él era para mí la viva personificación del miedo. Aún hoy, su presencia evocada sigue siendo tan imponente y problemática como cuando vivía” (*El balcón en invierno* 88). La muerte del padre se convirtió en el hito más importante de la vida del hijo: “Poco después murió, y aquel es el episodio central de mi vida, y el manantial de donde brota ciego e incontenible mi destino. Todo lo que ocurrió después ha estado presidido por los acontecimientos de esa tarde de mayo” (*El balcón en invierno* 88).

Se trata de una nueva edad en la que se prometerá a sí mismo cumplir los designios paternos y llegar a ser un hombre de provecho, el exitoso *homo faber* que su padre habría deseado. Pronto se encontró convertido en el hombre de la casa, condenado a un trabajo que detestaba y a una academia nocturna que lo adormecía. Al principio experimentó una sensación de liberación que no se atrevía a confesarse, como leemos en el fragmento donde rememora un momento compartido con su madre, tras la muerte del padre: “Pero durante un rato todavía continuamos allí, en silencio, respirando el aire nuevo de la noche, y los dos entregados secretamente a una esperanza cuyo origen no nos atrevíamos a nombrar” (*El balcón en invierno* 99). Luego fue sustituida por “una pena honda e inconsolable, la más grande que he tenido nunca, y una pesada culpa que cargaré para los restos” (*El balcón en invierno* 39). Todos esos

sentimientos quedan reflejados en los que experimentan por sus padres los hijos que aparecen en la obra de Landero: miedo, odio, admiración, compasión, cariño, pena, gratitud.

Como el Dámaso de *Hoy, Júpiter*, Luis Landero siente que Cipriano es demasiado padre para él.⁴ El 19 de junio de 2014, durante una cena, el autor me contó emocionado la carga que le suponía el momento en el que su padre lo hacía mirar el cuadro de honor de los alumnos de su colegio, el Claret, y le expresaba su deseo, su voluntad, de que en un futuro su retrato quedara allí expuesto. Sin duda se trataba de un peso excesivo para las espaldas de cualquier niño y también para las suyas, que no fue un estudiante ejemplar, ni demostró unas cualidades extremas en ninguna disciplina desde pequeño.

Luis Landero recuerda aquellos momentos en los que su padre lo obligaba a seguirlo hasta una tienda o un taller y allí se presentaba con él, centro mismo de sus esperanzas y tormentos. Su hijo era “El varón, el elegido, el depositario de todas sus esperanzas y el beneficiario de todos sus esfuerzos, el que llamado a representar el papel de héroe solo daba la talla para hacer de villano o de pícaro...” (*El balcón en invierno* 65) y con él se plantaba en cualquier negocio para rogarles que lo admitieran como aprendiz, aunque no lo pagaran, y que se comportaran con él con toda dureza, porque era muy mentiroso y nada cumplidor y no entendía más lenguaje que la fuerza (*El balcón en invierno* 65).

Su padre había decidido que Landero sería abogado, a algo aún mejor, cualquier rango, desempeño o carrera profesional que le permitiera volver a su pueblo, casarse con la mujer más hermosa, comprarse la casa más grande y convertirse en alcalde o en ministro. La imagen idealizada del abogado solo puede entenderse si consideramos el miedo atávico de los campesinos a las cuestiones legales. Un mal pleito sobrevenido por unos papeles que no comprenden, que tal vez ni siquiera son capaces de leer, puede acarrearles la pérdida de lo que han conseguido con el duro trabajo de años. El poder de quien entiende la ley adquiere para ellos un carácter mágico (*El balcón en invierno* 165-66).

Como le ocurre a Dámaso, de persona se convierte así en simple proyecto del padre, y como el Esteban de *Caballeros de fortuna* hace en su imaginación, el progenitor le pinta el futuro grandioso que le aguarda:

casas de lujo, automóviles americanos, criados y doncellas, cacerías con personalidades, banquetes exquisitos, y todas las mujeres que quisiera, y don Fulano por aquí, don Fulano por allá, porque no sería solo el capital sino la cultura, la mundanía, el saber, el verbo poderoso y fluido, de forma que allí donde tú hables callarán todos, también la gente gorda, viajes por todas las grandes ciudades del mundo, y muchas otras variantes del gozo y del placer. (*El balcón en invierno* 84-85)

Ese relato, que debía ilusionar y arengar al pequeño Luis, en realidad lo angustiaba y lo llenaba prematuramente de culpas, puesto que no se sentía con fuerzas ni con carácter para alcanzar tan altas metas: trabajo exitoso, dinero, mundanía, saber, poder de seducción, don de la palabra, experiencia vital... Muchos personajes de sus obras pasan por la misma dolorosa experiencia, cuando su padre les explica que deben convertirse a toda costa en hombres de provecho. Valga el ejemplo de Gil, cuyo padre lo lleva primero a la puerta del Hispano Expres y

después a un parque, para hacerle distinguir a los grandes hombres de los “pelanas” (*Juegos de la edad tardía* 131).

En la literatura de Landero es fácil rastrear dos tipos de personajes. Por un lado tenemos aquellos que encajan con la personalidad propia de los Landero, la familia de su padre, de carácter “atormentado e infantil” (*El balcón en invierno* 54). Por otro, mucho menos presentes por resultar menos conflictivos, los que presentan los rasgos de los Durán, la rama materna: “todos sin excepción eran mansos, ingenuos y realistas, alegres y poco imaginativos, cariñosos pero desapasionados, sencillos y enemigos de complicarse la vida” (*El balcón en invierno* 54). Por supuesto, la madre de Emilio pertenece a este grupo, y la de Dámaso se acerca bastante a él, si bien las circunstancias truncan la posibilidad de que su carácter sea alegre. Así describe a su madre Landero: “Mi madre ponía en la voz y en el trato con los demás, y en todos sus actos, el mismo paciente primor que en la costura. Siempre serena, jamás enfadada, nunca agria ni especialmente dulce. Nunca distante, nunca demasiado efusiva, siempre apacible en su lugar” (*El balcón en invierno* 57).

Beltrán afirma que “La figura del padre es tan omnipresente como nefasta en la obra de Landero” (90). En *Juegos de la edad tardía* aparece en la biografía de Gil, en *El guitarrista* en la de Rodó, en *El mágico aprendiz* en el Gayoso que asesina a su hijo y también en el protagonista... Beltrán señala que la orfandad, que comparten Gregorio y Emilio, “es un rasgo habitual en las novelas de educación” (90). Esta alternancia entre padre impositivo y padre muerto o ausente aparece en los personajes como reflejo directo de la experiencia de Landero, que tras padecer las exigencias de su progenitor, y establecer con él una difícil relación en la que el amor y el odio se fundían y confundían, lo perdió cuando aún no había terminado de instalarse en la adolescencia.

Emilio, el protagonista de *El guitarrista*, nunca ha tenido noticias de su padre, “de quien apenas sabía nada porque mi madre nunca quiso hablarme de él. Solo que trabajaba en una fábrica, y que antes había sido campesino, y que se había muerto casi al tiempo de nacer yo” (83-84). Deseoso de obtener alguna información sobre él, apenas logra sacar unas difuminadas vaguedades de su conversación con Raimundo:

era alto y triste, como tú, y le gustaba mucho mirar a lo lejos. Lo de cerca no le llamaba la atención. La vida siempre estaba un poco más allá de donde él estuviera. ¿Sabes lo que creo? Que él en la vida metió a buscar presa y le salió caldo. Y por eso era triste y miraba a lo lejos. (39)

Las personas rellenas con la imaginación los agujeros que la realidad deja en nuestro conocimiento, de modo que Emilio no puede evitar las fabulaciones acerca de su progenitor, y se imagina que se había suicidado, que los había abandonado, que volvería en cualquier momento (84). La ausencia de una figura masculina en su vida determina gran parte de su carácter y lo hace especialmente proclive a creer las veleidades de Raimundo y a aceptar su ofrecimiento de convertirse en su mentor en el mundo de la guitarra, por más que Emilio no haya tocado jamás antes este instrumento, ni siquiera mostrado interés alguno por él, por la música o por el mundo del espectáculo.

En la vida real de Landero, su primo Paco, el Raimundo de la ficción, asumió una parte de ese papel de padre, además de desempeñar el de mentor, amigo y colega. El escritor recuerda que un día lo llevó de pesca y que ni siquiera recuerda si pescaron algo, porque lo que importaba cuando estaba con él era “la riqueza del rito, de la puesta en escena, los preparativos, el zurrón y las viandas, la narración anticipada de lo que habría de ser una jornada memorable” (*El balcón en invierno* 52). Dada la importancia de los elementos autobiográficos en la obra de Landero, hay que señalar que los datos y detalles que aporta sobre el día de pesca coinciden en gran parte con la excursión que para el mismo fin disfrutaron en *Hoy, Júpiter* Dámaso padre, Bernardo y Natalia.

Si a Emilio lo ha marcado la ausencia paterna, a Rodó le ha marcado la presión intolerable de sus esperanzas en él, fiel reflejo de las que el padre de Luis Landero proyectó en este. Para el escritor que no escribe, todo comenzó con una simple redacción escolar (*El guitarrista* 234). Su padre lo animó a presentarse a un concurso, él lo ganó, y entonces despertó a una bestia: “el orgullo paterno” (*El guitarrista* 235). Para celebrar el premio, el padre organizó una fiesta. Desde entonces Rodó se sintió obligado a colmar sus inhumanas expectativas: “Mi padre les decía: «¡Aquí lo tenéis!»», refiriéndose a mí, y les enseñaba la medalla, el diploma y el recorte de *La Vanguardia*. Y ellos me abrazaban y me miraban risueños y felices. Y yo me sentía también feliz y con ganas de no defraudar a nadie” (*El guitarrista* 235). Así decidió Rodó ser escritor y así comenzó su calvario. Ese “Ecce homo”, el mismo que encontramos en Juan 19,5 cuando Pilatos ofrece a Cristo ante sus enemigos, que claman para que lo crucifique, constituye, usando la terminología de Genette, un fenómeno de *charge*, de pastiche satírico⁵, en la mejor línea del espíritu carnalesco.⁶ Las Sagradas Escrituras sirven aquí de base para una situación grotesca.

Como Gregorio y Gil, como Bernardo y Dámaso sénior, Rodó y su padre se emplearán en crear una fantasía común para imponerla sobre la realidad: “Y quien me escuchaba con más arrobos era mi padre, cuya creencia de que su hijo era un gran escritor empezaba ya a convertirse en demencia senil” (*El guitarrista* 240). En *Hoy, Júpiter* el padre, Bernardo y Natalia crean un mundo de fantasía donde la figura de Gil y de Gregorio se enredan. El promotor de la farsa es el padre, el Gregorio, pero más adelante se convierte en el Gil que quiere acudir a la ciudad a contemplar las maravillas: “tu padre [le dice Bernardo a Dámaso], desde los primeros éxitos, quiso venir a verme, a ser testigo de las maravillas a las que tanto había él contribuido” (*Hoy, Júpiter* 391).

Nunca sabremos si Rodó hubiera podido ser escritor en otras condiciones, pero él afirma que la presión que sintió lo desbordaba, anulaba sus capacidades y llegó a ser insoportable: “Yo no podía pensar siquiera en escribir, en empezar de una vez por todas la novela, porque se suponía que la novela estaba ya avanzada y corría feliz hacia su desenlace. Pero tampoco podía contar la verdad a aquellas alturas de la historia” (*El guitarrista* 240). Nunca podremos saber si Bernardo hubiera podido encontrar su verdadero talento en otras condiciones, pero no cabe duda de que la excesiva presión del padre de Dámaso lo desbordó. Los años pasaban y las altas expectativas que todos habían puesto en él, fabricadas por el padre de Dámaso y asumidas por sus cómplices, Natalia y Bernardo, no se cumplían, de modo que el personaje nos confiesa que

llegó un momento en el que empezaron a atormentarlo las dudas sobre su verdadera valía (*Hoy, Júpiter* 391).

A la muerte de su padre, Rodó no pudo soportar más la tensión y se sintió forzado a escapar del mundo de mentiras que ambos habían construido, en la línea de Gregorio y Gil, en la línea de los protagonistas de *Hoy, Júpiter*. Su padre muere pidiendo la medalla y el diploma que ganó en el concurso escolar y apretándolos contra su pecho. Rodó no pudo más: “Pretexté confusamente que el artista necesita viajar, ver tierras, estar solo, llenarse los sentidos con la luz y las voces y los aromas de otros ámbitos, y abandoné la ciudad. O mejor dicho, hui” (*El guitarrista* 241). Que un concurso y un diploma escolar marquen para siempre la historia de Rodó y de su padre es de nuevo una prueba del espíritu carnavalesco en Landero. El desnivel entre la banalidad de ambos elementos y la relevancia que adquieren potencia el carácter cómico de la obra, pero también el patetismo. El sufrimiento real y la ilusión sincera de los personajes los humaniza y aleja el fantasma de la degradación. A pesar de la huida, Rodó ya no podrá escapar nunca de la exigencia de ser escritor que nació en su padre y después se alojó para siempre en lo más profundo de su alma.

Junto a la figura el padre, encontramos también en *Juegos de la edad tardía* la del patriarca, inspirada, naturalmente de forma paródica, en la *Biblia* y en el abuelo paterno de Luis Landero, con quien compartía nombre como vimos. El patriarca encarna una versión más positiva y aún más épica de la figura del padre. Del mismo modo que el abuelo Olías, el abuelo Luis fundó la estirpe familiar y creó el espacio para que esta creciera y se multiplicara, como en los relatos de las Sagradas Escrituras. Con el mismo aliento bíblico que en *Juegos de la edad tardía*, el patriarca queda inmortalizado en *El balcón en invierno* cuando Landero recuerda cómo su antepasado civilizó “tierras bravías” y levantó su propia casa “después de arrebatar los materiales a la tierra”, en las más duras condiciones que puedan imaginarse, valiéndose de su coraje y de todo tipo de herramientas, guiado por “la misma fe ciega” de los animales, “pero también por la noble y ancestral voluntad de dominio, además del orgullo de vencer con sus propias armas a una naturaleza siempre hostil” (*El balcón en invierno* 48). El carácter del abuelo Olías nace de sus virtudes patriarcales: prudencia, conocimiento y capacidad oratoria.

La vida es corta y está hecha a la medida de los mansos de corazón. Cava un huerto, rodéate de cabras, ten hijos y sé un hombre de bien. Tu mujer se llamará Encarnación, y tus hijos recibirán los nombres de Pedro, Alonso y Baltasar. Los reunirás a todos cada noche y les contarás la historia de la casa y cómo, renunciando al instinto de la gloria, a las obras hidráulicas y a la pasión por civilizar los llanos, te sacrificaste por ellos, poblando un suelo de pizarra en torno a una pequeña lumbre de sarmientos. (*Juegos de la edad tardía* 50)

La figura del patriarca encaja con la del abuelo; sin embargo, en estas líneas, no cabe la menor duda de que nos hallamos de nuevo ante la literaturización de su propio padre, quien, en verano, leía para los segadores cada noche un capítulo del único libro que tenía la familia Landero en su casa, *El calvario de una obrera o Los mártires del amor*, de León Montenegro (*El balcón en invierno* 71). Padre y patriarca comparten espacio simbólico, como vemos en la

similitud que entre el padre y el abuelo encontramos en *Juegos de la edad tardía* cuando ambos afrontan el afán, aunque sus rasgos son diferentes.⁷

La figura del padre constituye, en definitiva, el principal demonio de Luis Landero: “A mí, mi padre me inspira muchas cosas de las que escribo. Es, sin duda, la figura central de mis demonios personales. Creo que mi padre era un hombre con una profunda conciencia del fracaso⁸” (“Reflexiones sobre mi obra” 104). Y, por supuesto, aparece reiteradamente: “En mis novelas, de una u otra manera, ese tema vuelve a salir. Siempre me pongo a escribir y cuando me doy cuenta mi padre ya está en la novela, convertido en personaje” (“Reflexiones sobre mi obra” 106). Por esta afirmación, por otras similares, por lo que conocemos de Landero y de su obra, dudamos que la figura del padre desaparezca de su narrativa, por más que él desee cerrar la puerta a los demonios de su infancia y adolescencia. El tiempo lo dirá, pero su última obra publicada, *El balcón en invierno*, vuelve a insistir en sus demonios familiares y en su promesa de pasar página para siempre:

[Para elaborar la obra] Me situé en septiembre del 64, en una tarde que recuerdo especialmente, con mi madre en el balcón y a partir de ahí empecé a recordar el pasado, pero no hay nada de culpa. De alguna manera con eso cierro ya completamente el ciclo. Ya he ajustado cuentas con mi padre y con unos cuantos demonios literarios que tenía. Ha sido la traca final de temas recurrentes en torno a los cuales he merodeado durante muchos años. Culpa sí hay, claro. Yo soy muy propenso a culpas y por ahí andan siempre flotando nuestros pecados. (“El balcón en verano” 28)

En entrevista publicada en 2014 sigue afirmando: “mi padre, [...] aparece en todas [mis obras], cómo no, si es el centro de lo que escribo” (“El cine de Hollywood y la Historia Sagrada...” s.p.). Con lo cual, el asunto del cierre de ciclo debería ser explicado de modo menos tajante y más matizado. La figura del padre de Lino en *Absolución*, marcado por su ambigua relación con el drama del síndrome tóxico de la colza, continúa aportando pruebas de que el asunto no está concluido, si bien es cierto que su papel en la narración es menor que en las⁹ anteriores.

Prueba de que la herida va cicatrizando con éxito, o también de que nunca terminará de cerrar, es la orgullosa vindicación de su padre que encontramos en *El balcón en invierno*, su última obra publicada hasta hoy:

El único que llevó el afán a la práctica fue mi padre, que le echó valor, porque él vivía muy bien en el pueblo. Era un campesino, iba a su caza, iba al casino, tenía sus amigos. Y lo hizo por nosotros, claro. De ahí el enorme mérito que tiene mi padre, que se sacrificó por sus hijos” (*El balcón en invierno* s.p.).

Por encima de sus otros defectos, se impone en este párrafo su heroicidad quijotesca, landeriana.

En cualquier caso, la figura del padre siempre encarnará en grado máximo el gran problema del ser humano que obsesiona a Landero por encima de todos los demás. El caso de su padre es para él incluso más doloroso que el del común de los hombres, acosados por la

monotonía y la mediocridad de lo anodino, “porque la suya fue una vida trágica sin argumento, sin historia, sin otra cosa que la tristeza de desear en vano, que es tanto como decir que la pura tristeza de existir” (*El balcón en invierno* 202).

Notas

- ¹ El autor explica que esa palabra, como tal, no forma parte del DRAE, que la recoge como la red que se emplea para la pesca de la anchoa o de la sardina, pero no con el sentido que tenía para los mayores de Landero. Para ellos este término, tomado del portugués, significaba “disposición, actitud, gesto, modo, manera, con que se hacen las cosas” (Landero, “Casi una utopía” s.p.).
- ² Ángeles Encinar define al héroe novelesco como un “ente ficticio caracterizado por una gran fuerza de voluntad y una profunda convicción en sus ideales”, que “realizaba una función primordialmente social y, desde un punto de vista técnico, constituía el eje estructurador del relato” (11). A lo largo de su estudio nuestra como el siglo XX “ha presentado la deteriorización del personaje” (11).
- ³ El tratamiento del humor en Landero supone una de las bases de su estética. Para una aproximación a su funcionamiento recomendamos la lectura de *La narrativa de Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval* (Ruiz de Aguirre).
- ⁴ El capítulo 4 de *El balcón en invierno* se titula “Demasiado padre para mí”.
- ⁵ Genette propone un cuadro general de prácticas hipertextuales en las que se distinguen seis grandes conceptos relacionados con el régimen y la relación. La parodia se adscribe al régimen lúdico por medio de una relación de transformación; el pastiche al lúdico por medio de la imitación; el travestimiento al satírico por medio de la transformación; el pastiche satírico o *charge* al satírico por medio de la imitación; la transposición al serio por medio de la transformación; la imitación seria o *forgerie* al serio por medio de la imitación (*Palimpsestes* 45).
- ⁶ La orientación de Landero hacia lo lúdico tiene mucho que ver con la raíz popular de su literatura y con la presencia de elementos carnavalescos en ella. La literatura popular es festiva y recreativa y la risa en ella es ambivalente. Es Bajtín quien estudia y define el carnaval en función de su vertiente popular, de su ambivalencia, de su eliminación de las estructuras jerárquicas, de su búsqueda de una segunda vida para quienes en él participan, de su capacidad de fundir espectáculo y vida... La lectura de *Rabelais and His World* (1984) resulta imprescindible para una plena comprensión de las características carnavalescas de la obra de Landero.
- ⁷ Que este era el único libro que poseían lo había declarado ya Landero en una entrevista reflejada en un artículo de Virginia Montero del 29 de octubre de 2010.
- ⁸ Hemos visto que la misma oración aparece en el prólogo a *Juegos de la edad tardía*.

Obras citadas

Archivo General Militar de Ávila. C.3135, CO.2, FLS. 117, 119, 121, 123, 124. Copia certificada por el coronel director, Manuel Enrique Morales Amaya. 7 ago. 2014.
Bajtín, Mijail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana UP, 1984.

- Beltrán Almería, Luis. "El simbolismo de Luis Landero." *Luis Landero*. Eds. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas. Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel, 2013. 81-98.
- Encinar, Ángeles. *Novela española actual: La desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Gómez-Vidal, Elvire. "De *Juegos de la edad tardía* a *Hoy, Júpiter*: En pos de la figura del padre." *Luis Landero*. Eds. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas. Universidad de Neuchâtel, 2013. 167-188.
- Landero, Luis. *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, 1989.
- . *Caballeros de fortuna*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- . *El mágico aprendiz*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- . *Entre líneas: el cuento o la vida*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- . *El guitarrista*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- . "Casi una utopía." *El País*, 2 Nov. 2002. Red. 12 oct. 2016.
<http://elpais.com/diario/2002/11/05/opinion/1036450808_850215.html>.
- . "Reflexiones sobre mi obra." *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*. Antonio Rey Hazas. Coords. Pedro Sánchez Sánchez, José María Jarillo Peralta y Juan de la Cruz Martín Sanz. Madrid: Eneida, 2004. 99-110.
- . "Prólogo." *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- . *Hoy, Júpiter*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- . "A mi padre le reprocho que me robara la infancia". Entr. María Luisa Blanco. *El País. Babelia*, 7 abr. 2007. Red. 30 nov. 2014.
<http://elpais.com/diario/2007/04/07/babelia/1175902750_850215.html>.
- . *Retrato de un hombre inmaduro*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- . *Absolución*. Barcelona: Tusquets, 2012.
- . "Con cada novela hay un tiempo de idilio. Con esta se está prolongando." Entr. Tereixa Constenla. *El País*. 26 ene. 2013. Red. 30 nov. 2014.
<http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/22/actualidad/1358862459_272789.html>.
- . *El balcón en invierno*. Barcelona: Tusquets, 2014.
- . "El cine de Hollywood y la Historia Sagrada eran los ríos imaginarios que pasaban por nuestra fantasía". Entr. Alfonso Ruiz de Aguirre. Sept. 2014. *Literaturas.com*. Red. 30 nov. 2014. <<http://www.literaturas.info/Revista/2014/09/3604/>>.
- . "El balcón en verano." Entr. Alfonso Ruiz de Aguirre. *Ínsula* 819. Mar. 2015: 28-32.
- Montero, Virginia. "Un huérfano de canon literario que se envenenó y se hizo escritor." *Lavozdigital.es*. 20 oct. 2010. Red. 30 nov. 2014.
<<http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20101029/sociedad/huerfano-canon-literario-enveneno-20101029.html>>.
- Nieto de la Torre, Raúl. "El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la obra narrativa de Luis Landero." Tesis. Universidad Autónoma de Madrid. 12 dic. 2008. Copia facilitada por el autor.
- Ruiz de Aguirre, Alfonso. *La narrativa de Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval*. Madrid: Pliegos, 2015.

Sotelo, Sebastián. *El lugar del padre en el psicoanálisis. Freud, Lacan. Winnicott.* Santiago de Chile: RIL, 2013.

¿POR QUÉ RECORDAR LA GUERRA DE CASTAS EN *PENÍNSULA*, *PENÍNSULA* DE HERNÁN LARA ZAVALA?

Filemón Zamora

Sul Ross State University

No es la primera vez que Hernán Lara Zavala acude a la literatura para recordar un hecho injusto del pasado. Anteriormente a la novela de la cual se va a hablar, *Península, Península*, Lara Zavala publicó en 1990 *Charras*, una novela que denuncia el asesinato de un luchador social en los 70.

Península, península, publicada en 2008, fue motivada, sin duda, por el levantamiento de Chiapas de 1994. Esta rebelión indígena hizo que se volvieran a recordar las condiciones de vida de esta población, de ahí que Lara Zavala, aprovechando la coyuntura, acudiera a la ficción para revivir las causas de la Guerra de Castas de Yucatán, la mayor rebelión indígena de la historia de México, acaecida en 1847. Lara Zavala acude a este hecho para que se revalore y para que la sociedad se dé cuenta si realmente las condiciones han cambiado para los indígenas desde entonces hasta el presente. El mayor desafío que se plantea el autor es cómo recrear ese pasado sin acudir a las técnicas tradicionales de la novela decimonónica. Este trabajo pretende explorar la manera en que Lara Zavala reconstruye el pasado de la Guerra de Castas, tales como uso de técnicas literarias, su uso de la relación entre ficción e historia y por último, el mensaje que se desprende de la lectura de la novela.

En primer lugar, hay un simulacro de un autor real (fuera de la novela) que a través de un narrador (dentro de la novela), desde el principio hace consciente al lector que su novela es una reconstrucción. Él, de forma paródica, le pide auxilio a las musas y le pide comprensión al lector para lo que se ha propuesto: crear una novela. La técnica de un escritor que nos cuenta, dentro de la novela, del proceso de su creación se llama meta-ficción. Este narrador confía en el poder de la palabra. Él nos dice “Labra la palabra y aparecerá un mundo” (11) y, en efecto, este narrador que se ubica en el año 2008 y que nos hace saber desde los lugares donde escribe, incluyendo sus reflexiones, le da vida a un personaje -un novelista-, dentro de la novela, que recuerda hechos que le tocó vivir y con los cuales anhelaba escribir una novela. El novelista dice:

[e]n ella reflejaría lo que había vivido, visto y sufrido durante los años de la guerra y trataría de ordenar el caos de su existencia y el de toda esa gente que padeció con él los horrores de la revuelta. Le otorgaría voz a los que habían participado con la única conciencia de que ése era el mundo que les había tocado vivir. No tenía duda: la mejor razón para escribir era contar aquello que uno conoce o imagina para indagar sobre su propia vida como si fuera la de otros y descubrir los secretos de la gente. (14)

Este novelista, en efecto, va a ordenar el caos por medio de la construcción de una trama y les va a otorgar voz –de manera ficticia-a otros personajes que vivieron esos tiempos, y, sobre todo, nos dice que su construcción novelística es parte memoria y parte ficción.

Desde el principio, el novelista, creación del narrador para desarrollar la novela, enfoca la situación:

Nuestra historia se remonta a 1847, cuando la Península de Yucatán contaba entre quinientos y seiscientos mil habitantes de los cuales blancos y mestizos representaban el veinticinco por ciento... el resto lo integraban los mayas que trabajaban como peones de los blancos. (12)

En la construcción de la trama, desde el inicio, se pone de manifiesto que dos facciones de blancos se disputan el poder de la Península, y en sus luchas por el poder han usado a los indígenas mayas haciéndoles promesas de liberarlos de impuestos, de trabajos obligatorios y de respetar sus tierras y al no cumplir sus promesas se dan cuenta que ésta es una amenaza mayor y hacen un trato: no utilizar a la fuerza indígena con motivos militares. Sobre todo los inquietaba que habían armado a los indígenas. El tiempo que se reconstruye en la novela es el tiempo en que México se está formando como nación y se está peleando por un proyecto de nación: si ésta debe ser federalista o centralista. A los indígenas los habían hecho participar, repetidas veces, contra el gobierno centrista de Antonio López de Santa-Anna desde 1839, de tal manera que, con su ayuda, Yucatán se separó de México. Luego, fueron utilizados por las élites blancas de Campeche y Mérida que se disputaban el poder. En 1847 Yucatán se declara neutral ante el conflicto entre México y Estados Unidos.

Sin embargo, los que provocaron la Guerra de Castas fueron los blancos, los descendientes de españoles, pues una facción de ellos se rebeló contra la otra en Valladolid, una de las ciudades principales, e incendió la chispa del rencor acumulado contra la élite blanca local, pues azuzaron a la población indígena que se cobró de forma bárbara todas las afrentas recibidas vejando, golpeando y asesinando a las familias blancas principales. La élite blanca también provoca la Guerra de Castas al condenar a uno de los caciques mayas, sólo por sospechas de conspiración. La novela reconstruye su ejecución a la manera de un mártir y recrea el último diálogo entre Manuel Antonio Ay y su hijo:

¿Por qué, papá?

Porque nos tienen miedo. Saben que tuvimos la fuerza que les permitió triunfar y creen que con una ejecución pública podrán detener el enorme descontento que hay entre nosotros... Te advierto que viene la guerra. Nadie sabe cuándo, pero no hay otro camino. Deja de llorar por favor y óyeme bien: Cuando empiece, únete a los nuestros... La justicia existe para ellos, no para nosotros. Me van a matar no por lo que hice sino por lo que podemos hacer. Todo lo que queríamos era pagar menos contribuciones y que no nos obligaran a las fajinas comunales. Tu obligación es pelear, de otro modo nunca tendremos suficiente para nuestras familias. Haz la guerra y cumplirás con nuestro destino. (89)

A partir de allí se desata una guerra cruenta pues los blancos no dejan otra opción. El problema se hubiera resuelto si los blancos hubieran cumplido lo que prometieron: respetar las tierras de los indígenas, quitar contribuciones, quitar los diezmos de la iglesia y los impuestos de las haciendas. Es importante destacar que la novela describe de manera impactante los horrores

de la guerra con el fin de que el lector reaccione. Del lado indígena se dice: “si encuentran a nuestras mujeres con los hijos y los ancianos no tienen compasión. Prenden fuego a las casas y convierten al pueblo en un montón de cenizas” (132). Del lado de los blancos se dice:

Sin más, las hordas irrumpían con lujo de violencia saqueando, buscando dinero, comida y cosas de valor. Hombres y mujeres semidesnudas eran arrancados de sus hamacas y sacadas a empujones con insultos y golpes, algunos a punta de machete o cuchillo. Hacían prisioneras a las mujeres, les desgarraban la ropa hasta dejarlas desnudas, sin importar que fueran niñas o viejas. Muchas eran violadas ante su propia familia y descuartizadas a machetazos. (34)

La novela transmite de manera efectiva cómo el mundo blanco que se creía naturalmente superior a los indígenas, y que los venía explotando desde la conquista, paga por todos sus abusos.

En la novela no hay duda de quienes son los culpables del conflicto. El narrador señala al líder de la facción de Campeche, Santiago Méndez, y al líder de Mérida, Miguel Barbachano, de ser los culpables:

Se preguntará el lector: ¿Cómo fue que todo un pueblo aceptara así como así que sus dirigentes jugaran con él poniendo en riesgo sus intereses, sus vidas y la del país? ...Pero no olvidemos que, simultáneamente a estos acontecimientos, todo México dependía a su vez de un solo hombre, su Alteza Serenísima don Antonio López de Santa-Ann. (146)

Los blancos, ante el avance de los indígenas, intentan conseguir la paz haciendo concesiones. Aun así tratan de negociar la paz favoreciendo a su facción, por ejemplo, logran entrevistarse con Jacinto Pat, uno de los dos más importantes caciques mayas y además de acceder a sus demandas, los blancos le proponen que Barbachano sea gobernador vitalicio de la Península y que él, Pat, sea gobernador de los indios. Pat se da cuenta, demasiado tarde, que los blancos lo manipularon. Los otros líderes indígenas lo consideran traidor y para beneficio de los blancos, la rebelión indígena se divide. Por otra parte, los gobiernos de Méndez y Barbachano, también ofrecen la soberanía de Yucatán a los Estados Unidos, a España o a Inglaterra a cambio de ayuda ante la rebelión indígena. Justo cuando los indígenas están a punto de apoderarse de toda la Península, tomando Mérida –y la novela recrea muy bien la tensión entre la población blanca- llega el tiempo de preparar la tierra para sembrar y los indígenas empiezan a desertar de la rebelión para atender las labores que alimentarán a su familia, su sentido de tradición es más fuerte y los blancos aliviados empiezan a recuperar terreno perdido. Pero, lejos de buscar la reconciliación, pasan a la ofensiva recuperando pueblos y castigando a los indígenas. También se les ocurre vender indios a Cuba como esclavos. Por último, la Guerra de Castas se convierte en la lucha y la guerra se desplaza hacia el oriente de la Península, lo que hoy es Quintana Roo y allí resistirán hasta 1902.

Sin duda que el mayor éxito de *Península, Península* es la forma en que fue escrita, me refiero a las técnicas narrativas de las que hace uso el autor. Por ejemplo, la técnica de hacernos

saber que su creación no es la realidad, sino una representación de la realidad viene de la técnica teatral de Bertolt Brecht que se propone crear un “distanciamiento del espectador”, a fin de que éste juzgue de modo objetivo y razonado cuanto se le ofrece. Otra técnica, como ya dijimos es la meta-ficción. Otro recurso literario que usa es la intertextualidad, pues en su novela encontramos situaciones de obras clásicas, por ejemplo, uno de los narradores en su camino se encuentra a unas brujas que lo tratan de desviar de su objetivo, esto viene de *Macbeth* de Shakespeare. Otras intertextualidades vienen de su uso de textos de historia sobre la Guerra de Castas y de documentos, los cuales son incorporados a la novela de forma exitosa. En general, se parodian las novelas de aventuras, lo cual hace a la novela sumamente entretenida. Pero no debo dejar de mencionar que la novela hace uso de diversos narradores que la enriquecen y la amplían al entretejer su propia perspectiva y sus situaciones personales en la trama. Esta técnica viene de *El Quijote* de Cervantes.

En efecto, el uso de varios narradores enriquece la trama de la novela. Como ya dije, la creación novelística proviene de un narrador, el alter ego del autor. Éste crea a un personaje-protagonista, un novelista, que escribe una novela sobre el pasado reciente de hechos en los que participó, pero que confiesa que no es completamente verdad todo, que incluiría la imaginación. Este novelista le cede la palabra a otros narradores ficticios para que tengamos un cuadro más completo y más objetivo del conflicto. De esa manera, viene el punto de vista de una inglesa, Anne Marie Bell, que vino de institutriz contratada por una familia de ricos y que escribe un diario personal por el cual nos enteramos de la vida social en la península. Incluye el relato de Genaro Montore, que como comerciante viaja por toda la Península y presencia cómo ocurrió la rebelión y cómo se ve afectado, y cómo padece el conflicto. También le cede la palabra a una voz colectiva indígena y a una voz colectiva de la población blanca. Otro personaje importante ficticio es el doctor irlandés Fitzpatrick quien, irónicamente, vino a Yucatán huyendo de las guerras de otros países latinoamericanos atraído porque Yucatán se había declarado neutral en el conflicto entre México y Estados Unidos, sin sospechar que se iba a desatar la Guerra de Castas. Otro, es Lorenza Montore, esposa de Genaro Montore, y de quien se enamora el novelista. Ésta, al desaparecer su esposo, descubre el verdadero amor con el novelista y se casa con él.

Por otra parte, el novelista recrea a personajes históricos verdaderos, pero que aparecen con otro nombre tal como el obispo de Yucatán, Tabasco y Cozumel, José María Guerra que aparece como el obispo Onésimo Arriguneta, el hermano del novelista, el cura Manuel Antonio Sierra que aparece como Manuel Antonio Turrisa y el propio novelista quien es Justo Sierra O'Reilly, una figura muy importante en el mundo de las letras del siglo XIX, y que aparece como José Turrisa. La creación de la novela cumple con su cometido de ser fiel a la vida pues a la par del conflicto principal, incluye elementos de la vida misma; tales como, la búsqueda del amor, la búsqueda del significado de la vida, pasiones amorosas, y otras expectativas e infortunios propios de la vida. Otro elemento propio de la novela que aparece de forma plena, es el desarrollo psicológico de los personajes.

Sin embargo, el factor más importante en la creación de la novela, fueron las necesidades del presente. El mismo narrador dice “Quiénes nos acercamos a la historia para ubicar novelas en un tiempo pasado no hacemos otra cosa sino aprovechar otra época para reflexionar sobre el presente” (79). La rebelión indígena de Chiapas en 1994 causó que mucha gente con conciencia

se pusiera a reflexionar sobre la situación de los indígenas y se preguntara sobre si se les ha hecho justicia desde entonces. Lara Zavala acude a la novela para recrear las causas que dieron origen a la rebelión indígena de 1847 aludiendo al presente de la rebelión de Chiapas. La historiadora Leticia Reina, a propósito de esto, hace la siguiente observación:

[1]a problemática de hace cien años nos hace reflexionar sobre lo que está sucediendo hoy cuando estamos por finalizar el siglo XX y las historias parecen repetirse. Salvando las diferencias y sabiendo que ahora se trata de fenómenos más sofisticados y complejos, no deja de sorprendernos la similitud de resultados que tuvo el liberalismo con los que está teniendo el neoliberalismo que en los últimos decenios circula por los países latinoamericanos. (15)

Como se sabe la rebelión indígena de Chiapas de 1994 fue a causa del neoliberalismo del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá.

Lara Zavala acude al pasado ayudado por la historia y la ficción no como un depósito muerto sino para reabrir y potenciar las demandas que no han sido satisfechas. Su mensaje es que la sociedad se movilice en el presente para hacer estas demandas efectivas. Él desarrolla la novela para que se vea cómo el mundo blanco ha explotado y marginado a la población indígena. Por ejemplo, se dice de uno de sus representantes, don José Enrique Cámara Peón, director del periódico *El Vigilante* y estrecho colaborador de Barbachano:

Ése era el tema favorito de don Enrique: su pureza de sangre. Tan pronto surgía la menor oportunidad declaraba reiteradamente y a voz en cuello que su familia era descendiente en línea directa de los conquistadores y que en toda su ascendencia no había ni una gota de sangre india. ‘Y tengo documentos para probarlo’, remataba muy orondo. (16).

Hay muchos ejemplos más del racismo de las élites blancas hacia los indígenas.

A lo largo de la novela, de la misma manera, se emiten juicios que denuncian la situación de injusticia hacia los indígenas, por ejemplo, la Sta. Bell hace la siguiente observación... “Al indio hay que darle pan,’ he oído decir en alguna ocasión, ‘Pero más palo que pan’. En mis oraciones siempre pido por ellos” (204). Lara Zavala hace que este personaje encuentre significado en su vida, pasándose al bando indígena y acabando por convencer a su enamorado mestizo de hacer lo mismo.

Por último, el narrador de *Península*, *Península* confiesa que su novela no es una narración histórica sino de ficción. El cita a Aristóteles que argüía “que la historia se encarga de narrar los sucesos tal y como sucedieron mientras que la literatura los cuenta como pudieron o debieron haber sido”(79). De esa manera el narrador se permite ciertas libertades que le presta la imaginación, pues no se siente en deuda como el historiador por representar lo verdadero. El escritor de ficción es ayudado por la historia, pero se permite, por ejemplo, entrar en la subjetividad de sus personajes e inventar otros para recrear el pasado. En todo caso, lo que hace el narrador de ficción es agrandar la realidad para que la veamos con más claridad. Sobre todo, en casos como en la Guerra de Castas, al escritor lo guía la idea de justicia y es por eso que en

Península, Península se pasa revista a la historia de los mayas de Yucatán, una historia de abusos, a fin de que se entienda su situación. Sin embargo, la novela sí está enmarcada en explicaciones históricas externas, por ejemplo para explicar la Guerra de Castas el historiador Enrique Florescano dice:

[e]n muchas regiones el conflicto entre las élites locales no logró decidirse con los efectivos políticos que cada una de ellas disponía, así que optaron por llamar a sus filas a los contingentes indígenas residentes de la región, y de esta manera se prendió fuego a las contiendas inter étnicas que yacían latentes en diversas regiones del país. (299)

La novela mezcla documentos verídicos con la ficción para expresar los propios deseos del autor, por eso hace decir a Jacinto Pat de forma clara: “¿Por qué esperaron hasta ahora para invocar a Dios y acordarse de que somos hermanos nacidos en una misma tierra?” (172). El resto sí está documentado, palabras más, palabras menos, éstas son las razones históricas de la rebelión:

Ustedes han abusado de nosotros desde siempre. Nos hicieron trabajar de sol a sol y hasta que nos necesitaron fue que nos dieron armas para defender la Península. ¿Y cómo nos pagaron? Cobrándonos más impuestos y olvidándose de lo que nos prometieron cuando les ayudamos. Y ahora nos acusan de atacar a los blancos con la tea y el machete y nos llaman salvajes olvidando que durante siglos nos han matado de hambre, esclavitud y abusos. Todo nuestro ganado se lo llevaron los blancos, nos quitaron las milpas, quemaron a nuestros santos, nos recogieron las armas y nos mataron a sangre y fuego...” (172)

De esa manera se puede leer *Península, Península* como un alegato a favor de la causa indígena. Así lo atestiguan en la novela todos los personajes principales que se ponen del lado indígena. Aquí podríamos polemizar con el autor real, Hernán Lara Zavala, porque de acuerdo a su versión José Turrisa, quien es Justo Sierra O’Reilly, adopta una posición muy comprensiva por la rebelión indígena. El narrador, el alter ego del autor, dice con respecto a él: “Ahora debemos adentrarnos un poco en su manera de pensar, en su posición personal en todo este embrollo en que se halla inmerso como ciudadano del siglo XIX” (274). Y dice que después de mucho investigar él, Turrisa, llega a esta conclusión sobre los indígenas: “Recapacitemos en que de haberles dado educación y otro trato que les permitiera salir de la supuesta barbarie en que los encontramos, la lucha por sus derechos habría sido muy otra” (274). Esto es contradicho por el historiador Enrique Florescano quien, con respecto al personaje real histórico Justo Sierra O’Reilly, nos presenta otra versión de él, dice Florescano: “La mayoría de la élite yucateca suscribió los coléricos sentimientos expresados por Justo Sierra O’Reilly contra los indios” (345) y luego cita sus palabras:

...obras que la civilización de trescientos años y los esfuerzos de nuestros abuelos levantaron, han desaparecido donde quiera que ha pasado su sacrílego pie la raza maldita que hoy paga con fuego y sangre los inmensos beneficios que ha recibido del pueblo de Yucatán [...] ;barbaros! Yo los maldigo [...] yo quisiera hoy que desapareciera esa raza maldita y jamás volviera a aparecer entre nosotros.
(345-46)

Esta es la realidad histórica que Hernán Lara Zavala modifica en *Península Península*. Su versión expresa más bien el deseo de cómo debería haber sido Sierra O'Reilly, y no como realmente fue. En ese sentido su conducta es consistente con la realidad novelística que se presenta en *Península, Península*: una invención mezcla de ficción e historia que favorece la causa indígena, pero que intenta salvar a personajes ilustrados, tal como Justo Sierra O'Reilly. A Justo Sierra O'Reilly se le han levantado estatuas en muchas plazas de Yucatán, pero también se debe reconocer a los indígenas como parte de la fundación de Yucatán. Me parece que este ha sido el objetivo de Lara Zavala en *Península Península* y, al mismo tiempo, aludir al presente para que a los indígenas chiapanecos se les dé su lugar en la sociedad mexicana y que no se les excluya como en aquel entonces.

Obras citadas

Florescano, Enrique. *Etnia, estado y nación*. Mexico: Taurus, 2001.

Lara Zavala, Hernán. *Península Península*. Mexico: Alfaguara, 2008.

Reina, Leticia. *La reindianización de América, siglo XIX*. México: Siglo Veintiuno, 1997.

Ana Varela Tafur
University of California – Davis

BÚSQUEDA

No habita en su corteza la madre de los árboles.
Es un soplo que sale y entra en un mundo que alucina.
Mitad persona, mitad espíritu, pero sobretodo mitad.
Expande sus raíces al aire que el viento lleva.
Y viaja hacia puertos urbanos, distraída.
Perece vagabunda. Alma en pena dicen que es.
En sus andanzas busca espíritus de árboles tumbados:
De caobas y cedros que perdieron sus raíces y mariposas,
Sus hojas recientes y cogollos que no brotaron.
Y recorre puertos, carpinterías, concesiones forestales,
almacenes, iglesias, alcaldías, oficinas llenas de papeles.
Madre aturdida sin casa y sin corteza.
A veces la encuentro en barcos de carga y pasajeros
despidiendo astillas aserradas con filos de acero.

PARECE SIMPLE PERO NO LO ES

Don Juan Tuesta dice que las cosas no son como son
sino como lo que son.

César Calvo, *Las tres mitades de Ino Moxo*

Ellas mambean hojas sagradas. Y cantan y alucinan.

Y mascan coca para leer en días vegetales.
Dicen en lenguas nativas palabras casi extinguidas.
Pronuncian códigos de peces heridos.
De animales y plantas, mundo abismal, planeta en fuga.
Ellas hablan en silencio porque el mundo es invisible.
Principio habitual y sucesión de visiones.
Y mambean todavía. Sabias brujas que dicen la señal de los tiempos.
Hablan del último registro de la floresta que se agota.
Y descifran con sus ojos mensajes de mundos que se van.
De su boca sale un fuego que parece simple pero no lo es.
Su voz recrea un principio oral y disemina la visión.
En las hojas permanecen su ciencia y asombro.

ME ESPERAN RESTOS

Cuando cruzo el río soy un reptil.
En esta orilla me esperan restos de viajeros:
Un cuchillo, los dientes de un mamífero muerto,
Y botellas de coca cola vacías.
Cansada, pongo mi cuerpo a dormir.
Y sueño en la intemperie.
En esta orilla nadie me ve.
Ciertos insectos sobrevuelan mi cabeza.
¿Es vigilia perpetua?
¿O el aceite y su viscosidad invasora?
En el tránsito a la pesadilla me despojo.
Repto nada más, arrastrada y transeúnte.
Cambio de piel o de caudal. Me dejo llevar.

Bocabajo o bocarriba nadando en contra.

Migro con la orilla que deja el incesante desagüe.

O los desperdicios de una ciudad de pestes y ratas.

Mis ojos buscan la tierra sin mal y despiertan.

La noche en que Sor Juana y Salomé durmieron juntas

Zheylya Henriksen

Y fue Sor Juana
Que al llegar al cuarto
Desvistió sus hábitos

Se desnudó
Ante los ojos de Salomé
Y le mostró
Su magnánimo cuerpo
Y se acostó

Salomé esperó
Su sueño
Y recatadamente
Dejó caer sus velos

Cuando ya Sor Juana
Soñaba
En ronco acento
Y arrullándose en suspiros
Entre el despertar
Y el sueño
Contó a Salomé
Que vivía
Ya hace tiempo
En el pecado

Con un amante
Buscador de antaño

Por fin Salomé
Calladamente
Perfumó de aguas
Su cuerpo
Unció la piel
De aromas
De Chanel y Lola
Y así perfumada
Esperó la alborada
Mientras Sor Juana
Sin sensación
De ruidos ni de nada
Soñaba

Salomé, entonces
Se acostó
Aquella noche
En cama
De Sor Juana

Se levantó la aurora
Recogió sus velos
Bajó a tierra
Mientras Sor Juana
Dormía en su lecho
Del séptimo cielo

Aquella noche
Salomé vestida
Durmió en cama
De Sor Juana desvestida

Ahora dime,
¿Quién es la pecadora
Y quién la santa?

Las apariencias engañan

Te dejé
Una de mis joyas
Sor Juana

Gracias

EL SUEÑO

Sueño que me sigues
Con tu ansia desesperada
Me das un beso
Más allá de la amistad

Estamos
En un cuarto ajeno
Que abrí
Con esa llave prestada
Y de pronto te desnudas
Sin yo saberlo

Y estamos en un juego
De besos
Músculos que se expanden
Y me regocijo en tu cuerpo,
Juego con lo tuyo
Lo beso
Lo quiero
Lo poseo

Oscuridad y tensión
Muy larga
Y despierto
Y me pregunto
¿Cómo habrá terminado
El sueño?
Recordándolo
Me beso el cuerpo,

Isabel Ojeda

Texas Tech University

EN EL PAÍS DE LOS CIEGOS...

Era el orgullo de su padre. Omar había nacido regio.

—Más sano que un mastodonte, —decía Claudio con un ego que delataba el brillo de sus ojos. Aquel pequeño de piel blanca, de rubios cabellos y ojos pispiretos, apenas dio sus primeros pasos, cuando brindaba con cerveza al lado de su padre. Claudio acostumbraba a vaciar parte de su caguama en un tarro y otra parte en el biberón de su hijo.

—No más de cuatro onzas, que más le pueden hacer cruda, —replicaba el padre.

Se ganó a pulso el mote del Tecate. Con los años, al Tecate le costaba trabajo conciliar el sueño si no tomaba al acostarse, por lo menos un vaso de cerveza. Y su padre que nada le negaba, le daba el vaso a su hijo. Después de todo, era todo un machito.

—No más por hombre. Es re' machote mi'jo.-

Pobre de mi primo, decía yo cada que veía su rostro regordete.

—Me parece que es un alcohólico, mamá.

—Los niños no son alcohólicos, chamaca. A lo mucho medio borrachos, —aseguraba Porfiria.

Tecate creció siendo el orgullo de Claudio, su padre. —Muy jalador que me salió. A nada le saca—. Un día Omar se levantó convencido que con todos sus atributos podría probar fortuna en Estados Unidos y alcanzar el sueño americano. Toda la familia daba de aplausos y no hubo quién no cooperara para pagar al coyote, vamos, hasta yo contribuí. Nada estaba fuera de control, del otro lado lo esperaría otro de mis primos que ya tenía tiempo trabajando de mojado. —Él sabe bien cómo está allá el *bisnes*, —afirmaba mi primo, que sabía viajaría a lo seguro.

Omar salió de la ciudad un domingo de madrugada y supimos que llegó bien a la tierra prometida. No volvimos a verlo hasta dos años después. Su cara regordeta había enflacado, estaba lleno de tatuajes, ni sus párpados habían escapado a la exploración de la tinta. Pero regresó con hartos dólares. Finalmente, eso era lo que más importaba. Su padre no dejaba de hablar maravillas de su hijo. —Pos si tiene viejas, es por lo machote, salió igual que su apá—. Mientras la madre negaba todo aquello de lo que la gente “envidiosa” inventaba de él, —No, mi niño no es así.

En menos de dos meses encontró mujer. Se dedicó al *party* como él decía y entre parranda y parranda en menos de cuatro meses los dólares se le acabaron. Omar se convirtió en basura para las tapias. Olvidó que sería padre. Satisfacer sus “antojos” resultaba costoso y el trabajo no le era suficiente. Empezó a robar, primero a sus padres, después a su mujer. Continuó con la familia, después con los vecinos. Hasta que dejó de trabajar, porque robar era más lucrativo.

Ese día lo vi muy de mañana arrastrando un sanitario, que después supe había arrancado de la casa de su padre.

—Te lo vendo prima.

—Gracias, pero no.

—Ándale que necesito un baro.

Le sonreí y con mi mano le dije adiós. Continué en la limpieza de la casa. Y al poco rato olvidé lo sucedido. Por la noche, ya muy tarde, pasaron sus padres preguntando por él, yo les dije que lo había visto muy temprano, pero que ya no supe más. Lo buscaron toda la noche y en la madrugada mi papá me despertó.

—Hija, levántate, anoche mataron al Tecate, —me dijo.

El funeral se organizó de lo más rápido. La policía dijo que fue una sobredosis. Los malandros de la colonia daban otra versión. Y todos creíamos la de ellos. Tecate tenía únicamente diecisiete años y ya dejaba viuda a una niña de quince que lloraba al pie de su caja.

—¿Qué voy hacer sin ti? ¿Qué le diré a nuestro bebé?

Omar ya no podía responder. A su cuerpo flaco, ennegrecido, se le había escapado la vida. Sus manos huesudas dejaban ver los tatuajes “Creo en Dios” y “Por mi raza muero”. En sus párpados cerrados se leía “*live free*” y de ellos caían unas lágrimas tatuadas.

En el panteón los amigos juraron venganza. La joven embarazada se desmayaba constantemente. Había una madre sin consuelo y un padre ebrio gritando. -¡Mi muchacho, mi orgullo, ahí te alcanzo! —Mientras que un trío cantaba una canción:

“hijo mío pequeña rama de mi tronco bien nacido
eres la causa y la razón por la que vivo,
por ti se enciende el corazón y no hay vacío.
Hijo mío, eres la voz de mi interior
eres yo mismo, mi fiel reflejo,
mi verdad, por ti respiro...”

HIELO

Me hieres, me lastimas, y aun así te anhelo.

Te deslizas por mi brazo...

alcanzas el centro de mis pechos erizando lo blando de mi carne.

Reposas en mi ombligo, continúas tu camino,

y llegas al punto exacto donde mi humedad se confunde con la tuya.

Mi sangre hierve, el aire caliente sofoca mis sentidos,

y a pesar de que me quemas, solo tú puedes calmar en mí las calenturas.

Tu esencia suave se disipa entre mis manos

y contrasta con la dureza que disfruta mi lengua sostener.

Cuando mi deseo crece se convierte en obsesión y

te ansío igual en los veranos candentes que en los inviernos más crueles,

porque sé que tú, y solo tú, puedes apagar en mí el fuego y saciar la sed de mi cuerpo.

Mi locura se acrecienta al saberme tu dueña y creer que te tengo en la palma de mi mano,

y tan rápido como se esfuma un beso o se evapora un suspiro,

igual te desvaneces tú... huyendo entre mis dedos...

y que más se puede esperar, de un pequeño trocito de hielo.

ABYECCIÓN

Olvidé la palabra amor.
La excluí de mi diccionario retrogrado y obsoleto.
La descarté...
La incineré bajo el bermejo color del fuego.
Y de sus cenizas nació tu diáfana figura...
Mi pirámide inasequible con olor a soledad,
se dejó descubrir por tu sabio pincel buscador de sedimentos.
Transmutó la solidez de sus paredes en musgo húmedo.
Impregnada por tu fragancia humedeció cada una de mis grietas,
que después fueron poros vivos...
Aguas fluyeron de mi vientre embebecido.
Se llenaron los espacios olvidados.
Mi río ambicioso de tu barca,
reñía con la tempestad de mi torpeza.
No sé qué produce más dolor...
Sí mi pecado...
O que solo en mis sueños... éste en ti.

ÁMAME ASÍ

Ámame así,
sin los velos de mi cama,
con el brillo de tu negra pupila,
con el iris ámbar somnoliento
que descansa en tus párpados caídos.
Ámame así,
sin la pasión turbulenta de tus besos,
sin el titiriteo de tus manos en mis senos,
sin el zigzag que dibujan e interpretan
el incesante golpeteo de tu pecho.
Ámame así,
Sin tu cabello restregando mi entrepierna,
sin la garra de tu hombría al descubierto,
sin la sangre galopada en tus arterias
que estallan en gemidos fulguerosos.
Ámame así.
Como sabes amarme.
Con tu desgajado desasosiego,
con tus manos inquietas,
con tu rostro tibio de un juvenil rubor,
con tu luz y tu voz titubeante

que anegan mi imaginación.
Te amare así.
Como sé amarte,
acopiando memorias de tu calor,
con gemidos nocturnos que provoca
el ímpetu de tu cuerpo.
Tu cuerpo que ha morado en mí,
en mis nocturnos sueños.

EN PALACIO DE VERSALLES

Cito el maestro León Felipe:
Debí nacer en la entraña
de la estepa castellana,
y fui a nacer en un pueblo del que no recuerdo nada...
Pero yo, yo aún recuerdo mis andares, mi peregrinar por mis vidas.
Y de reina renací en mendiga y de mendiga regrese en clase media.
No he olvidado mis ayeres, cuando de sedas vestía,
cuando eran diez las doncellas que con sábanas mi piel cubrían
a la hora de ducharme, y de vestir mi ropón de lana ligera y fina.
Y después fui miserable, una loca sin medida,
que perdió sus facultades y cabeza en otra vida.
Inconsolables mis hambres y harapos sin adjetivos.
Quizás me estaban cobrando
los excesos y pecados de algún terrible pasado.
Hoy todo cuanto tengo debo, trabajo y mi casa es fiada,
vivo al día en mis quincenas y algunas hasta atrasada.
Pero al fin me han enseñado, que comerme lo ganado
son manjares de los dioses y de los de espíritu rico.
Aun así, yo nunca olvido, mi apellido no es Valles,
mi nombre es María Antonieta... y he vivido en Versalles.

El niño de la gallina
Dora Grisel Aranda
Texas Tech University

Tía Nene nos venía diciendo que sí, que la carpa había estado a 10 metros de la carretera, y mi hermano decía que no, que esa carpa estaba tan sólo como una sombra para el restaurante que estaba a 40 metros de la carretera, donde se ponían las mesas y sillas, y la gente comía fuera porque no cabía dentro. Ella decía que era porque antes no existía ese local y la carpa era el restaurante “contoí” (con todo y) las mesas, etc. En todo caso esta discusión no venía al cabo porque lo que en verdad estaban argumentando era que allí se vendían los mejores burritos de chile verde con carne.

Mi papá iba muy atento, no tanto a lo que iban diciendo si no que buscando la carpa blanca, viendo los topes de las casitas a lo lejos. Buscaba el anunció oxidado, que por cierto no tiene pintura reflexiva como en los EEUU, así que desde lejos no se puede leer, y si pestañeas justo antes de llegar a la distancia en que se puede leer, se te pasa. Buscaba “Rancho Tope Blanco”.

Ya todos sabíamos que aunque no estuviera planeado, y teníamos prisa ya por llegar a casa, habían sido unos días muy fuertes para nuestra familia, lo más probable era que por el brillo en los ojos de mi papá, íbamos a hacer esa parada “inesperada” para comprar burritos.

Tía Nene decía que la última vez que fue a visitarnos salió después que nosotros y llego antes. No era que le gustara tanto argumentar... era verdad. Nos fuimos de Chihuahua un día antes que ella y al llegar a casa, estaba ella esperándonos con la maleta en la puerta.

Mi papá se desvió del camino, hizo una polvareda tremenda y se aparcó justo al lado de la carpa blanca, que estaba a 40 metros de la carretera.

Se fue caminando hasta donde estaban un señor y un niño arreglando un poste y se puso a hablar con ellos. Por mientras mis hermanos pidieron burritos. El niño se chiveo un poco y el señor, que al verlo ya más de cerca era un jovencito con un sombrero tan grande puesto que servía como una sombrilla contra el sol, dejó el poste y se fue a la sombra con mi papá charlando sobre la falta de dinero para las obras publicas en este pueblo, etc.

Mi madre fue a donde estaban ellos, sacó la cámara, y como le gusta mucho tomarle fotos a la gente que está vestida fuera de lo normal, sin importar que sea por razones prácticas aunque estereotipadas, y no por ser un disfraz étnico, obligó a mi papá, a quien le molesta tomarse fotos, y al extraño a posar con el poste para tomarles foto con el sombrero. Y el joven le puso el sombrero extra que traía a mi papá. Luego mi mamá le dijo al niño, quien no le había quitado la mirada a mis padres, que se incorporara a la foto. “Oye pequeño ven acá, déjame tomarles una

foto”. Rápidamente corrió hacia el jovencito, quien le puso el sombrero que llevaba puesto para que saliera mejor.

“Ei Juan, ven acá!”

“Pérame que estoy ocupado”

“No, ven ya, te anda buscando el viejo”

Se disculpa el jovencito y se quedan posando solamente el niño y mi papá. Mi mamá toma la foto y el niño se aparta. Va y agarra una gallina.

Mi papá le pregunta porque tiene un parche en el ojo. Él le dice que se lo lastimó en la última pelea que tuvo de gallinas, estaba agachado, se acercó demasiado y la gallina le pico el ojo. Dicen que va a estar bien, nada más tienen que dejarlo descansar unos días para que se recupere el tejido rasgado.

“¿Cómo que pelea de gallinas? ¿Qué no tienen que ser de gallos?”

Bueno, dice el niño, si pero no tengo gallo, es la única que tengo. Ya tiene como 35 años... en años de gallina y nada más juego con los otros niños. Gané una canica del color del universo en la última pelea. Casi nunca se mueren las gallinas.” Esta me la gané jugando a las canicas.

Mi madre sabe que a mi padre no le gustan las apuestas. Llegan mis hermanos y se ponen a hablar con el niño, él los lleva para enseñarles dónde es que se hacen las peleas, hay un círculo cavado en la tierra, y una pared donde con una piedra blanca han escrito y tachado varios nombres.

Mis padres van a una casita al lado, es pequeñita. Yo los sigo y entramos.

Hace unos meses, a mi papá le comenzó a doler el brazo izquierdo, corrimos a la casa y se tomó 4 súper aspirinas. Molidas. Se le quitó. Dice el doctor que le quiso dar un infarto. Mi abuela paterna sufre del corazón, así que no es una gran sorpresa pero sí es alarmante. Él trabaja mucho. Siempre lo ha hecho, siempre lo hará, pero ahora tiene que tomársela más tranquilo. Y por eso supongo que hicimos esta parada. Casi nunca nos desviamos del camino.

Mis hermanos siguen jugando con el niño y su gallina. Le ponen un granito de maíz, se lo come, y luego otro y los va siguiendo poco a poco. Está muy mansita. Ya estará demasiado vieja para poder comerse, aunque no soy experta, pero con el cariño que le tiene seguro que no la mata. Por lo menos sigue poniendo huevos.

Dentro de la casa hay dos señoras, ambas de casi la misma edad. Las dos con una cabellera gris con blanco. La “menor” cuida de la “mayor” que está en una camita arropada con 4 cobijas. No se mueve, cuando lo llega a hacer, le causa tanto dolor que no puede quedarse sin quejarse. La casita está nueva tiene una cocinita, un baño pequeño, una recámara y una salita, que se ha convertido en sala/recámara, donde duerme la “menor”. Ella está en mejor salud, nos deja entrar, lleva a mi padre con la “mayor” y se saludan. Hablan un rato, le pregunta como está y la charla

comienza a alargarse. Mi mamá y yo esperamos en la cocinita mientras que la “menor” se la pasa entre la recámara y la cocina, sin encontrar su lugar hasta que se retira a la salita.

Al fin mi mamá regresa al lado de mi papá y él le dice a la “mayor,” que le gustaría adoptar al niño. No tiene muchos prospectos en este pueblito, cada vez que pasa por aquí habla con él y le parece ser un niño muy inteligente, ingenuo que tiene mucho por delante, si se le da una buena oportunidad.

Tiene miedo de regresar un día y ya no encontrarlo. Un día que la viejita ya haya muerto y el niño se quede desamparado.

O, que pase demasiado tiempo y ya sea demasiado grande para que la escuela le ayude, o que sea demasiado mayor y ya no aprenda bien el inglés. Aquí no va a tener un buen futuro. Se va a pasar de pelear gallinas a gallos a quién sabe.

A la viejita le cuesta moverse, dice que ya sabe que no le queda mucho tiempo pero no quiere dejar ir al niño. Le ha agarrado cariño y le ayuda aunque sea poquito. La gallina les da huevos, el niño procura traer la poca comida que puede, él tiene un lugar donde dormir. Le dice a mi padre que espere a que ella haya muerto y luego se lo puede llevar. Mi papá dice que no es lo mejor para el niño.

Mi papá le tiene mucho cariño a ese niño, creo que se ve reflejado en él. Llegan mis hermanos con burritos para todos y nos ponemos a comer. Después de una hora nos vamos, no queremos llegar a casa muy tarde. Mi papá se asegura de dejarle su información de contacto al niño antes de irnos, diciendo que no puede quitarle la única ayuda que tienen a esas viejitas y que el niño lleva una vida muy sana en donde está.

Pasa un año y nuevamente volvemos a pasar por el pueblecito, mi papá no se desvía, pasamos la carpa blanca y nos quedamos con el antojo de burritos. Dice que no necesitamos perder el tiempo ya que está anocheciendo. Sé que mi papá está pensando en ese niño casi desamparado pero no hay manera de abordar el tema con él.

Al llegar a la casa, no me la van a creer, Tía Nene nos ha ganado y nos está esperando en la entrada, diciendo que cómo tardamos en llegar, y eso que la habíamos dejado en Chihuahua porque nos había dicho que no quería venir. Preguntó si habíamos comprado burritos, tristemente le dijimos que no.

Al empezar a bajar las maletas, mi papá abrió la puerta de la casa, y allí salió una gallina vieja, de como 35 años, en tiempo de gallina.

Percepções de um adolescente

Gustavo Costa

Texas Tech University

Sexta feira. Leonel chegou do trabalho às sete da noite, as crianças e sua esposa já estavam com as malas prontas para partirem para a casa do lago, em Alvorada, uma pequena comunidade onde se encontravam algumas casas de veraneio, chalés e um comércio básico. O lago ficava a mais ou menos uma hora de distância da casa da família. Gael, adolescente, com seus catorze anos, e Luca, três anos mais novo, esperavam ansiosos pela sexta feira, depois de uma semana inteira de aulas e tarefas escolares. Samanta, esposa e mãe, uma mulher de quarenta e seis anos, com uma personalidade forte, era a menos empolgada pela viagem do fim de semana. Somente aceitava fazer a viagem para agradar os filhos, já que Leonel viajava muito a trabalho, encontrando-se com a família quando chegava a casa na Sexta.

Leonel Pátrias Vega, juiz, chegando a seus cinquenta anos. Há algum tempo que a relação com Samanta já não era o mesma. Ir à casa do lago era uma maneira de manter a família unida e tentar a convivência através do contato com os filhos. Gael, talvez por ter um pouco mais de idade, já notava um pouco da estranha relação dos pais. Luca, por sua vez, somente queria andar de bicicleta na rua de casa, em meio aos jardins abertos dentro do condomínio onde moravam. Samanta não trabalhava, apenas cuidava dos meninos.

Chegaram à Alvorada por volta de nove da noite. Ali se encontrava o chalé, todo de madeira, aconchegante, com uma sacada, a poucos metros do lago. Havia muitas árvores nas laterais do chalé, quase o cobriam, deixando apenas a visão frontal para se apreciar o amanhecer e o entardecer do lago. Como já era noite, os meninos, cansados, foram dormir e os pais decidiram tentar conversar na sacada, ele fumando e ela tomando uma taça de vinho. Depois de alguns minutos, escutou-se o choro raivoso de Samanta e os passos abruptos de Leonel dentro do chalé. Deitando-se na cama, cobre-se e vira-se de lado. Samanta, por sua vez, acabou adormecida no sofá rústico da sacada. Acordou com o sol em sua face e com Luca gritando com seu irmão para que fossem à beira do lago. Era um mês de Abril, não fazia muito calor nem muito frio, um clima agradável. Gael, acompanhando o irmão, trazia sua máquina fotográfica, pois queria tirar fotos da paisagem do lago para mostrar aos seus amigos. Samanta via um filme na televisão e Leonel havia ido ao mercado local, retornando pouco tempo depois sem nada em mãos. O dia foi passando e tudo parecia normal, um dia rotineiro, sendo que os únicos que verdadeiramente aproveitavam o momento e o lugar eram os filhos, já que os pais, cada um num canto, se preocupavam com eles próprios.

A noite de Sábado chegou. Gael e Luca não faziam barulho. Samanta, preocupada, perguntou a Leonel sobre as crianças. Leonel lhe disse que estavam no quarto, e Samanta, com raiva, retrucou:

- Então vá e veja se estão lá. Não estão. Já está escuro. Faça alguma coisa. Não pode olhar seus filhos pelo menos no fim de semana?

Leonel, apreensivo, começou a chamar os filhos, sem nenhuma resposta. A preocupação se notou e o desespero bateu. Samanta, perplexa, dizia ao marido que ela não conseguia vigiar os

meninos o dia todo, que Leonel tinha a obrigação de ajudá-la, pelo menos no fim de semana que estava com eles. Insultos iam e vinham, e ambos começaram a procurar os meninos por meio as árvores e na beira do lago. Cada um com uma lanterna, gritando, desesperados. Decidiram se separar, já que a área era muito grande. Leonel continuou procurando perto do lago e Samanta decidiu ir perguntar ao chalé próximo que estava com uma luz acesa. Bateu na porta e uma senhora atendeu. Disse não ter visto e nem ter escutado ninguém, fechando logo a porta, dando a impressão de não querer ser incomodada. Decepcionada, e aos prantos, Samanta caminhou por meio das árvores em direção ao lago, onde se encontrou com Leonel. Decidiram que o melhor a se fazer era voltar à casa e ligar para a polícia. Nesse momento, os dois esqueceram suas diferenças conjugais e se uniram em busca dos filhos. Seria necessária uma desgraça para unir o casal novamente? Abraçados, com o coração na mão, choravam, arrependidos. Sentiam-se culpados? Voltaram ao chalé.

Leonel pegou o telefone. Samanta se jogou no sofá da sala, aflita. O celular não estava funcionando, não havia sinal. O que fazer? Leonel tentou acalmar Samanta:

- Vamos encontrá-los! Eles têm que estar por perto. Gael é responsável e não deixaria Luca sozinho.

Samanta, por sua vez, respondeu:

- Já procuramos em vários lugares, não estão. Tenho medo de que

Leonel confiante, respondeu:

- NÃO! Eles não estão no lago, não se afogaram. Gritariam por socorro, algo teríamos escutado, ainda mais estando os dois juntos.

Leonel dizia à Samanta que não perdessem tempo e que tinham que pensar em algo rapidamente. Então, de repente, no meio daquele silêncio, ambos caminhando na sala do chalé e com a lua fazendo reflexo no lago, chegando até a sacada, um carro se aproximou. Quando o casal escutou o barulho do carro, correram para fora do chalé. Para sua grande surpresa, aí estavam Gael e Luca, são e salvos. Leonel e Samanta abraçaram os filhos. O motorista era nada mais nada menos que o senhor Braga, dono de uma das lojas do mercado, conhecido de Leonel. O Senhor Braga não imaginava que os meninos tinham ido ao mercado sem permissão, e como os meninos não lhe tinham dito nada, resolveu levá-los para casa de carro, visto que já era noite. Infinitamente agradecidos, convidaram o senhor Braga para entrar no Chalé, mas ele disse que tinha que voltar pra casa porque sua mulher o estava esperando. Finalmente dentro do Chalé, Luca entrou para tomar banho e Gael, na sala, esperava que os pais lhe perguntassem o porquê de não terem avisado que iam sair. Samanta, visivelmente furiosa, disse:

- Vocês quase nos mataram de preocupação, pensamos que haviam caído no lago, e vocês estavam passeando no mercado? O que me diz rapazinho? Chegou à hora de se explicar!

Leonel também exigiu uma explicação do filho:

- Aproveite que seu irmão está no banho e nos diga tudo, sem mentiras. Você é mais velho que ele, com certeza ele seguiu suas ideias. Vamos! Estamos esperando...

Gael, então, começou a se explicar:

- Vocês querem uma explicação? Que bom que perguntaram pra mim. Sim, a idéia foi minha. O Luca é muito pequeno para entender certas coisas. Vocês dois quase não se falam, nossa família não parece uma família normal. Na verdade, só o Luca e eu estamos nos divertindo. E vocês o que fazem? Cada um fica num canto. Assustamos vocês e funcionou! Pelo menos pudemos ver vocês juntos outra vez. O que adianta passar o fim de semana juntos se na verdade os únicos que estão juntos aqui somos o Luca e eu? Logo ele vai começar a notar que na verdade nossa família está dividida.

Samanta e Leonel, pensativos, olharam um para o outro, envergonhados. Leonel comentou:

- Filho, nunca mais faça isso! Você não entende que há outras maneiras pra resolver essa situação. Poderia ter falado comigo e com sua mãe, e não ter quase matado a gente de preocupação pensando no pior.

Samanta olhou fixamente em Gael, detendo-se alguns segundos, antes de falar algo, por fim, se pronunciou:

- Eu deveria te dar uma surra, mas tudo bem, está livre dessa vez. Seu pai e eu vamos ter uma conversa franca, não é mesmo Leonel?

Luca saiu do banho, abatido, com cara de cansado, olhou pra mãe e perguntou:

- O que vai ter pra comer na janta?

El diario de cuero del arquitecto Rocca

Maria Luz Bateman

Texas Tech University

I

Vivo en Lubbock, Texas. Y esto quiere decir para mí, un acento encantador, muchas caras sonrientes, praderas blancas de algodón, poderosas cigüeñas de fierro negro que extraen el petróleo con sus picos movedizos no muy lejos de la ciudad y por supuesto Texas Tech y el departamento de Psicología en donde estoy terminando de escribir mi tesis para el doctorado. No hay en Lubbock mucha sofisticación ni detalles que me recuerden a Europa o a Argentina. Reconozco que esto no es necesario ni importante; y hasta podría parecer un esnobismo, pero juro que no lo es, son parte de la mochila que llevo por haber nacido en Buenos Aires, por haber vivido entre los seis y los siete años en Francia y por contar con cuatro abuelos europeos. Por eso cuando quiero entrar en una zona de confort voy al World Market, al lado de Sams, a comprar mis vinitos italianos o franceses, chocolates belgas en forma de conchitas marinas, aceitunas sabrosas de Portugal o quesos de Holanda y Francia. Los productos cuestan un poco más caros pero vale la pena.

La semana pasada encontré allí un vinito blanco marca Pellerino que me resultó conocido y aunque no podía recordar por qué nos había gustado a Charles y a mí, decidí comprarlo. Cuando fui a colocarlo en la bodega junto a los otros vinos blancos me encontré con otras dos botellas idénticas. Las botellas que me había enviado Cinzia el año pasado desde Sicilia. Y de pronto recordé que hacía un año que no había recibido ningún email de mi amiga de Brescia.

¡Ay...ay... ay!! Qué cosa mágica tiene a veces un objeto! Una botella de vidrio opaco, llena de un líquido dorado, aquí y ahora es para mí una fuente burbujeante de recuerdos que se me atropellan unos con otros intentando salir a la superficie: mis sesiones de traductora casera de italiano/español con Paolo Rocca, los cafés strettos y la melezzane a la parmigiana que Paolo preparaba en mi casa algunos domingos, el día de mi casamiento, la caja roja con el moño de seda blanca, los emails de Cinzia y miles de etcéteras más.

II

Apenas terminé mi escuela secundaria decidí que tenía que buscar un trabajo de medio tiempo mientras comenzaba mis estudios en la Facultad de Psicología. Un día leí un aviso de trabajo en el Diario La Nación, en esa época en mi casa, una familia de clase media, se compraba el diario todos los días. El aviso solicitaba secretaria part time para un estudio de arquitectura y el horario encajaba perfectamente con mi entrada a la Universidad, de modo que decidí presentarme.

Me acuerdo que me sorprendió agradablemente la decoración del lugar: unas alfombras blancas muy peludas, muebles también blancos de diseño supermoderno y enormes cuadros con imágenes geométricas con mucho rojo amarillo y naranja. Una secretaria me hizo pasar a una pequeña salita con enormes ventanales que miraban a un jardín lleno de rosas. Mientras esperaba, otra mujer, creo que era la recepcionista, cortó una rosa blanca la puso en un florero

pequeño de cristal y la colocó en la mesa ratona que estaba frente a mí. Minutos después entró la secretaria y me hizo pasar a otra oficina.

Allí estaba sentado el arquitecto Rocca detrás de un soberbio escritorio. En esa época Paolo tendría unos cuarenta años y era un hombre atractivo. Moreno con una sonrisa blanca y amplia que le iluminaba hasta los ojos, altura respetable y vestimenta un tanto modernosa, camisa estilo safari y mocasines blancos. Me llamó la atención esta manera de vestir porque era diferente a la del argentino de clase media que por lo general se viste a la inglesa, con colores tradicionales y líneas sobrias. El arquitecto Rocca era un fanático de lo ultramoderno y aplicaba su afición a todos los aspectos de su vida. Siempre olía a perfumes carísimos y su ropa venía de las mejores casas de Milán. En cuanto a su vida personal, estaba casado y tenía dos hijos, uno de los cuales, supe mucho después, estaba consumido por las drogas. Sería por eso quizás la causa de su eterno fondo melancólico. Por eso o quizás por el accidente. Pobre Paolo, que había llegado a ser uno de los arquitectos más conocidos de la ciudad de Buenos Aires y a amasar una buena fortuna y sin embargo....caía siempre en pozos enormes de tristeza.

En esa época pensaba yo que era porque extrañaba su Sicilia natal. Muchos años después supe de sus luchas para salvar a Federico y de su rabia para con su esposa quien había decidido asumir el problema ella sola y había ocultado al esposo la gravedad del caso. Cuando él quiso tomar cartas sobre el asunto ya era demasiado tarde.

Aquel día de la entrevista hubo algo de él que no me gustó, algo que me puso incómoda, quizás su mirada demasiado fuerte encendió mi sistema de alerta. Al día siguiente mamá me dijo que me habían llamado de la firma Rocca y Grespani y que deseaban me presentara en su oficina a la brevedad posible dado que me habían seleccionado para el puesto de trabajo. Llame por teléfono, y le agradecí a la secretaria la oportunidad explicándole que no la aceptaba pues tenía otra oferta más conveniente.

Tres meses más tarde conseguí un puesto de recepcionista en un hospital privado. Al comienzo, mi trabajo consistía en recibir llamadas y dejar asentado en un libro enorme las entradas y salidas de los pacientes pero a los pocos meses me cambiaron el trabajo por algo más a mi gusto; debía visitar a los internados dos veces por día, hacerles preguntas y sobre todo escucharlos.

Habían pasado casi ocho meses de mi llegada al hospital cuando una noche de lluvia, cerca de Navidad, escuché la llegada de la ambulancia. Me dijo una compañera que había habido un accidente de auto en Luján y que dos personas habían fallecido y las restantes venían en el vehículo. Se trataba de un matrimonio. La mujer tenía contusiones leves pero el hombre tenía heridas serias. Al día siguiente comenzaron mis vacaciones y por dos semanas estuve en la ciudad de Mar del Plata en donde vivía mi abuela, disfrutando de las olas, la arena blanca y de una hermosa navidad en familia.

Retomé mi trabajo el lunes 8 de enero. En el hospital había menos empleados que de costumbre porque muchos partían ese día para sus vacaciones, de modo que desde temprano tuve que cubrir muchos frentes. Por la tarde la recepcionista me entregó la lista de los hospitalizados a quienes debía visitar y la página con las preguntas que debía de hacerles a los nuevos. La lista iba por orden alfabético, de manera que al llegar al final me encontré con el nombre de Paolo Federico

Rocca. No reconocí el nombre al principio tal vez porque mi mente estaba enfocada en varias ideas a la vez y sobre todo estaba interesada en el hecho de cómo habían prosperado los casos de los viejos pacientes. La tarde se me fue rápido visitando los hospitalizados según el orden alfabético y cerca de las cinco de la tarde abrí la puerta del cuarto 222 y me encontré de lleno con un rostro moreno con la cabeza vendada y una sonrisa desdibujada que se iba ampliando a medida que le hacía las preguntas usuales. Creo que él me reconoció primero pues yo llevaba mi nombre impreso en mi delantal blanco. No me dijo nada ni yo aludí al hecho de que lo había reconocido.

III

El arquitecto Rocca había sufrido contusiones cerebrales, lo que le había afectado la vista, el brazo derecho y la pierna derecha. Y sufría además de una profunda depresión dado que en el accidente automovilístico habían fallecido su madre y su hermana y él era quien conducía el automóvil que había chocado en medio de la lluvia torrencial contra otro vehículo cuyos pasajeros sufrieron también daños aunque no de gravedad. Al principio sus respuestas eran lacónicas, me contestaba lo imprescindible. Nada había de esa mirada fuerte y sensual que acompañaba la sonrisa seductora del día de la entrevista en su oficina. Me dio pena y tal vez recordando a mí abuelo italiano de Brindisi me dieron muchas ganas de ayudarlo a recuperar su costado luminoso.

Al cabo de una semana y al final de cinco entrevistas, el arquitecto Rocca empezó a abrir su corazón conmigo. Comenzó por contarme que recordaba mi entrevista con él en su oficina. Las respuestas a las preguntas de rigor se fueron enriqueciendo cada día más y más y poco a poco me fue contando de su vida. Había llegado al país a los veintiún años con media carrera de ingeniería y con su padre, pintor de profesión, a costas. Se habían instalado en la ciudad de La Plata y allí había decidido cambiar su carrera de ingeniería por la de arquitectura. Pronto consiguió trabajo y pudo alquilar una casita modesta e hizo traer a la madre y a la hermana de Palermo. En esas épocas, allá por los sesentas en Argentina se vivía muy bien y había mucho trabajo y lo más importante: ser italiano, alemán francés o inglés era en esa época un pasaporte hacia la admiración. Dos o tres años después con el título a costas se mudaba con su familia a Buenos Aires y conseguía un trabajo en la Municipalidad de la ciudad. De allí en más su carrera fue meteórica: comenzó con temas relativos a hormigón armado y terminó construyendo impactantes rascacielos de vidrio acero y cemento en el barrio de Belgrano. En veinte años aproximadamente se había transformado en una figura de renombre internacional pues a sus logros en la ciudad de Buenos Aires se sumaban la construcción de puentes en Barcelona, shoppings malls en Bilbao y el diseño de un teatro lírico en la ciudad de Melbourne. Sin embargo, este enorme castillo de luces que había construido, que engrandecería el ego de cualquiera, no hacía brillar su alma en ningún sentido. Este hombre se sentía perdido y culpable, tenía miedo de no poder recuperarse y sobre todo tenía miedo de no poder perdonarse nunca la muerte de sus seres queridos. Como una manera de distraerlo le propuse ayudarlo a escribir sus memorias en español por si algún día tenía nietos argentinos. Y así lo hicimos. Su melancolía se trocaba por pilones de sonrisas a menudo que nos sumergíamos en los recuerdos de su infancia: sus recuerdos cotidianos en familia cuando vivían todos en la casa del tío obispo en un palacio del siglo dieciséis, las comidas especiales de los domingos, los baños de mar y las vacaciones en Taormina. Hay mucha

gente para las cuales el recuerdo del pasado es mucho más importante que cualquier cosa que pueda vivir en el presente y Paolo era uno de ellos. Tal vez su infancia era su refugio más seguro.

Poco a poco su salud física también se iba recuperando y al cabo de un mes fue dado de alta y siguió recuperándose en su hogar. Por algún tiempo más tuve contacto con él, pues si bien solamente era una estudiante de psicología, él decidió que quería ser mi paciente; de modo que durante el resto del año acudía a su estudio y lo escuchaba y sobre todo discurríamos acerca del tema de su melancolía. Siempre le decía yo que estaba predestinado a la melancolía pues era de capricornio; esto al menos lo hacía reír ya que no creía para nada en el tema de los signos. Cuando dos almas se acercan surgen atracciones y pronto su mirada volvió a tener cierto contenido sensual. Una tarde comprendí que la relación amistosa y profesional comenzaba a parecerse a otra cosa y se lo dije. Le expliqué entonces de mi relación amorosa y complicada con José y de que en mi corazón no había lugar para nada más. Me siguió llamando algunas veces y finalmente no supe más de él.

IV

. Pasaron ocho años. Una tarde una colega también especialista en adicciones como yo decide consultar conmigo el caso de Carmelo Rocca, un joven de veinticinco años adicto a la cocaína y con dos tentativas de suicidio. La razón de esta charla tenía un motivo específico. Ana Cuenca me proponía que tomara a mi cargo el caso del padre del joven a quien consideraba un paciente difícil. El hombre en cuestión rechazaba toda ayuda y no podía salir de su estado depresivo. Le dije que lo conocía y que no podía tomar este paciente, por razones largas de explicar. Mi vida ya estaba suficientemente enredada con el proceso de mi divorcio de un esposo alcohólico y mi angustia personal que estaba tratando de superar; además mi agenda de trabajo estaba demasiado llena. Sin embargo el caso de Paolo siempre me había conmovido. Diez días después me sentí culpable o quizás omnipotente, no sé, pues creía que yo sí lo podía ayudar: recordé cómo lo había ayudado hacía quince años y casi sin experiencia; de modo que llamé a mi colega y le dije que lo aceptaba como paciente siempre y cuando se acercara a mi consultorio.

Una semana después su asistente concertaba una cita con mi secretaria para el jueves 4 de febrero.

Ese jueves, el paciente anterior se había excusado pues estaba con gripe, de modo que tuve tiempo para prepararme un café cargado y fumar un cigarrillo y reorganizar en mi mente como en un prolijo display de powerpoints las escenas y las conversaciones de diverso tenor que había sostenido con el arquitecto Rocca en el pasado. Ahora yo tenía 38 años y él tendría alrededor de sesenta y pico. Desde mi ventana vi estacionar un Mercedes blanco último modelo y adiviné que se trataba de Rocca. Lo vi pisar con fuerza la acera de piedras blancas y vi una espalda ligeramente curvada y una cabeza cubierta de canas y alcancé a ver unas gafas oscuras.

Paolo había envejecido con gracia pese a todas sus penas. Las canas le quedaban bien pues hacían resaltar sus cejas y sus ojos de color carbón con chispas azules. Se lo veía además muy elegante con su traje gris oscuro de corte impecable y su camisa azul claro. Cinco minutos después se sentaba en el sillón de cuero gris frente a mi escritorio.

Los primeros momentos ambos titubeábamos entre el trato formal o el informal, finalmente Paolo insistió en el tuteo y no queriendo lastimar la confianza lo imité. Encendió un cigarrillo y

aunque en general no permitía a mis pacientes fumar en el consultorio, conociendo sus hábitos no le dije nada. Le ofrecí café fuerte y sin azúcar y lo invité a compartir conmigo la historia de Carmelo. Con ojos muy brillantes y a veces desbordados por el dolor, me contó como el hijo había comenzado a drogarse en la escuela secundaria cuando tenía apenas quince años a instancias de su prima Celia, la hija de su hermana, la única que quedaba viva. En esos años pasados él vivía arriba del avión ocupándose de sus proyectos internacionales y algo creyó percibir en él pero pensó que se trataba de exceso de cerveza y al comentarlo con su mujer Ivana, ésta le dijo que no se preocupara. Dos años después el tema era insalvable, Carmelo no solamente consumía todo tipo de drogas sino que también había comerciado cocaína y tenía los dealers detrás de él. Incluso una vez había estado en prisión por sospechoso. Él pensaba que la situación era irreversible.

Paolo vino a mi consultorio durante casi un año y continuó viniendo luego de la muerte de Carmelo. Un día decidimos juntos que ya podía darse de alta.

V

Los siguientes dos años vi a Paolo unas cuatro o cinco veces. Yo estaba sola y sin deseos de una relación estable después de dos fracasos. Y él también estaba solo muchas veces pues su esposa viajaba mucho a Francia para acompañar a su hija y a sus nietos. Esas ocasiones eran especiales, venía a mi casa con bolsas del supermercado y cocinaba platos sicilianos con piñones o berenjena y algunos condimentos especiales. Después del almuerzo me leía la continuación de sus memorias y yo iba traduciéndolas al español en la computadora. Me acuerdo que cuando yo le transmitía mis miedos de no ser madre nunca, él me decía que los hijos traen demasiadas angustias y devuelven muy poco.

VI

Después de que lo conocí a Charles, dejó de venir a mi casa. Me solucionaba un tema con mi pareja. No es que hubiera nada que ocultar de mi parte pero a veces es mejor ni explicar las historias viejas a las relaciones nuevas. Supe que viajaba muchísimo a Italia y que se había jubilado de su profesión. Mientras tanto Charles y yo decidimos casarnos. Era mi primer casamiento y asumí la empresa con muchísima emoción. Nos casaríamos en la iglesia anglicana e íbamos a celebrar con una fiesta importante. Tenía especial interés en que mi amigo Paolo compartiera este momento de felicidad conmigo, pues yo también había compartido con él muchos de mis miedos y momentos sombríos. Lo llamé por teléfono y le dije que le iba a llegar una invitación para la boda. Me dijo que lamentaba mucho pero que no iba a estar en la Argentina y que me iba a mandar un regalo.

VII

Marina-the concierge says the post office has brought a package in your name, you have to go downstairs to pick it up,- me dice mi esposo a los gritos pues se estaba afeitando en el baño y yo estaba en la cocina. Nuestro departamento tendría unos cien metros y la disposición era alargada, nuestra habitación con el baño en suite estaba en una punta mirando al este y la cocina en la otra punta mirando hacia el oeste.

Bueno, gracias, allá voy - le contesté- mientras apagaba el horno a la vez que cerraba la ventana y tiraba a la pileta el resto de la taza de café.

Me cambié mis chinelas rojas gastadas y mi delantal de cocina, había estado preparando un pastel de espinaca, y me metí en el sencillo ascensor de nuestro departamento nuevo en el barrio de Palermo Viejo. Nos habíamos casado hacía ya diez días y los regalos seguían llegando, la mayoría a las casas de regalos pero algunos a la casa. El portero me entregó una caja grande con un moño muy bonito que no venía acompañada por ninguna tarjeta aunque por el remitente supe que se trataba de un obsequio del Arquitecto Rocca.

Terminé de preparar el pastel de espinacas y me fui al supermercado. Al regresar me senté en el sillón más cómodo del living y mientras tomaba una sprite con jugo de limón me encomendé a la tarea de abrir la caja roja que contenía el regalo de Paolo. Me tomó como unos cinco minutos librar a la caja de las cintas y los papeles blancos de seda. Finalmente levanté la tapa forrada en raso rojo y encontré en el fondo dos objetos: Un diario de fino cuero color habano y una pulsera de oro. Al sacar todo encontré en el fondo, un sobre. Dentro del sobre había una tarjeta gruesa en donde me decía: Gracias por tu ayuda y sobre todo gracias por tu amistad. Te dejo las memorias que aún no has leído para que las pulas un poco cuando tengas tiempo. No había firma. La pulsera era muy bonita, era una gruesa cadena de oro de la cual colgaban varias ranitas de oro.

Dos o tres días después, ya no recuerdo con exactitud, llamé al estudio de Paolo para agradecerle el regalo. Sabía que ya debería de estar de regreso. Me atendió la Sra. Gladiolo, su secretaria de toda la vida y al preguntarle por su jefe me respondió después de una larguísima pausa, que tenía una mala noticia para darme. El arquitecto había fallecido el día anterior en Sicilia, había sufrido un paro cardíaco.

Me sentí desolada y por largo rato no paré de llorar. Por suerte estaba sola en casa de modo que pude descargar tranquila mi dolor. Sobre todo sentía la pena de no poder agradecerle su precioso regalo, y lo más importante, la pena de no poder decir adiós.

VIII

Algunas veces en las vidas de las personas se acumulan los hechos dolorosos o difíciles de digerir. Ese mismo día cuando llegó Charles de su trabajo, me dijo que la empresa en donde trabajaba cerraba sus puertas en el Cono Sur y que él se quedaría sin su puesto a partir de fin de mes. Esa noche llovía torrencialmente y el viento soplaba oblicuamente contra los cristales del living. Charles se sirvió un whisky con soda y no quiso comer nada. Yo tuve que tomar primero un migral para el dolor de cabeza y más tarde un cuarto de Valium porque no me podía dormir. Con la desocupación que había en Buenos Aires y con la cantidad de empresas extranjeras que cerraban sus sucursales por las medidas económicas era difícil, aún para un hombre tan calificado como Charles con sus cincuenta y pico bien cumplidos, conseguir un buen trabajo como el que perdía.

Pero así como el clima en la ciudad de Buenos Aires pasa de la lluvia torrencial al cielo azul y al aire fresco y soleado, así se repone mi marido de rápido. Dos días después me decía que él estaba decidido a regresar a Texas, pues siendo americano tenía allí muchas más posibilidades.

No fue en un día mi decisión, no. La idea de cambiar de vida, de empezar de cero, de dejar los afectos, esto no era tan fácil como cambiar el corte del peinado. No tenía ganas de empezar de nuevo ni me atraía para nada mudarme a los Estados Unidos. Siempre sospeché, claro, que estaba dentro de las posibilidades.

IX

Tres meses después, alrededor de mitad de enero, estábamos volando rumbo a Dallas en donde Charlie había decidido trabajar en forma independiente. Fue mi año sabático. Me dediqué a arreglar la casa que compramos y a abrir muchos regalos de casamiento que nunca había podido ver. Así fue como encontré entre los regalos sin abrir, un diario de cuero gastado de color marfil. Lo puse a mano en mi mesa de luz, encima del libro de Marcela Serrano para no olvidarme otra vez de su existencia.

XII

Cuando abrí el diario, cayó en la colcha de mi cama un sobre blanco. Dentro encontré esta carta de Paolo dirigida a mí.

Mi querida Marina:

Mi piace moltissimo que finalmente hayas podido encontrar a alguien que te haga feliz. Ya verás que la felicidad se va a construyendo lentamente y con muchísimo cuidado y también con trabajo e inteligencia. Aunque claro la felicidad no existe, tan sólo son algunos momentos de mucha paz y armonía, y está en nosotros y en nadie más poder ser felices. Yo, con todos mis logros hasta ahora no lo he logrado. Hace muchos años cuando te conocí pensé... pensé que detrás de tu cálida mirada había para mí alguna esperanza. Fue muy sabio de tu parte no enamorarte de mí pues no habría podido darte lo que necesitas, lo que tienes ahora.

Durante estos años he continuado escribiendo mi diario y quisiera compartirlo contigo.... ya hablaremos si conviene o no que esta parte de mi vida se una al conjunto de lo ya escrito, aquello que será destinado a que mis nietos me conozcan mejor. No voy a estar en tu boda, me voy a Brescia en donde tengo muchas cosas pendientes. No me he sentido bien últimamente y tengo miedo. Tengo necesidad más que nunca de estar cerca de aquella infancia en que fui feliz y también de despedirme... ya verás cuando leas... no te digo más...

Un abrazo,

Me sentí emocionada por las palabras de mi amigo, apagué la luz y me quedé pensando en sus palabras.

XIII

Al día siguiente viajamos con Charles a Houston por un tema de su trabajo. Llevé el diario de Paolo en mi carry-on a fin de leerlo durante el vuelo. Una vez que el avión comenzó a moverse empecé a leer las prolijas hileras de oraciones en tinta roja que servían a Paolo de catarsis.

5 de diciembre de 2008

Estoy in Brescia. A las nueve de la noche, ella ha abierto la puerta de la habitación y se ha sentado en mi cama. Lleva su cabeza mojada y su cuerpo envuelto en una toalla blanca. Me acaricia la espalda con suavidad mientras me hace beber un campari. Me dice que le gusto mucho. Creo que está muy confundida. Me gustan sus caderas amplias y....Yo sé que esto es terrible... pero como dejar pasar la ocasión... Que es la vida sino momentos... fracciones minúsculas de placer en un mar de lágrimas geométricas...

Tuve que interrumpir la lectura pues el avión se movía mucho y no podía concentrarme. Lo cerré y lo deje en mi falda y al ratito el avión comenzó a aterrizar. Media hora más tarde, después de instalarnos en el hotel quise retomar la lectura del diario pero no lo encontré en el carry on, tampoco lo tenía en el bolso de mano... Se me había caído en el avión. Me dio angustia, mucha angustia. Charles me prometió que se ocuparía de reclamar mi diario en la Aerolínea y me insistió en que debía tranquilizarme porque esas cosas siempre aparecían. Charles llamó a American enseguida y dos días después al regresar al aeropuerto de Dallas pasamos por varias oficinas de objetos perdidos, pero nadie lo había visto. El diario no apareció más. Durante días sentí dolor en la boca del estómago. Había perdido a Paolo por segunda vez y había sido irresponsable con el cuidado tan precioso que me había encomendado.

XIX

Apenas quince días más tarde de este incidente, recibí en mi correo electrónico el siguiente email
Cara Marina

Io sono Cinzia Rocca , the niece of Paolo Rocca. My English is so so...je parle francais aussi..Io non so si tu parla italiano. I am very very sad I need to talk to you about Paolo. I know a lot about you.. and I guess you know about me..because he trusted you a lot. Io sono veramente triste..! O bisogno de parlare con te..!!

Sabía muy bien quien era Cinzia. Era la hija del hermano de Paolo, un hombre que había muerto joven en un accidente aéreo. Sabía que se había casado joven con un japonés y que alrededor de los treinta años estaba divorciada y sin niños viviendo en Brescia en la casa de su madre. Paolo hablaba mucho de esta joven. Decía que era de muy buen corazón y que vivía para cuidar de su madre viuda. Paolo era el tío rico de América y proveía a esta familia a escondidas de su esposa de abundantes recursos económicos.

XX

Así comenzó una larga serie de emails con mi amiga Cinzia la cual estaba desesperada por la muerte de tu tío. A lo largo de muchos emails multilingües Cinzia me fue contando de sus amores con Paolo Rocca. Ella lo había seducido y él creo yo, en medio de una desesperada soledad, no había podido rechazarla. O es que se había enamorado de ella, al final no lo sé. Él decía que no tenía la capacidad para enamorarse. Ella cree que sí, y yo lo sabría, tal vez, de haber leído el diario. Pero no lo creo. No la consideraba muy aguda y Paolo adoraba la inteligencia.

Durante los últimos dos años habían viajado juntos por Europa, tío y sobrina, y habían compartido cama, confidencias y soledades. Cinzia presuponía que yo sabía todo esto pues yo había leído el diario íntimo de su tío. Me pidió encarecidamente que le enviara el diario pues sentía que le pertenecía. Con mucho dolor tuve que confesarle que lo había perdido.

XXI

Durante ese año Charlie tuvo que visitar muchas compañías en Europa en una de las ocasiones que tuvo que hacer consultas para la compañía Techint con sede en Milano, decidí acompañarlo. Una vez allí, le envié un email a Cinzia y le propuse conocernos. Me pidió encarecidamente que la visitara en su casa y que me hospedara por algunos días allí junto a ella.

XXII

Conocimos a Cinzia en un recodo de la carretera antes de entrar a la ciudad de Brescia. Era mucho más bonita de lo que me imaginaba y tenía una figura llena, de caderas muy grandes sensuales y unos ojos oscuros llenos de ternura y con las mismas chispas azules que su tío, solamente que ella era muy rubia. Me abrazó con fuerza como si nos conociéramos de toda la vida

Vivía en una casa mediana en la Rúa Medici. Una casa de dos o tres dormitorios. Nunca la conocí entera ni conocí a su madre pues estaba enferma con depresión y no quería ver a nadie.

Lo que me llamó la atención es que las paredes del living estaban cubiertas casi enteramente de cuadros con motivos referentes al pubis femenino. Algunos de ellos eran copias de autores famosos y otras habían sido pintadas por su abuelo pintor, el padre de Paolo o por ella misma.

Hablamos mucho hasta bastante tarde, mientras Charlie dormía. No tenía remordimientos por haberse enamorado de su tío. Había conocido muy poco a su tío de joven y prácticamente lo comenzó a tratar a partir de los treinta años cuando se había separado de su esposo. Me confesó además que había sido violada por su propio padre el hermano de Paolo y que no sentía rencor por su padre muerto. Me dijo que practicaba la religión budista y que trataba de vivir de una manera diferente.

Cinzia nos ofreció su propia habitación, la cual estaba cubierta de pared a pared con las fotos de Paolo. Algunas solo, de más joven y muchas con ella en diferentes escenarios. Mi marido contemplaba las paredes asombrado tanto por lo abigarrado de la cosa como por lo repetido del tema pero no me hizo ningún comentario. Nunca compartí con él la situación personal de Cinzia porque quería que la apreciara por lo que Cinzia era, generosa, dulce y de un extraordinario buen corazón.

Yo y ella hablamos mucho, pero sobretodo la escuché y compartí mis recuerdos acerca de su tío. Ella los necesitaba porque se obstinaba en seguir alimentando su amor de alguna manera y completar con recortes de recuerdos esa figura idolatrada por ella. Nos atendió como reyes, puso en la mesa los mejores manteles y la mejor vajilla que tenía y nos cocinó la pasta más rica que he comido en mi vida, con muchos piñones y sardinas y muchas otras delicias y hasta faltó a su trabajo para recorrer con nosotros el lago de Garda.

Han pasado ya tres años de aquel día. Hace dos años que vivimos en Lubbock porque Charlie consiguió un trabajo en una compañía petrolera en Levelland, a quince millas de aquí y yo decidí volver a la Universidad.

Sigo en contacto con Cinzia y me ha prometido que un día de estos me va a visitar aquí en mi casa de Lubbock.



TEXAS TECH UNIVERSITY™