

# CUADERNOS DE ALEPH

*Revista de literatura hispánica*

❧ 2 ❧

2007



Asociación de  
de Jóvenes Investigadores  
de la Literatura Hispánica

**Directora** Beatriz Ferrús Antón

**Secretario** Alejandro García Reidy

**Redactores** Anna Chover Lafarga, José María Martínez Simón, Ana Roig Hernández,  
Eva Soler Sasera

**Comité científico** Alan Deyermond, Françoise Etiénnvre, Juan Manuel García Ramos,  
Anthony John Lappin, Juan Carlos Mercado, José María Pozuelo  
Yvancos, Luis Sánchez Laílla, Germán Vega García-Luengos,  
Edwin Williamson

*ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica)*

Departamento de Filología Española

Avda. Blasco Ibáñez 32

46010 Valencia (España)

asociacionaleph@gmail.com / cuadernosdealeph@yahoo.es

© De los autores, 2007

© De ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura  
Hispánica), 2007

ISSN: 1886-5089

Depósito legal:

Impresión:

## SUMARIO

ENCARNA ALONSO VALERO: <i>El embrujo de Shanghai de Juan Marsé</i> (o sobre qué puede ser la memoria) .....	7
IVÁN BARRETO MORONI: La pérdida del origen en el neoliberalismo: <i>Ídola</i> , de Germán Marín .....	21
CHIARA BOLOGNESE: La figura del gracioso en <i>Los comendadores de Córdoba</i> ....	47
NÚRIA CALAFELL SALA: Para-textos corporales: sobre los cuentos de Silvina Ocampo .....	63
JUAN MANUEL DAZA SOMOANO: Ecos de la polémica gongorina en el <i>Examen crítico de la canción a la venida del Duque de Osuna</i> , de Francisco de Amaya .....	73
GUILLERMO LAÍN CORONA: Teoría y práctica de la metáfora en torno a <i>Fervor de Buenos Aires</i> , de Borges .....	79



## EL EMBRUJO DE SHANGHAI DE JUAN MARSÉ (O SOBRE QUÉ PUEDE SER LA MEMORIA)

ENCARNA ALONSO VALERO  
CREC-Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Los sueños juveniles se corrompen en boca de los adultos» (Marsé 1993: 9):<sup>1</sup> así comienza *El embrujo de Shanghai*, una novela en la que Juan Marsé construye una doble historia a dos niveles espaciales y temporales que desemboca en una hermosa y triste metáfora de la decepción y del desengaño, a la vez que en una especie de amarga autoparodia de los que con el paso del tiempo han ido viendo caer los cimientos de sus más profundas convicciones.

*El embrujo de Shanghai* supuso un nuevo eslabón en la producción novelística de Marsé, que confirmaba una vez más la continuidad de su universo novelesco. En efecto, puede decirse que prácticamente toda la obra de este autor se inserta en el marco de la posguerra española y de sus efectos políticos y sobre todo sociales, y son, por tanto, historias que nos remiten de una forma u otra a la guerra civil y a sus consecuencias.

Así, como decíamos, la acción transcurre en un primer nivel en el contexto temporal y geográfico habitual en las novelas de Marsé, el marco urbano y mítico al que suelen llevarnos sus libros: los barrios humildes de Barcelona en los años terribles de la posguerra. Los personajes que aquí aparecen también han sido presentados en novelas anteriores: un grupo de adolescentes (la edad del propio Marsé en aquellos años) a los que la situación social y política que sufren en ese momento no ofrece salida alguna ni esperanza posible, y un grupo de «maquis», de guerrilleros de la época, en lucha contra el franquismo (unos que aparecen realmente en la novela y otros que están en ella a través de las palabras de los distintos personajes, en ocasiones ocupando un lugar central, como es el caso del Kim) sumidos en el desengaño, en el abandono de los ideales e incluso en muchos casos en la corrupción. En torno a estos dos grupos fundamentales encontramos otra serie de personajes (Anita, el capitán Blay, la madre de Daniel...), gentes oscuras con historias y vidas durísimas y sin posibilidad alguna de salir de esa situación, que terminan de configurar el ambiente sórdido y asfixiante de la posguerra. Es, como toda la obra de Marsé, una novela del fracaso, de la derrota y sus consecuencias. Entre esos personajes omnipresentes en los miedos de los personajes y en sus palabras se encuentra también la

---

<sup>1</sup> Todas las citas de la obra proceden de esta edición.

policía, que aunque tiene escasas apariciones reales en la novela está presente en cada página como el humo del que habla el capitán Blay estaría en el barrio, casi invisible pero condicionando todas esas vidas, siempre temida y considerada acechante por los personajes, que viven bajo el miedo de una represión brutal (de hecho, cuando Forcat llega por primera vez al barrio se nos dice que «se comentó que la policía tenía que saberlo y que seguramente ya le habrían interrogado en Jefatura, pero que, por alguna razón que nadie acertaba a explicarse, lo habían soltado», p. 14); del mismo modo, los niños creen que los que en realidad son empleados del Ayuntamiento vigilan a Forcat, y la señora Anita, en la primera ocasión que tiene de hablar con Forcat una vez que este se presenta en su casa, le dice: «“¿Te busca la policía?”», susurró ella, y él dijo: “No lo sé... Tal vez ya no. Yo no era importante en el grupo. Pero nunca se sabe”», p. 55).

La narración se nos ofrece desde dos visiones, dos puntos de vista: un narrador adulto rememora el pasado en primera persona; es Daniel, uno de los niños, que recuerda los hechos con la perspectiva que ofrece el tiempo transcurrido aunque, como no podría ser de otra manera, no puede ni quiere mirarlos de manera demasiado distanciada. Ese narrador adulto es el que introduce el tono general de desilusión y desencanto, de tremenda tristeza en algunos casos, de compasión por unos personajes a los que se describe con no poca cantidad de amor y que soportan en muchos casos su situación con enorme dignidad. De este modo, en esa narración separada de los hechos por el tiempo, el narrador recupera a menudo su conciencia adolescente de aquella época, la voz del niño que fue testigo directo de los hechos, de ahí que sea aún más patente en la novela el sentimiento de desengaño, de fracaso, porque se nos ofrece tanto el punto de vista de los chicos de la época, su visión de las cosas y sus expectativas, como la visión del adulto desengañado que describe la realidad oscura y asfixiante de aquellos años y el desencanto de su momento actual.

Esa visión realista, amarga y desengañada del narrador adulto hace que el lector sepa desde el principio de la novela que Forcat no es el hombre que todos imaginan, que el temor y la admiración que despierta se debe mucho más a un proceso de mitificación que a la realidad: «Nosotros no podíamos en aquel entonces ni siquiera intuir que el personaje era improbable, lo mismo que el Kim: inventado, imaginario y sin fisuras, un personaje que sólo adquiriría vida en boca de los mayores cuando discutían, reticentes y en voz baja, sus fechorías o sus hazañas, según el criterio de cada cual» (p. 14). La primera vez que los niños ven a Forcat se nos dice lo siguiente: «Sus ojos escudados en la gafas negras se demoraron solamente en un punto en el vacío, en no sabíamos qué, en la derrota de su vida tal vez [...] Por más que no dejamos de observarle en su inmovilidad un poco envarada, por mucho que nos fijamos en sus manos largas y oscuras y en su boca tensa, no pudimos captar ninguna señal que estableciera una alianza entre muerte y escenario, ningún gesto que

delatara fugazmente su conciencia cercada y condenada» (p. 20). En este pasaje aparecen reflejados ambos puntos de vista: el adulto que, con la perspectiva del tiempo, sabe que Forcat es un hombre derrotado que pensaba «en la derrota de su vida tal vez», al mismo tiempo que deja traslucir la conciencia del adolescente testigo de los hechos, que había pasado días esperando la salida del que consideraba un pistolero, casi una leyenda, y que buscaba en él «una alianza entre muerte y escenario», algo que delatara «su conciencia cercada y condenada». Naturalmente, en este caso también es fundamental el «nosotros», ese plural cuyo uso no es gratuito en esta novela.

Es también esa visión realista y desencantada del adulto la que sitúa la historia en un tiempo muerto, sin ninguna esperanza de futuro. Son múltiples los pasajes de la novela en los que se nos transmite esa sensación de estar en un tiempo parado, en una especie de paréntesis de tiempo que no ofrece posibilidad de actuar y mucho menos de progresar: las horas de los niños esperando que salga Forcat, los días de inactividad de los empleados del Ayuntamiento que van a arreglar el supuesto escape de gas (y que significativamente descubren un cementerio bajo la plaza), etc. En este sentido pensemos, por ejemplo, en el siguiente pasaje: «Me puse a pensar en los hombres encogidos y mudos que se frotaban las manos a mi lado tras los cristales de la taberna, en tantas tabernas del barrio y de la ciudad a esta hora, hombres oscuros y retraídos que bebían de pie mirando la calle o junto al mostrador o arrimados a los toneles de vino como si la vida les hubiera acorralado allí, sobre una sucia alfombra de serrín y escupitajos» (p. 19).

No es gratuito que estos adolescentes deformen su visión de la realidad con todo tipo de invenciones: frente a esa situación, a ese tiempo muerto y a esas vidas que no conducen a nada, lo único que pueden oponer estos jóvenes es la imaginación. De Susana se dice que tenía «una disposición natural a la ensoñación, a convocar lo deseable y lo hermoso y lo conveniente» (pp. 48-49), y al principio de la novela el propio Daniel dice lo siguiente: «Así empieza mi historia, y me habría gustado que hubiese en ella un lugar para mi padre, tenerlo cerca para aconsejarme, para no sentirme tan indefenso ante los delirios del capitán Blay y ante mis propios sueños» (p. 9).

Estos personajes abocados a la nada, con estas vidas que no pueden ir a ningún sitio, necesitan creer en unos héroes, pero la razón de lucha de esos héroes se ha ido desvaneciendo para dejar paso a una serie de actividades, no siempre lícitas, para poder sobrevivir. El hombre al que los niños admiran por su posición militante y al que imaginan con una pistola en la mano y rodeado de peligros es en realidad una persona derrotada, sin aspiraciones políticas ni vitales, y que ha visto hundirse todas sus convicciones. Hay en él un contraste continuo entre el personaje que estos jóvenes imaginan (y no sólo ellos, por supuesto) y la persona que realmente es. Evidentemente, Forcat no da la talla del mito que en el barrio hay creado en torno a él.

Este contraste entre lo que todos esperan del personaje y la persona que en realidad es aparece, como antes hemos dicho, desde la primera vez que los niños ven a Forcat, con unas expectativas que poco tienen que ver con su situación real. Posteriormente, durante su estancia en casa de Susana, lo vemos preparando meriendas para la enferma, acompañándola, cuidándola, es decir, se nos ofrece de él una imagen doméstica e inofensiva que tampoco coincide con lo que en principio los niños esperaban de él y que se superpone en cada momento con destellos de la imagen mitificada: «En el dorso de sus manos, las poderosas venas azules se encabalgaban sobre los nervios, pero lo que daba dentera era la piel manchada, algunas zonas amarillas como de yodo y otras de color rosado intenso que sugerían el mapa desleído de otra epidermis, parches sedosos, como si las manos hubiesen estado sometidas al fuego o a un ácido o como si laguna enfermedad misteriosa las hubiera despellejado parcialmente. Percibí además junto a ellas un olor parecido al de la coliflor hervida, un aroma casero, sumiso y pocho que nunca se me habría ocurrido relacionar con un pistolero» (p. 55).

Los ejemplos de construcción de la realidad son múltiples y constantes a lo largo de la novela: Daniel imagina para su padre una muerte que no se corresponde con la real, aunque él así lo crea durante años hasta el punto de convertir ese falso recuerdo en uno de sus más firmes asideros emocionales («vi su cuerpo tirado en una zanja y cubriéndose lentamente de nieve», p. 9; «su cuerpo abatido en la trinchera y bajo la copiosa nevada que lo iba cubriendo seguía allí, en el rincón que yo creía más infalible y protegido de la memoria, hasta que un día ocurrió algo y la imagen se me quedó inesperadamente desprovista de emoción, revelando su origen artificioso: me preguntó de dónde puñeta había sacado yo esa trinchera y esa gran nevada, esa idea que tenía desde muy pequeño y que ella nunca me quiso desmentir porque para un niño sin recuerdos de su padre era mejor eso que nada, pero que ella jamás me habló de tal cosa ya que en su día no había conseguido averiguar ni siquiera si tu padre murió en el frente, dijo, y mucho menos en qué forma y si llovía o nevaba o hacía sol cuando ocurrió, de modo que ya ves, todo eso no son más que figuraciones tuyas... Menos mal que el tiempo lo borra todo, hijo, añadió con una sonrisa ambigua, no sé si de alivio o de tristeza», p. 189); imaginan también un escape de gas, que finalmente también se revela como irreal, inventan que los trabajadores vigilan a Forcat cuando en realidad son empleados del Ayuntamiento, etc. No obstante, es normal que en torno a Forcat y a los demás personajes que están en situación clandestina se creen las mayores ficciones: el mundo de la clandestinidad tenía para los niños y también para los adultos cierto atractivo romántico y obligaba al silencio, creándose así una situación favorable para que la imaginación tomase rienda suelta. De hecho, incluso después de que toda la serie de mentiras que se han ido tejiendo en torno a esos personajes (Forcat, el Kim...) estalle, dice Daniel de



Denis que «nunca sabré si en sus visitas a la torre se escondía de un peligro real, si aún había contra él orden de caza y captura o si estaba allí sólo por la cara, de golfante, como estuvo antes Forcat. Pero todos sus gestos y posturas a veces un tanto rebuscadas, incluso su manera de andar, viendo siempre dónde pisaba y con fugaces miradas de soslayo, denotaban una larga y consumada relación con la clandestinidad» (p. 183). Así, es lógico que esas historias y los relatos que el propio Forcat inventa produzcan un efecto tan importante y tan profundo en estos jóvenes: con unas vidas que no van a ninguna parte, lo sorprendente de esta novela quizás no se encuentra tanto en la presentación de la vida real como en la de la imaginada, tal vez la única vida verdadera.

Esa construcción de la realidad alcanza también las expectativas de futuro: Susana cree que su padre volverá a buscarla, Daniel sueña con ser dibujante, el capitán Blay, sin duda uno de los personajes más interesantes, extraños y ricos del libro, cree que conseguirá evitar que la chimenea siga emanando el gas que considera tóxico, etc. Ninguna de estas expectativas se verá cumplida: las circunstancias políticas y sociales no permitirían que ninguna perspectiva de futuro pudiera realizarse, una imposibilidad que es vista en la propia novela por algunos personajes, y curiosamente son el capitán Blay y Sucre, las dos personas a las que se les supone trastornadas sus capacidades mentales, los únicos que reconocen esa situación en voz alta. Sucre, por ejemplo, que a causa de la pérdida de la memoria pregunta constantemente quién es y qué hace (p. 13), pero que significativamente quema todos los días el periódico, en ocasiones solo y otras veces en compañía del capitán Blay, dice a este último a propósito de sus esfuerzos por frenar las emisiones del supuesto gas venenoso: «Pero tu cruzada es de risa. ¿Que no ves la magnitud de la nada que nos envuelve?— Y su mano mansa y cenicienta de artista pobre, como si la guiara una memoria rendida, la conciencia táctil de unas formas cívicas ya desterradas, abarcó con un elegante y amplio gesto el nauseabundo pantano que nos rodeaba—: Ya me entiendes. Una nada de sueños ahogándose en la nada, que dijo aquél...» (p. 61).

El capitán Blay, del que se nos dice repetidamente que se ha vuelto loco, se viste de Hombre Invisible cuando sale a la calle, ayudándose de unos vendajes, por el miedo que le provoca que pueda reconocerlo la policía, circunstancia que intenta evitar de esa extravagante manera: «Súbitamente, las dos puertas del armario se abrieron con un chirrido, unas manos huesudas y renegridas apartaron los viejos abrigos y los apolillados trajes de difunto colgados en las perchas y, de una larga zancada, corvo y felino, con medio caliqueño apagado en los labios y su pijama a rayas y su larga gabardina marrón, pero sin vendajes en la cabeza, el capitán Blay se plantó ante mí impulsado desde su otro mundo ya devastado e irrecoverable, el de los hijos muertos y los ideales perdidos, el de la derrota y la locura» (pp. 26-27). No obstante, este personaje, que en un principio se nos presenta como un extraño

anciano que ha perdido por completo la razón, se nos va perfilando a lo largo de la novela como uno de los personajes más dignos y más llenos de amargas verdades («Porque a fin de cuentas, hoy lo sé, entre ese gas fantasmal y quimérico que salía de las cloacas para adormecernos y su valeroso convencimiento de la existencia real de ese gas, no había sino un ligero malentendido. En cierta ocasión me dijo que todos los disparates que le reprochaban y las muchas locuras que había cometido en esta vida no eran sino ensayos y variaciones de una sola y misma locura...que nunca acertó a cometer porque no sabía exactamente en qué consistía», p. 157), hasta el punto de que, tras su muerte, que emociona profundamente a Daniel, el chico reconoce que el viejo capitán le había contagiado su capacidad de lucha y su entusiasmo, que acabó secundando realmente su batalla perdida y que Blay había acabado marcándolo positiva y profundamente: «Así, con el tiempo y casi sin darme cuenta, el escenario vital de mi infancia se me fue convirtiendo poco a poco en un paisaje moral, y así ha quedado grabado para siempre en mi memoria» (p. 158). Su reflexión final sobre el anciano no deja lugar a dudas:

Me dije que tal vez en el último momento tuvo la suerte de pensar, aunque sólo fuera durante un segundo fugaz, no en su casa que había sido una cárcel ni en su paciente y atrafagada Conxa, y tampoco en los hijos muertos que en su recurrente quimera junto a las brumas del Ebro nunca se acababan de morir, sino en lo único que de verdad poseía y reconocía como inequívocamente suyo, la sobada carpeta que esperaba recuperar y que él creía testimonio elocuente contra la infamia y la dejación y no era más que un extravío de su cólera, una quebranto de la memoria, la devastada conciencia de otra ignominia que muchos preferían olvidar. (p. 159)

La imagen mitificada que hay creada en torno a Forcat facilita la farsa y es una ayuda para fingir ser lo que no es: estamos ante un hombre derrotado, sin aspiraciones, pero la imagen que de él tienen los niños lo ayuda a crear una ficción que sirve en parte para encubrirse y sobrevivir pero también en gran medida para reafirmarse y rectificar unos hechos que no puede ni quiere admitir. La aventura del Kim en Shanghai, la arriesgada misión entre ex-nazis, pistoleros profesionales, travesías en barco, lugares siniestros y bellas mujeres es para Forcat, en cierto modo, un ejercicio de defensa y justificación, una necesidad psicológica. Distorsiona la realidad como medio de supervivencia pero también para poder relacionarse más fácilmente con ella, para reivindicar e intentar recomponer y dar sentido a una realidad que se le escapa. Pero Forcat no va a modificar la historia (como hace Forest en *La muchacha de las bragas de oro*) sino que de manera sucesiva, al principio tomando elementos reales y ficticios para ir poco a poco eliminando los primeros a favor de los segundos, va a acabar literalmente inventándose, convirtiendo lo que ha desembocado en el abandono de la combatividad y en actitudes que no quiere ni puede admitir, en una

vida heroica y más conforme a lo que se espera de ellos. Así, con la historia en Shanghai puede crear la vida imaginada que la realidad le niega. Podemos recordar en este caso la cita de Henry James que encabeza *La muchacha de las bragas de oro*: «Sus viejos padres no podían hacer gran cosa con el porvenir y han hecho lo que han podido con el pasado» (Marsé 1978). Efectivamente, Forcat no tiene ya ninguna aspiración, ninguna posibilidad de futuro, y por eso necesita inventar esta historia: lo que empieza siendo una forma de sobrevivir, un medio para poder quedarse en casa de Anita, acaba convirtiéndose en otra cosa, en una forma de poner orden, de negarse a sí mismo la degradación a la que ha llegado el mundo en el que se mueve y al que de un modo u otro pertenece. Es una forma de reinventar su propia vida, no ya la del Kim, y de negar su fracaso. Ante la incapacidad de Forcat de comprender esa realidad, ese fracaso, surge la necesidad de crear otra realidad: con esa especie de sueño heroico rectifica unos hechos que le resulta imposible aceptar y pone orden a la confusión y la incoherencia de la realidad. Esa otra realidad imaginada es tal vez la única vida verdadera, podría decirse que en cierto modo está al margen de la verdad y de la mentira, más allá de ellas.

Si esa especie de novela negra que es la aventura del Kim en Shanghai resulta creíble es porque la realidad no es más coherente que la ficción. Además, estos adolescentes tienen que sobrevivir de algún modo, y se oponen con la imaginación a una realidad adversa que no les ofrece ninguna posibilidad. A hacer creíble el relato también contribuyen las especiales condiciones de la posguerra: el misterio de la clandestinidad, los rumores sobre muertos y desaparecidos, el fantasma todavía cercano de la guerra civil, son historias reales que estos chicos oyen y que crean un clima propicio para que historias que en principio podrían resultar difíciles de creer sean aceptadas como reales o al menos como probables (de hecho, ni el propio Forcat escapa de ese clima de ensoñación: «Yo sólo falsificaba sus documentos y me inventaba firmas, les proveía de nombres e identidades nuevas: yo les hacía peligrosos, pero yo no lo era. Yo soñaba sus peligros», p. 68). Son significativas en este sentido estas palabras de Daniel: «A menudo me sentía flotar en la más pura irrealidad, confinado a un barrio petrificado y gris cuyos medrosos afanes no tenían absolutamente nada que ver con las emociones que por la tarde me esperaban en la torre: mi único deseo era volver junto a Susana y Forcat» (p. 73). Esa realidad imaginada, por tanto, es más coherente que la auténtica realidad, de ahí que resulte creíble, además de deseable («Una noche soñé que rompía ese dibujo en mil pedazos y que empezaba a trazar en tinta china la desgarrada silueta del *Nantucket* navegando hacia Extremo Oriente llevándonos a Susana y a mí de polizones, acurrucados en un rincón de la bodega», pp. 114-115).

La aventura de Shanghai es una novela dentro de la novela, con la trama de una novela negra: espías, pistoleros, ambientes refinados, intrigas, falsas apariencias y

sobre todo una traición. Puede resultar curioso que Forcat invente esta aventura en lugar de relatar hechos más cercanos a lo que podía ser la vida de los «maquis» (aunque en un principio Forcat empieza contando una historia propia de estos guerrilleros, más «creíble», por decirlo de algún modo, o más probable: las precauciones y los peligros para cruzar la frontera desde Francia a España, los esfuerzos por hacer que crucen con él la mujer y el hijo de un compañero... Pero pronto todo eso desemboca en la alejada, en todos los sentidos posibles, aventura en Shanghai). En este sentido, podemos pensar en la siguiente frase de *La muchacha de las bragas de oro*: «Nunca quiso Luys Forest narrar escuetamente los hechos por temor a verlos desmentidos: inventó, porque la invención sobrevive a la dudosa realidad que dictan los políticos» (Marsé 1978: 229). Por tanto, es posible que Forcat invente porque la invención es más difícil de desmentir que la mentira (aunque sin perder de vista en ningún momento que en *La muchacha*... hay una dimensión fundamental de sátira política; Forest, como su modelo real, inventa para falsificar la memoria).

Esta novela dentro de la novela está escrita de forma distinta a la propia novela. Aunque de ningún modo estamos simplemente frente a alegatos sociales o testimoniales, es evidente que en las obras de Marsé hay un intento de recuperación de un pasado tanto personal como colectivo y que el lenguaje utilizado responde a esa realidad y a esa intención. Por ello, según explica el propio Marsé, las historias que componen su mundo novelesco parten de una serie de imágenes («escribo estimulado por imágenes, no por ideas», dice Marsé; *vid.* Sinnigen 1982: 117) sacadas de las experiencias vividas, soñadas, oídas, leídas, etc., principalmente en su juventud y adolescencia. A partir de esas imágenes sacadas de su propia experiencia se reconstruye el mosaico de una época y la voz de los que vivieron en ella, la historia real de las personas que vivieron esa época frente a la historia oficial. Dice Marsé: «Creo que, en el fondo, ese es el tema de cualquier novela, es algo así como si uno escribiera una novela para desmentir lo que pretenden que se crea sobre algunos aspectos de la realidad» (Sinnigen 1982: 111). La aventura de Shanghai, por el contrario, se nutre fundamentalmente de elementos ficticios y del uso de una gran imaginación, incluso de una gran fantasía. Es, por decirlo así, una «aventura» al revés, o al menos en buena medida. Este juego infantil está definido en *Si te dicen que caí*: «Un juego barato que sin duda era consecuencia de la escasez de juguetes, pero también un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla [...] Aumentó el número de personajes reales y redujo cada vez más el de los ficticios, y además introdujo escenarios urbanos, sucesos que traían los diarios y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias, detenciones y desaparecidos. Era una voz impostada recreando cosas que todos conocían de oídas: hablar de oídas, eso era contar aventuras. Las mejores eran aquellas que no tenían ni pies ni cabeza, aquellas en las que no había que esforzarse para que resul-

taran creíbles: nada por aquel entonces tenían sentido» (Marsé 1985: 81). Es lo que hace Marsé cuando narra, contar «aventis», reivindicar la tremenda realidad de unos niños sin edad, como lo fue él mismo, a partir de materiales imaginados; es una forma de dar sentido a un mundo que no tenía ninguno y a la vez una forma de resistencia, al oponer la experiencia real de los que vivieron esa situación frente a la historia oficial.

La historia de Shanghai, en cambio, mezcla también personas y acontecimientos reales y ficticios, con la diferencia de que a partir de un asidero mínimo en la realidad se construye una historia totalmente fantástica que pretende mantener esa imagen mitificada frente a una realidad que es completamente diferente.

También existe entre ambas narraciones una diferencia en el lenguaje. Uno de los grandes hallazgos de la prosa de Marsé, del que procede gran parte de su fuerza, es su gran sencillez, su lenguaje casi descarnado en ocasiones, evitándose toda ampulosidad. En la narración de la historia de Shanghai aparece en ocasiones cierta ornamentación; podríamos decir que cuando narra Forcat el estilo es menos natural, más artificioso, que cuando narra Daniel. Es lógico que así sea: Forcat está narrando una especie de novela de intriga y el lenguaje tiene que ser el adecuado, un lenguaje casi de novela negra, a la vez que el propio de quien quiere mantener la tensión de un relato que se está contando de forma oral: «De pie junto al piano, el Kim coge la rosa y la mira obsesivamente, como si leyera en sus pétalos reblandecidos por el calor y en su amarillo fuego apagado la clave del enigma» (p. 147), por ejemplo, o «tiene buena puntería y muchas agallas, y uno de sus mayores placeres es limpiar y engrasar las armas del Kim siempre que éste emprende alguna misión. Se oye el tic-tac del reloj de pared, el silbido de un tren» (p.63); los ejemplos podrían ser múltiples («El Kim escucha tenso, fascinado por la voz rota y envenenada del héroe, rota como el cuerpo que la cobija y envenenada como la memoria del dolor que suscita ese cuerpo. Abstraído de todo menos de esa voz y ese dolor, [...] no alcanza a ver la señal agazapada a sus pies, pero yo sí la veo, nosotros sí la vemos: un alacrán de fuego que se arrastra en círculos concéntricos sobre las impolutas baldosas blancas, cercando a los dos amigos y moviendo a un lado y a otro su aguijón enhiesto, una uña escarlata y llameante», p. 84; «la rara perfección y la fuerza de la impronta transmiten la vida intensa y ardiente, el arrebató y el fuego que durante un breve instante abrasó la boca y que ésta grabó en la página, del mismo modo que la grababa ahora en la memoria del Kim: espectral y desflorada, surgida de la pálida nebulosa del papel como una herida», p. 111).

El espacio es también radicalmente diferente: frente a un espacio concreto y perfectamente delimitado, cercano y minuciosamente descrito, los barrios pobres de Barcelona, aparece un espacio desconocido, exótico, con la descripción de ambientes refinados, que favorece que la imaginación pueda tomar rienda suelta: Shanghai

(«qué era eso tan importante que su padre estaba haciendo en Shanghai, una ciudad tan remota y misteriosa», p. 60).

Tampoco es el mismo el tiempo de ambas narraciones: la novela es una visión retrospectiva mientras que la historia de Shanghai es un relato lineal narrado en presente. Esa supuesta cercanía o simultaneidad con los hechos que Forcat pretende transmitir es, además de la presencia del Kim en la historia, lo único que une la historia de Shanghai con la realidad de los que oyen ese relato. Esa situación temporal de simultaneidad es una exigencia para la verosimilitud de la historia y de la tensión de la historia, pero el relato de Shanghai en sí mismo está fuera de ese tiempo: es simplemente una historia fantástica, una novela de intriga ajena por completo a la realidad de los niños y por supuesto también a la del propio Forcat. Este último, cuando llega al barrio, es un hombre completamente derrotado y sin ninguna aspiración vital ni política. De hecho, el único personaje que se atreve a hablar explícitamente y en voz alta contra el régimen («Dios ya no manda, Conxa. Ahora mandan éstos», p. 27) y que recuerda continuamente la guerra («empezó a vendarse la cabeza girando sobre los talones como una peonza y volvió a verse a sí mismo gesticulando rabioso mientras se ceñía otra venda igual de vertiginosa, larga y sucia, en la frente ensangrentada: se sobresaltó, su cabeza herida debió rozar la lona de la fantasmal tienda de campaña plantada junto al río y se agachó justo a tiempo de ver a Oriol caer abatido por enésima vez. Alguien sollozaba siempre a su espalda y tendido en una camilla, quizá su otro hijo de diecisiete años que regresó del Ebro enfermo del tifus», pp. 27-28), el único que no se impone a sí mismo, aunque sí haya una imposición oficial, el silencio y el olvido como estrategia para sobrevivir, de ahí su dignidad pero también su drama, es el capitán Blay, pero también pone en entredicho la situación a la que han llegado determinados sistemas y organizaciones de oposición: «—Pero ¿el señor Forcat no era amigo suyo, capitán? —Era, eso es» (p. 59). No obstante, al hablar de los «maquis» lo que se nos ofrece no es exactamente una crítica, sino una visión amarga que forma parte del tono general de decepción y desengaño; el propio Forcat dice en un momento de su relato: «lo que movía a estos hombres que se habían propuesto transformar el mundo, lo que les impulsaba a vivir peligrosamente, sacrificando la seguridad y el afecto de su familia y en muchos casos su propia estima, eran unas cuantas cosas que hoy en día ya empiezan a no importar a nadie y pronto serán olvidadas. Tal vez sea mejor así; a fin de cuentas, el olvido es una estrategia del vivir» (p. 79), y en otro momento señala: «lo que has dejado a tu espalda no es sólo la interminable derrota y tantas ilusiones perdidas, no sólo los camaradas muertos sino también los que aún han de morir, intrépidos e imprudentes muchachos de Toulouse y de otros puntos del sur de Francia que fatalmente volverán a cruzar la frontera empuñando las armas con la misma loca determinación que te empujó a ti un día, y verás derramada la sangre pasada y la futura,

[...] tantos sacrificios inútiles que jamás quedarán registrados en ninguna parte, tanta generosidad y tanto coraje que al cabo no remediará nada ni beneficiará a nadie» (pp. 122-123).

Cuando el juego ficción/realidad se rompe, lo que aparece ante nuestros ojos es una situación lamentable: Susana acaba prostituyéndose; los hermanos Chacón, abocados a la marginalidad y a la vida delictiva; Anita, borracha y enferma, acaba distorsionando también la realidad como mecanismo de defensa («lo contaba así, desde el sedimento limoso de una memoria estancada y pugnando por desprenderse de conjeturas ajenas y propias, como si también ella estuviera poseída por emociones y prejuicios que empañaban la verdad, que no pertenecían a esa fatídica noche y tenían poco que ver con la realidad de los hechos», p. 187); Denis acabará prostituyendo a Susana y regentando un bar que es la tapadera para unos ingresos que vienen «del cobro de cuotas a viejos militantes republicanos y de atracos a establecimientos comerciales» (p. 184) y habla de una posible delación a propósito de la detención policial de Nualart y otros compañeros (Forcat había contado en un momento de su relato que «entre otros disparates, el informe sugiere la posibilidad de una delación mía en la Jefatura Superior de Policía de Barcelona a cambio de una supuesta impunidad», p. 80; y luego Denis sugiere que la delación pudo haberla hecho el Kim: «Después de la detención de Nualart, de Betancort y de Camps, quién sabe si denunciados por él mismo, ¿o tampoco sabías eso?», p. 173). Todo acaba o en un completo fracaso o en una absoluta prostitución moral, porque finalmente casi todos traicionan los principios que habían dicho poseer, casi todos caen en ese falseamiento al que estaban abocados por el peso de las circunstancias. Vemos ahora que la ficción era una defensa porque era más digna que la realidad, de ahí que el narrador recuerde con cierta nostalgia aquella época en que creía esas ficciones. Ese es el motivo de que Marsé abra el libro con la cita de Luis García Montero en la que se nos dice que «la verdadera nostalgia, la más honda, no tiene que ver con el pasado sino con el futuro. Yo siento con frecuencia la nostalgia del futuro, quiero decir, nostalgia de aquellos días de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio».

Todo esto se aprecia en el descorazonador final: «Algo que no llegaba a ser ni siquiera mi sombra, el apagado rumor de mis pasos tal vez, el aire que desplazó mi cuerpo o simplemente la costumbre de presentir una presencia delante de la taquilla, la alertó [a Susana] sin necesidad de verme y dejó a un lado la labor de ganchillo, cogió el taco de entradas y preguntó: “¿Cuántas?”, sin alzar los ojos, y yo dije: “Una”, pagué y acto seguido me sorprendí ya casi dentro del cine y prometiéndome saludarla al salir» (p. 192). No obstante, Daniel sigue sin renunciar a la imaginación («Nunca lo vi, pero el recuerdo de la escena es tan vivo que suelo olvidar que nunca lo vi: sus bocas buscándose y chocando, de pie los dos y abrazados estrechamente

en la penumbra del recibidor», p. 128) o a la mezcla de esta con la posible realidad, al fin y al cabo igualmente dudosa, como arma con la que resistir y como forma de poner orden y dar sentido: «Me gusta ese desvarío, me gustó desde el primer día que lo escuché y en el transcurso de los años lo he cultivado secretamente en mi corazón [...] Pero más que una hipótesis, era un sentimiento. Porque así, rematando el cadáver caído en el jardín para exculpar a la niña, el estrábico embustero culminaba su impostura» (p. 188). Y es que, aunque como bien reconoce Daniel recordando a Susana, la naturaleza fundamental de sus recuerdos, su razón principal, es el desvalimiento («cuántas veces no habré pensado en la naturaleza desvalida de sus recuerdos como si fuese un reflejo de la mía igualmente desvalida», p. 191), con el tiempo aprende lo que sus ojos de adolescente no podían ver: «Entonces yo aún no sabía que a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento» (p. 190). Así, en la reflexión del narrador adulto vemos que a pesar del desengaño queda la memoria como dolor y como mentira pero también como lugar en el que resistir, y mientras se tenga la conciencia del pasado existe la posibilidad de poder hacer algo con el futuro: «Durante un buen rato no me enteré de qué iba en la pantalla. Lo que veía desfilar ante mis ojos una y otra vez era una sola imagen que parpadeaba congelada y silente como si se hubiese atascado el proyector, una reflexión de la luz más ilusoria que la de una película pero grabada en el corazón con más fuerza que en la retina del ojo, y que ha de acompañarme ya para siempre: [...] Susana dejándose llevar en su sueño y en mi recuerdo a pesar del desencanto, las perversiones del ideal y el tiempo transcurrido, hoy como ayer, rumbo a Shanghai» (p. 192).

## BIBLIOGRAFÍA

AMELL, Samuel, *La narrativa de Juan Marsé*, Madrid, Playor, 1984.

AYALA-Dip, J.E., «Juan Marsé o el desencanto de la memoria», en *El viejo topo*, n° 27 (1978), pp. 45-49.

AZANCOT, Leopoldo, «Marsé, novelista», en *Nueva estafeta*, n° 2 (1979), pp. 85-87.

BELLVER, C.G., «Juan Marsé, *La muchacha de las bragas de oro*», en *Anales de la narrativa española contemporánea*, n° 5 (1980), pp. 200-201.

COLECTIVO LANTABA, «Yo no milito. Entrevista con Juan Marsé», en *Cuadernos para el diálogo*, n° 247 (1978), pp. 44-45.



- CONTE, Rafael, «El realismo proscrito, Juan Marsé-Jesús López Pacheco», en *Ínsula*, n.º 346 (1975), p. 5.
- DOMINGO, José, «Del realismo crítico a la nueva novela», en *Ínsula*, n.º 290 (1971), p. 5.
- EGEA, Joan, «La madurez crítica de Juan Marsé», en *Camp de l'arpa*, n.º 14 (1974), pp. 22-23.
- LÓPEZ, Francisco, «Vencedores y vencidos», en *Quimera*, n.º 21-22 (1982), pp. 66-69.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley, «El punto de visto dual en tres novelistas españoles», en *Ínsula*, n.º 396-397 (1979), pp. 7 y 9.
- , «Últimas tardes con Teresa: culminación y destrucción del realismo social en la novelística española», en *Anales de la narrativa española contemporánea*, vol. 5 (1980), pp. 13-26.
- MARSÉ, Juan, *El embrujo de Shanghai*, Barcelona, Plaza&Janés (Ave Fénix/Serie Mayor), 1993.
- , *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Planeta, 1978.
- , *Un día volveré*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- , *Si te dicen que caí*, ed. de William M. Sherzer, Madrid, Cátedra, 1985.
- MORÁN, Gregorio, «Reseña de *Si te dicen que caí*», en *Cuadernos para el diálogo*, n.º 178 (1976), pp. 50-51.
- RÍOS RUIZ, Manuel, «Las aventis de Juan Marsé, el novelista de nuestro tiempo», en *Nueva estafeta*, n.º 27 (1981), pp. 71-74.
- SHERZER, William M., *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Fundamentos, 1982.
- SINNIGEN, Jack, *Narrativa e ideología*, Madrid, Nueva Cultura, 1982.
- SOUZA SÁEZ, José M., «Bajo el peso de la historia», en *Nueva estafeta*, n.º 48-49 (1982), pp. 115-117.
- SUÑÉN, Luis, «Juan Marsé y Alfonso Grosso», en *Ínsula*, n.º 339 (1979), p. 5.
- VARGAS LLOSA, Mario, «Una explosión sarcástica en la novela española moderna», en *Ínsula*, n.º 233 (1966), pp. 1 y 12.



# LA PÉRDIDA DEL ORIGEN EN EL NEOLIBERALISMO: *ÍDOLA*, DE GERMÁN MARÍN

IVÁN BARRETO MORONI  
*Universidad Autónoma de Barcelona*

## *Introducción*

Germán Marín nació en 1934 en Santiago de Chile. Estudió en el Colegio San Ignacio para luego pasar por la Escuela Militar, donde siguió la carrera de arquitectura, la cual no terminó. Después cambió de rumbo estudiando literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. De vuelta en su país, trabajó de periodista y ejerció actividades editoriales. A poco tiempo de lanzar su primera novela, *Fuegos Artificiales* (1973), debió viajar al exilio a México y luego a España (1976), donde vivió por diecisiete años. En 1975 publicó el libro gráfico *Chile o muerte* y un año después la investigación titulada *Una historia fantástica y calculada: la CIA en el país de los chilenos*. Durante el exilio también escribe *Cicatrices: papeles de Santiago* (1975). En Chile, de regreso, publica la novela *Círculo Vicioso* (1994), la cual obtiene el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Luego escribe y publica *Las cien águilas* (1997) y *El palacio de la risa* (1995). Es también autor del libro de relatos *Conversaciones para solitarios* (1999), con el cual gana nuevamente el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, además del Premio Municipal de Santiago. En 1997 reúne la obra crítica de Enrique Lihn en *El circo en llamas*. Otras publicaciones son *Ídola* (2000), *Lazos de familia* (2001), *Carne de Perro* (2002) y *Un animal mudo levanta la vista* (2002), trilogía que reúne las novelas *El palacio de la risa* (1995), *Ídola* (2000) y *Cartago* (2002). Su última publicación es la novela *La ola muerta* (2005), que concluye la trilogía autobiográfica *Historia de una absolución familiar*, la que incluye los libros *Círculo Vicioso* (1994) y *Las cien águilas* (1997).

*Ídola* (2000) narra la historia de Germán, homónimo del autor de la novela, quien intenta reinstalarse en Chile luego de haber vivido largo tiempo en el extranjero. Así, debe comenzar a encontrar un lugar desde donde participar en una sociedad que no es la que él dejó. Pronto se da cuenta de los cambios que Santiago ha sufrido en sus 17 años de exilio y decide conseguir un trabajo. Lo obtiene en el rubro de la publicidad, siendo despedido al poco tiempo por su ineptitud. En su vagar por la ciudad conoce a Sofía, cajera de una fuente de soda del centro de Santiago con quien entabla una relación amorosa. También es presentado a doña Chela y Waldo, madre y hermano respectivamente de Sofía, quienes lo reciben como miembro de la

familia. El protagonista, al mismo tiempo, se obsesiona en la contemplación del cuadro *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet y consigue trabajo escribiendo guiones para una red de pornografía, la que será luego conocida como la de los «Psicópatas de Maipú». La empresa es descubierta y la Organización que lo empleaba intenta matarlo. Finalmente, Germán terminará paseando solo por las calles de un Santiago hundido en una imaginaria destrucción junto a su hijo Asmodeo, criatura deforme e indeseada por su madre.

Antonio Rojas Gómez ha considerado esta novela como un intento pesimista de entender el Chile actual, el que estaría envuelto en una crisis de valores dada la hipocresía de la sociedad y producida por el sistema neoliberal, visión que comparte este estudio. El mismo autor ha leído la obra como una forma de interpretar el proceso de transición a la democracia. Desde este punto de vista, la novela negaría de raíz la posibilidad de un tránsito de un sistema a otro o una reconciliación en la forma de una negociación pacífica. Como acota Rojas e igualmente de acuerdo con esta investigación, el libro muestra el actual proceso de degradación del país, sumido en lo salvaje y con ecos de la dictadura. Para José Ángel Cuevas, en el artículo «Los quebranta sesos» de enero de 2001 en *La calabaza del diablo*, en la novela se da la barbarización de la ciudad debido a la lumpenización o la irrupción de «esas masas de superpoblación que como rebaño van con sus equipos estéreo a todo volumen, sus autos a plazo, van en las micros con sus celulares fuertes» (Cuevas 2001: 17). Lo popular, que Cuevas denomina lumpen, denota para Patricia Espinosa un prejuicio que abarca toda la novela, ridiculizando y tomando siempre como negativa toda manifestación de esta cultura. En su opinión, expresada en la sección crítica literaria de la revista *Rocinante* (septiembre de 2000), esta sería la demostración del racismo de la intelectualidad o una forma de probar la esencia superior del personaje, centrada en su calidad de letrado. Sin embargo, para el autor de este artículo, la lumpenización o la irrupción de lo popular es un fenómeno generalizado en la novela, que no discrimina entre personajes letrados o iletrados, sino que se vuelve consecuencia del sistema neoliberal instalado durante la dictadura. Es el propio narrador quien lumpeniza la sociedad completa mostrándola así como un espacio extraño.

En este trabajo, *Ídola* será leída como la búsqueda del origen en un espacio donde no existe nada a que asirse. Aquella exploración genera un cambio en el sujeto: Germán se vuelve hacia el mundo popular ya que el estatus de poder basado en su condición de letrado ha sido invalidado. Con esto, el origen que se busca es un punto desde donde se parte al encuentro del poder perdido. Este proceso determina finalmente el olvido de la procedencia y la imposibilidad de encontrar aquel origen buscado.

Ya que la ciudad de Santiago no es para Germán el lugar que dejó cuando partió al exilio, se vuelca hacia los recuerdos y su mundo, el del arte y la cultura, para

encontrar el origen perdido. Buscarlo en *L'origine du monde*, pintura de Gustave Courbet, remite a la tentativa de poder vivir en el arte. El cuadro, sin embargo, despierta una nueva relación entre el protagonista y los objetos, generando la apertura del sujeto al mundo del neoliberalismo y al Chile del presente. Cómo el cuadro abre las puertas del mundo neoliberal y permite el olvido, es el tema a tratar en la primera parte.

La forma en que opera este llamado neoliberal a barbarizarse y la disciplina que requiere para la mantención del orden, son analizados en el segundo apartado. La cultura y el conocimiento se validan en el sistema neoliberal sólo en cuanto sean objetos susceptibles de un valor de compra o venta. De igual manera, el sistema asigna estatus según la capacidad de consumo del individuo, haciendo de su último objetivo poseer para poder ser. La imagen de la pintura es relevante solamente debido a que incentiva el deseo de posesión del sujeto para que él mismo pueda ser. Pero en la posesión sexual de Sofía esta intención se ve burlada al ser Germán quien es penetrado y, por ende, poseído. El deseo de posesión que sustenta el modelo neoliberal es en realidad un llamado a ser poseído por el propio sistema.

«La ciudad neoliberal», tercer apartado, muestra de qué manera la lógica neoliberal reproducida en los cuerpos, como en el del mismo protagonista, se instala en la ciudad y esta se vuelve el órgano controlador y vigilante del cumplimiento del sistema. En el sueño que aniquila la ciudad se hace explícito el deseo de destrucción del orden establecido y el fin de la represión que demanda el neoliberalismo sobre los propios santiaguinos. Al mismo tiempo, se pretende acabar con el sujeto que se generó a través esta disciplina como también eliminar aquel nuevo Santiago teñido de modernidad mercantilizada.

### *La lógica neoliberal*

La pintura de Gustave Courbet *L'origine du monde* es el catalizador de la relación que tiene el protagonista con su origen. A través del cuadro se desprende la lectura que hace Germán del país donde nació. Su origen como tal, la ciudad de Santiago, es ilegible para el protagonista. Los referentes que llevaban a constatar que este era lugar que dejó hace 17 años han desaparecido y, por lo tanto, el signo que constituye para él su origen ha cambiado, su apariencia es otra. Ya no existen aquellos espacios que provocan el recuerdo de Germán y hacen coincidir la imagen del pasado con la del presente. Mediante la lectura histórica-estética que el protagonista hace, se actualiza el significado del signo «origen», haciendo referencia alegórica a la derrota del proyecto de la Unidad Popular, la traición en que habrían incurrido los militantes de izquierda y la lógica del sistema neoliberal instalada con la dictadura.

*El origen del mundo* fue pintado en 1866 bajo los preceptos de lo que después se llamó naturalismo. El realismo que denota este movimiento en la pintura se entiende como «el triunfo de la concepción del mundo propia de las ciencias naturales y el pensamiento racionalista y tecnológico sobre el espíritu del idealismo y del tradicionalismo» (Hauser 2003: 312). Históricamente, para Hauser el naturalismo se concibe desde un hecho particular: el fracaso de la Revolución de la Generación de 1848 en Francia, después de la que sube al poder Luis Napoleón. Sobre este particular dice: «Después del fracaso de todos los ideales, de todas las utopías, la tendencia general es atenerse a los hechos y nada más que los hechos» (Hauser 2003: 313). La Revolución de 1848 fue un movimiento que para el mismo teórico abrió la democracia y la libertad intelectual, significando un período de amplia actividad cultural y artística. El quiebro de ésta se da por una conspiración de la burguesía, que restaura el sistema de poder anterior a la revolución: «El socialismo cayó sin resistencia, víctima del ‘orden’ restaurado [...] no hay en Francia ningún movimiento obrero digno de mención. El proletariado está agotado, intimidado, confuso» (Hauser 2003: 308)

Para Germán narrador, el fracaso del proyecto de la Unidad Popular tras el Golpe de Estado de 1973 es análogo a lo acontecido luego de la Revolución de 1848. Él interpreta el cuadro como producto de la derrota de los proyectos utópicos y el poder del proletariado. Esta pérdida se manifiesta en el olvido de los grandes ideales colectivos y reestructuradores de la sociedad, y en la concreción del modo de vida burgués ceñido a las aspiraciones individuales, la acumulación de capital y la propiedad privada. En otras palabras, al sistema neoliberal o de libre mercado instaurado con la dictadura:

El neoliberalismo es una utopía o teoría que pretende dar una explicación completa del ser humano y su historia, partiendo la economía. Transforma la economía en el centro del ser humano, un centro a partir del cual todo lo demás se explica. (Comblin 2001: 17)

De esta manera, la imagen de *L'origine du monde* se propone como una alegoría de la derrota vivida luego del 11 de septiembre de 1973 y producto del orden establecido luego de esa fecha.

La investigación efectuada por el protagonista lo lleva a conocer la historia del cuadro, la vida de Courbet, Whistler y la modelo que motivó la imagen. A través de esta historia se infiere la forma en que se instala el discurso del neoliberalismo en Chile y en especial en los militantes de la izquierda chilena. Joanna Hiffernan, la inspiradora de *L'origine du monde*, es utilizada como modelo por dos pintores; maestro y alumno, Courbet y Whistler respectivamente, se inspiran en el cuerpo de la mujer holandesa para sus obras plásticas. El maestro francés tenía preceptos estéti-

cos disímiles a los de su alumno: «Whistler conoció a Courbet el opositor del arte “imaginativo” —creía que la pintura debía representar las cosas tal y como realmente son» (Gaunt 2000: 39). Gustave Courbet es el padre del naturalismo en la pintura. Sus obras describen la vida del pueblo, viendo al arte como una tarea política y no compartiendo una diferencia esencial entre verdad artística e ideológica. Su objetivo era hacer un arte vivo: «no solo era socialista, sino demócrata y republicano, en una palabra partidario de la revolución total y, ante todo, realista, es decir amante sincero de la auténtica verdad» (Clark 1981: 24), preceptos que lo alejaban del marco político generalizado en el París de aquellos años y lo distanciaban más aún de la corriente de la bohemia «rentista» o del «arte por el arte» a la que Whistler adhería.

Germán concibe *L'origine du monde* como una traición de Courbet a su propio ideario político. Al viajar Whistler a Chile en 1866 Courbet pinta a Jo, amante del pintor inglés, quien reacciona violentamente al ver el cuadro, casi como un marido burlado. Es desde este punto que se entiende el cambio histórico operado. La transición de la cual habla la lectura del cuadro es entendida como una traición a los principios estéticos e ideológicos de izquierda por parte de aquellos que los pregonaban: «cada generación de giles termina traicionada por la Historia» (Marín 2002: 229). Es el mismo Courbet quien se deja seducir por la modelo irlandesa para pintar ya no al proletariado, no el rostro de la modelo, sino una imagen frontal y detallada de su sexo. Así también, para el protagonista son traidores a su propio ideario político los antiguos partidarios de la Unidad Popular que hoy alaban las virtudes del sistema económico neoliberal chileno, sin reconocer su antigua militancia y más bien dejándose llevar por los nuevos tiempos. Como dice Germán, la traición es operada por la Historia.

El protagonista, de forma incluso paródica, sigue el ejemplo de Courbet y se identifica con el modo de vida de Whistler. Sobre este acota: «A la vez que personaje proustiano, dueño de una intensa y privilegiada vida de salón, también era hombre de estirpe faulkneriana como lo demostraba en su capacidad de aventura» (Marín 2002: 161). Ambas características se condicen con la actitud del protagonista en esta novela, opuesta al ideario de Courbet y más cercana al dandismo de Oscar Wilde, a quien el pintor norteamericano conoció. De esta manera,

se elige la vida ficticia, artificial, porque la realidad no podría ser tan bella como la ilusión, y porque todo contacto con la realidad, todo intento de realizar los sueños y deseos, deberían conducir a su depravación. (Hauser 2003: 437)

El arte bajo este orden queda relegado al esteticismo basado en el gusto personal, lo que el mismo *L'origine du monde* refleja. Courbet no titula el cuadro y no existe identidad alguna que pueda ser rastreada a través de la imagen. Incluso una sábana tapa el espacio donde podría estar el rostro de la modelo, haciendo de la imagen

exhibida en la postal que recibe Germán, una representación mimética del sexo femenino: sin identidad, sin nombre y atemporal. El cuadro, en definitiva, no cuenta con ningún detalle que remita por sí solo a un tiempo o un espacio. Según Frederic Jameson:

si esta imagen [...] no se reduce a un estatuto meramente decorativo exige de nosotros la reconstrucción de la situación inicial de la que emerge la obra terminada. Si no hubiera ninguna forma de recrear mentalmente esta situación - desvanecida ya en el pasado-, el cuadro no sería más que un objeto inerte, un producto final reificado. (Jameson 1991: 23)

La lectura que hace el protagonista se efectúa gracias a una investigación bibliográfica y no debido a la interpretación de la imagen de *L'origine du monde*. Al igual que Santiago, el lugar de origen de Germán, el cuadro no puede interpretarse por sí solo. *El origen del mundo* no es síntoma de una realidad más amplia que el protagonista pueda leer en la pintura y con ella formular el mundo ausente del cuadro o el pasado de su propio origen, sino que necesita de otro texto para poder llegar a su significado. Con él no se puede «reconstruir una historia pasada tal y como fue ella misma una vez presente» (Jameson 1991: 59), sino que se debe recurrir a la analogía y alegoría para poder producir un simulacro de la historia, con imágenes prefabricadas para llegar a la comprensión del sentido. El signo por sí solo «transmite la sensación de antigüedad a través del brillo de las imágenes» (Jameson 1991: 49), haciendo del pasado un efecto estético. La memoria, en este sentido, tiene un uso decorativo destinado a producir la sensación de lo pasado y no su comprensión.

El cuadro es leído por el protagonista desde una nueva lógica cultural, la que se puede inferir a través del efecto que produce en él la imagen. Para Germán narrador, la lógica es la de la superficie o la del brillo de la imagen, «el éxtasis de la apariencia. Lo que arrebató a los devotos no es ni una cualidad humana ni un mensaje de salvación, sino el encanto de una imagen sublimada y estetizada» (Lipovetsky 2004: 248), tal como el sexo femenino sin identidad, tiempo o espacio que puedan interponerse en su contemplación. Una imagen realista, frontal y por lo tanto universal. Desde aquí se entiende entonces el encanto que produce el cuadro en Germán, el que llega a ser obsesivo.

El protagonista compara la imagen constantemente con figuras bíblicas, místicas o esotéricas, como «zarza», «llama» o «misterio», todas las cuales tienen la capacidad de hablar. La zarza ardiente del antiguo testamento, por ejemplo, puede hablarle a Moisés y es un imán que atrae a quien escucha su palabra:

Era un misterio cuya existencia percibía en cierto descanso expectante, casi animal, que me provocaba el deseo, llamemos, casi religioso de adorar a esa belleza



hirsuta a semejanza de un esclavo y, como se verá, estas no son meras palabras para una novela. (Marín 2002: 165)

El deseo esclavizante se arraiga en el fetichismo que la pintura provoca. La imagen del cuadro es vista por Germán con un significado otro que va más allá de la imagen. Así se despierta una relación subjetiva con el objeto: «era la mirada quien revelaba el tema contemplado» (Marín 2002: 152). Para Marx, esta relación en que los objetos se presentan con características metafísicas es signo de que han devenido en mercancías, en otras palabras, han cambiado su valor de trabajo por una magnitud de valor que es el dinero. Las cosas, por tanto, dejan de ser entendidas en cuanto tales y lo hacen en la medida en que son susceptibles de tener un precio monetario o un valor otro, lo que Marx llama fetichismo. En este sentido, «es el proceso de producción el que manda sobre el hombre y no este sobre el proceso de producción» (Marx 1946: 45), ya que el valor de los objetos está siempre sujeto a un sistema de valores ajeno al del trabajo, lo que hace al hombre esclavo de un orden basado en valores que se transan de acuerdo a parámetros y reglas no establecidas desde el sistema de producción o de mano de obra.

Germán comprende que esta relación no sólo se da con la pintura, sino con los objetos en general. Al mismo tiempo, se establece una conexión directa entre el trabajo y la lógica descubierta. La publicidad, a la cual se dedica el protagonista, se sostiene en el diseño y venta de imágenes, al igual que el trabajo que posteriormente desempeñará haciendo videos pornográficos. El orden neoliberal, por otro lado, está regido por la lógica «de la mayor ganancia y no por la lógica de la necesidad» (Moulian 1999: 28), haciendo del trabajo parte de una cadena de invención de imágenes susceptibles del deseo de los consumidores. Las cosas no se desean por sí mismas o por su necesidad, sino por el placer que producen. Ese placer está en directa conexión con la imagen subjetiva que se tiene del objeto, tal como la imagen particular que tiene Germán del cuadro de Courbet. Por tanto, el fetichismo produce el capital en este sistema y el fetiche se produce a través del uso de la mirada: «En esa ilusión a vender, había desde luego, un componente fetichista que se podía exprimir y, en consecuencia, tender a incentivar el recurso de la mirada» (Marín 2002: 145). Sin embargo, el componente fetichista que se debe incorporar para poder dar el carácter necesario al producto tiene condiciones específicas.

Germán pretende publicitar ropa interior femenina mediante códigos estéticos, asociándola a personajes de la literatura como Madame Bovary o Ana Karenina. Intenta hacer valioso el objeto asociándolo al mundo de las letras y el arte, posición que se hace obsoleta en este sistema. La cultura no tiene un alcance masivo y en publicidad se debe tratar de llamar la atención del mayor número de personas de forma estandarizada, lo que la cultura no logra: «la cultura [...] no sirve de nada, sólo es mierda de perro» (Marín 2002: 152). El conocimiento que hace letrado a

Germán no es transable en el sistema de valores que se impone, pues «la cultura de masas es una cultura de consumo, fabricada enteramente para el placer inmediato [...] su seducción se debe en parte a la simplicidad de que hace gala» (Lipovetsky 2004: 238). Como en la imagen del sexo de *L'origine du monde*, no debe existir interferencia de ningún tipo que ralentice el deseo provocado. Así, se incentiva la mirada de manera directa, frontal, sin elementos que exijan una ilustración previa, la investigación o el uso de la memoria. Tanto el origen del deseo como su respuesta deben ser, preferentemente, de carácter físico o de superficie.

En respuesta a la proposición de Germán para denominar el producto, por ejemplo, se dice en la novela que un buen nombre es el que hace salivar a las personas. El deseo tiene entonces una respuesta corporal manifiesta e instintiva. De esta forma, el protagonista comprende que para producir este efecto debe «erotizar el trabajo, humedecerlo, porque por la otra vía, llamemos racional, era escaso lo que había logrado» (Marín 2002: 149). Se afirma que la lógica neoliberal tiene como eje principal el deseo y específicamente el erótico. Este es, en otras palabras, el deseo sexual que se satisface físicamente y que se propone como el núcleo central del consumo, ya que se ha instalado como una necesidad. Los objetos no son siempre necesarios por su utilidad; muchas veces son sólo productos de consumo y, desde esa lógica, cosas necesarias para satisfacer el deseo erótico. *L'origine du monde* es un prisma mediante el cual se ingresa al mundo neoliberal. La erotización que producen los genitales femeninos en el protagonista se traslada a los objetos, produciendo el deseo sexual de penetración. Por tanto, el mecanismo del sistema neoliberal es erótico-sexual y se lleva a cabo de la misma manera que un coito: siendo excitado sexualmente por los objetos para después poseerlos. Esta lógica tiene una erótica específica que será señalada y analizada en el segundo capítulo.

Germán, al encontrar el *modus operandi* del sistema de libre mercado, pacta un rito. La postal que contiene la imagen del cuadro es masticada e ingerida para que su recuerdo y el deseo que produce no se puedan olvidar. Con esto se celebra un rito que se connota en la comparación que se hace entre el papel masticado y una hostia. Al igual que en el rito cristiano de la comunión, se hace del comer un elemento que representa el cuerpo (el pan en el caso del cristianismo, la fotografía en este) un hecho que liga a una comunidad en una creencia. En este caso, más bien, en un deseo. Además, como en todo rito, se lleva a cabo una conmemoración, ya que la ritualización es la repetición de una acción sustentada en la negación de un hecho traumático, en la que el recuerdo del acontecimiento que lo genera (Ricoeur 2004: 568).

La celebración del rito hace conmemoración del establecimiento del sistema neoliberal en Chile en desmedro del recuerdo del hecho que produjo este sistema: el Golpe de Estado de 1973. El recuerdo de la postal y el deseo que ésta produce se

generan incesantemente en este orden económico, haciendo que la acción se repita y se continúe el ritual. Se asocia al fenómeno a lo que Freud llama «compulsión de repetición» o la acción inconsciente que sustituye el recuerdo. Esta patología deviene en obsesión al reproducirse en forma continua, explicándose el por qué de la actitud obsesiva del protagonista con la imagen de la postal. El sujeto está traumatado por un hecho que no puede recordar. Es por eso que en la novela no se nombra ni se cita el Golpe de Estado, el cual no solo produjo el sistema económico actual, sino también el exilio de Germán. Así se muestra un trauma histórico y uno personal (el exilio), ambos unidos en el veto del recuerdo del hecho traumático como también en la repetición de una acción.

Mediante la realización del rito el protagonista se sume en la lógica neoliberal, olvidando la búsqueda de su origen, el cual ha sido velado. Al igual que el cuadro, este nuevo Santiago descubierto no parece presentarse en un tiempo definido. No existe la tensión histórica entre presente y pasado que se podía ver al inicio de la novela. Todo se ha vuelto presente. Además, no existe una identidad definida. Esta es la expresión de un lugar sin referencias espaciales, sólo de mercado. En definitiva, un espacio de lógica neoliberal en donde no queda más que la estimulación del deseo, de la misma forma que lo produce la postal de *L'origine du monde*. Germán lo que finalmente intenta al leer esta lógica es «ceder ante la fascinación que produce el dinero, venderse en definitiva» (Marín 2002: 226), hecho que se configura a través de la erótica del orden económico preponderante.

En síntesis, la lógica neoliberal se sustenta en la existencia del fetiche. Sin él el encanto que produce el neoliberalismo se viene abajo, lo que se da con el trabajo de Germán en el cine porno. En este se tensa la relación entre representación y realidad, rompiendo el encanto del fetiche. Las imágenes enfatizan los detalles y no existe una narración, una imagen creada que produzca el encanto necesario en el espectador, sino, como dice el protagonista, sólo «una simulación pactada» (Marín 2002: 249). Por otro lado, el trabajo de Germán, encargado de crear imágenes a través de los guiones de las películas, es anulado por David Calisto. El ex agente de la DINA que hace el papel de macho en todos los videos, siempre lleva los finales a la realización de fantasías que rayan en la tortura:

En algunas sesiones, llevado David Calisto por una impaciencia llamemos ciega, trataba al igual que un topo de meter la cabeza en el interior de una vagina [...] bajo el delirante propósito creo de desaparecer entre los muslos, en un regreso a la oscuridad de las víceras. (Marín 2002: 238)

La imagen creada por el protagonista y que despierta el deseo, dado el recuerdo del cuadro de Courbet, se acaba:

Si la poetización de la realidad, llevado por las sugerencias de una pintura y otra, me permitían a veces escabullir el bulto [...] el trabajo [...] constituía para mí, en cierto modo el término del misterio. Con ese trasluz parecía morir también el poder de la seducción (Marín 2002: 249).

El género de las películas deja de ser sólo pornografía y se liga más bien a lo que se ha llamado *Snuff*, palabra que en argot anglosajón quiere decir matar o descuartizar. Las *snuff movies* son cintas nacidas en los años setenta donde se muestran asesinatos reales de personas, efectuados para la filmación de un video. Un ejemplo que cita este tipo de películas es *Tesis* (1996), de Alejandro Amenábar, en la que la protagonista, investigando la violencia audiovisual, termina protagonizando uno de estos videos. El dilema que se presenta al ligar las películas que realiza Germán al *Snuff* no es moral, sino estético. La representación comienza a transformarse en realidad, perdiendo el brillo de la ficción dada «la presencia en escena de la naturaleza real de Calisto» (Marín 2002: 249). En cierta forma, la lógica del deseo erótico se ve contradicha en esta práctica ya que la seducción en el orden neoliberal «procede de la suspensión de las leyes de lo real y lo racional, de la exclusión de lo serio de la vida, del festival de los artificios» (Lipovetsky 2004: 213). En el *snuff* ya no hay artificio, los asesinatos son reales, lo que destapa la fantasía del protagonista y consigo el encanto del fetiche.

### *La erótica neoliberal*

Germán encuentra en la pintura la lógica neoliberal basada en la existencia del fetiche. Sin embargo, esta lógica tiene una erótica que se satisface físicamente. Con tal propósito, se debe cumplir otro imperativo del orden económico: «es preciso convertir los productos en ‘seres vivientes’ y crear ‘marcas persona’ con un estilo y un carácter» (Lipovetsky 2004: 212). De esta forma se fetichizan los objetos, se les da un carácter y se cosifica a las personas o consumidores. El protagonista, en su obsesión por satisfacer el deseo, se vuelve un hedonista. «Para esta figura arquetípica el deseo no constituye en sí mismo un goce, puesto que solo encuentra sentido en la consumación» (Moulian 1999: 17). Así, la erótica del sistema neoliberal es aquella de la satisfacción del deseo. En Sofía, la mujer que trae a la memoria la pintura de Courbet, el protagonista descubre la erótica neoliberal y la disciplina detrás de ella. Igualmente, se muestra a las personas como una masa de consumidores con características específicas.

Sofía, nombre que significa la que lleva sabiduría, es la fuente del conocimiento impartido por el orden de mercado para Germán. Su sabiduría no es acopio de cultura letrada, sino su propia capacidad de ser natural al sistema, característica que el

protagonista atribuye a las clases populares. Estas para él constituyen una masa en la que el discurso de la publicidad y por ende el del mercado ha hecho efecto, condicionando sus respuestas y haciéndolos actuar de manera uniforme. Son aquellos que responden a la llamada del deseo que fue instalada en la dictadura. Para Germán, estos sectores, al igual que el sistema, son producto de la dictadura, lo que se representa en el discurso de la madre de Sofía: «sus temas favoritos eran el transcurso de la telenovela que seguía a diario con fervor y la ingratitud de los chilenos respecto a la figura del general Pinochet. Lo llamaba el Tata con cierto arrobo maternal» (Marín 2002: 188). Llamar así al general connota ser parte de una familia que ve en el dictador una genealogía clara, correspondiente a la figura del abuelo, pero al mismo tiempo doña Chela lo ve como un hijo. Así se da una doble entrada para el linaje, en la que es el sector popular el que engendra al dictador y el dictador quien da genealogía a este sector, siendo él el jefe de la familia.

Igualmente, el orden reproducido o la relación familiar se lee en la colección de imágenes y porcelanas de perros célebres que tiene la madre de Sofía. Ella sabe la historia de cada uno de los canes, entre los cuales se encuentra Blondie, el pastor alemán de Hitler. Doña Chela es guardiana de la memoria de la relación que existe entre dueño y mascota, en la que se destaca la lealtad del animal al amo. Con esto queda sugerido que el sistema produce animales fieles al orden establecido, animales domesticados. En esta familia simbólica, caracterizada por la fidelidad de los sectores populares a Pinochet, se reproduce el orden que estableció el patriarca, espacio nuevo para Germán ya que es similar a estar fuera de Chile:

Cada uno de los domingos que me tocó vivir con la veterana, fuimos durante esas tardes interminables a pasear al Parque Arauco como una buena familia chilena por las galerías resplandecientes, compuesto el mall de distintas tiendas de lujo de marcas prestigiosas, donde se saboreaba de vitrina en vitrina, a través de cada una de las plantas, el aire cosmopolita que se respiraba ahí sin salir al extranjero. (Marín 2002: 189)

El orden se reproduce en las familias chilenas, siendo el conjunto y la totalidad de estas las que también son naturales del Chile neoliberal. En ellas se disemina y reproduce el poder de forma privada a través del consumo y también de los medios. Para Germán, las telenovelas que ve la señora Chela entregarían el mensaje del neoliberalismo a través de «la sentimentalización de la vida, la estetización de la pobreza, la presentación de un mundo colmado de seres ricos y hermosos» (Moulian 1999: 24). Aunque estas son características propias del género televisivo melodramático, para el protagonista mediante esta narración se propagaría una fantasía y al mismo tiempo el deseo de cumplirla. El modo de hacerlo es a través de la lógica

neoliberal, comprando las imágenes que se exhiben en los medios. Las teleseries son bajo esta perspectiva un espacio de consumo de imágenes.

La erótica del sistema neoliberal, por otro lado, es el modo en que se satisface el deseo generado por estas imágenes. Como el *Kamasutra*, que define modos amoratorios específicos, el orden de mercado tiene una erótica definida, que, en primer lugar, es determinada por depender de la satisfacción personal y privada: «El consumo ha dejado de ser una actividad regulada por la búsqueda del reconocimiento social para desplegarse en vistas al bienestar, la funcionalidad y el placer mismo» (Lipovetsky 2004: 196). De esta forma, el placer es el núcleo de esta erótica: todo otro significado que se origine a partir de este orden es subsidiario del placer individual.

El sexo con Sofía, representación de la erótica neoliberal, genera extrañeza en Germán. Ella pide que él se ponga boca abajo y lo penetra con su clítoris:

Advertí de ese modo que una menuda serpiente eléctrica brotaba de las entrañas de Sofía y recordé, necesitado ante la duda de lo que sucedía, el motivo de la pintura de Gustave Courbet, inalcanzable como respuesta, ya que pertenecía a la historia del arte, a pesar de haber devorado una réplica de ella. (Marín 2002: 195).

La consumación del deseo no se realiza de la manera que espera el protagonista, sino que el mecanismo es otro: «era el misterio de su clítoris, en una oferta amoratoria que desconocía» (Marín 2002: 195). El hecho es sorprendente por la intención primera del personaje de consumir su deseo o, en términos de la lógica neoliberal, poseer un objeto. Sin embargo, Germán es penetrado y es su cuerpo el que cambia de condición cosificándose y transformándose en el ente receptivo del coito, en otras palabras, en un objeto de consumo.

El brillo que el protagonista dice ver en el cuadro de Courbet se materializa en el coito. Este es el mismo fulgor que produce el fetiche en los objetos y que produce que el rol en la relación sexual cambie: «ella era él, sin dejar de ser ella, a través de ese pequeño miembro semejante al de un niño malcriado» (Marín 2002: 196). Con esto, Germán sabe perdida su virilidad, símbolo de poder, y se dispone como un cuerpo dócil que es de la misma naturaleza que la propia Sofía: «ni hombre ni mujer, sino andrógino como los libros remotos señalaban que eran los ángeles» (Marín 2002: 197). Se rompe así la dicotomía hombre/mujer que es explicada por el protagonista a través de la *coincidentia oppositorum*, concepto elaborado por Mircea Eliade, quien cree en la complementariedad de los opuestos, a través del cual Germán racionaliza y comprende esta erótica desconocida. El secreto del sexo de Sofía, el clítoris femenino, se convierte en el pene masculino al erectarse y salir de su posición desconocida: «el adentro femenino, agazapado y misterioso como la luna, podía cambiarse en el afuera masculino» (Marín 2002: 198). De esta forma se resuelve la antagonía sexual entre macho y hembra en la anulación de las diferencias, en la

androgenia. En esta erótica o lógica del deseo, no existe diferencia irreconciliable. Las posturas éticas, estéticas o políticas divergentes no producen conflictos, sino sólo diferencias que no son capitales para el sistema. En clave neoliberal, toda persona, discurso o ideología puede ser considerada un objeto transable.

El magnetismo del fetiche, por otro lado, es producido por el sexo masculino. El misterio que atrae a Germán se devela mostrándose como lo fálico que Freud considera el prototipo normal de todo fetiche. Este es cualquier sustituto del «falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño pequeño creyó otrora y al cual [...] no quiere renunciar» (Freud 1973: 2993). Los genitales femeninos se toman como referente de una posible castración y, ante ésta y el trauma que ella determina, el hombre crearía un fetiche en reemplazo del hipotético miembro de la mujer. Pero en el caso de Sofía este órgano no ha sido castrado. Su clítoris es el «pequeño pene real de la mujer» (Freud 1973: 2996). Así, lo que mueve a Germán a buscar una ídola, es el deseo de ser castrado simbólicamente y al mismo tiempo sodomizado para que otro tome posesión de él. Lo que parecía un llamado a penetrar, a apropiarse, se transforma en todo lo contrario, tornándose él en objeto sexual. La excitación primera que produce el cuadro, un llamado a poseer y a penetrar, es en realidad un llamado a ser poseído, haciendo de la erótica neoliberal una instancia de sometimiento y disciplina.

Como lo dice el propio narrador, esta erótica no es fértil. Es un sitio de placer estéril que no genera cuerpos, sino que los atraviesa y los dociliza, transformándolos en objetos fetiche que pueden ser transados en el mercado como cualquier producto. De esta forma, tener un ídolo o una ídola es también rendirse ante el poder del fetichismo. A través de éste, los objetos son capaces de excitar llamando al sujeto para que los posea, pero finalmente son ellos los que lo poseen a él. La práctica del sexo con Sofía se entiende como una forma de disciplinamiento que lleva a la «formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil y al revés» (Foucault 1997: 141). El sujeto, con esto, se pone al servicio del sistema neoliberal operando cada vez con mayor eficacia. La ambigüedad sexual es también un modo de reprimir la propia condición sexual del protagonista y lo que él considera como «el papel secular de dichos órganos» (Marín 2002: 196) (los sexuales). Por tanto, una medida en la que se lee que siendo reprimido el sujeto se puede desenvolver en el sistema.

Llamando al sexo de Sofía «ídola», el fetiche adquiere otra connotación venida del *Star System*. Germán adora esta imagen a la manera de un *fan*. En tal medida hace del cuadro un nexo identitario: es «una manera de acceder a una forma de identidad subjetiva y de grupo» (Lipovestsky 2004: 249). La «zarza ardiente» que llamaba a Germán para ser penetrada, apela a él para retenerlo bajo la amenaza de dejarlo fuera de este grupo. Por otro lado, la ídola actúa de la misma forma que una estrella

de cine. Es un objeto inalcanzable y en tal medida objeto de fantasías recurrentes. La ídola es aquella que se mira pero nunca se toca, la mujer fotografiada, pintada, cosificada que se dispone como imagen idealizada y de adoración.

La disciplina del orden neoliberal es también reproducida en la «empresa de producción de videos porno». Lo que se filmaba, cuenta el protagonista, era

una mercancía primaria y bárbara, lindante desde el punto de vista de la imagen con la estulticia, con la ginecología, en que las parejas se hallaban formadas, video tras video en una película siempre igual, por unas putas irremediables y unos sementales sin vuelta. (Marín 225)

Germán, disciplinado en la lógica del mercado, es en un voyerista que disfruta la excitación producida al observar las relaciones sexuales a pesar de que sea esta una «mercancía bárbara», ya que trae a la memoria *L'origine du monde*. De la misma forma en que él construye y vende imágenes fetiche en la publicidad y la pornografía, necesita consumirlas. Su deseo es compulsivo, al igual que una adicción. La sensación que produce el recuerdo del cuadro es vital en el personaje para poder subsistir en el sistema. Sin embargo, además de escribir los guiones, participa en las filmaciones. La moral en este orden no media las acciones: sólo existe la decisión personal que restringe o reprime el instinto producido por las imágenes. El trabajo, entonces, no solo beneficia al protagonista dándole dinero, sino que también pagándole en la moneda del sistema, permitiéndole la final consumación del deseo o la realización de la posesión.

Las acciones del ex funcionario de la DINAs, Calisto, tienen su origen en el mismo deseo: ser poseído para poder seguir viviendo después de la propia derrota, en su caso, luego haber torturado y matado durante la dictadura. Este es el único modo de sobrellevar el fracaso y olvidar los hechos traumáticos, pero el ex agente de la DINAs no tiene un fetiche que lo lleve a ver la realidad con otro valor, sino que está sumido en el pasado y en la disciplina que aprendió durante su servicio en la institución. Es un ente reproductor del poder de la dictadura, siendo él quien posee a los cuerpos sin dejarse poseer. Pero al mismo tiempo reprime su deseo. David no disfruta de los beneficios del sistema de mercado, sino que vive en una condena dada por su pasado. Sigue actuando en consecuencia con su historia, sin poder venderse al sistema como lo hace el protagonista. Para Germán, este sujeto no ha transado a pesar de su deseo de hacerlo. Este último se expresa en el intento del personaje de ingresar en la vagina, de ser poseído. Así también se connota la misma ambigüedad sexual del protagonista, siendo Calisto un homosexual reprimido que quiere ser tenido o engullido por el sexo femenino, pero rechaza este deseo que se grafica en películas como *Hable con ella* (2002) y *The Wall* (1982). El sujeto, al intentar entrar, busca poder validarse dentro del sistema. Condición sexual e ingreso en el orden



neoliberal son parte de una misma categoría a la que solo aquel cosificado puede acceder.

En la indisciplina de Germán e incumplimiento de la erótica neoliberal se rompe esta vía al neoliberalismo:

Contrariamente a nuestros hábitos conyugales, esa noche poseí a Sofía a pesar de su resistencia, casi en un acto de violación, sintiéndome que participaba en uno de los videos pornos. [...] Sofía me insultaba gritando Dios te castigará desgraciado [...] El pene era el invasor natural que restituía la celebración del coito luego de haberse soltado en mí el animal recluso, dispuesto a perderse en el otro cuerpo con o sin su consentimiento, la bestia en la jungla que luchaba cada vez con más fiereza por penetrar en el rincón último que pintara Courbet. (Marín 2002: 267)

El deseo de posesión del protagonista rompe su pertenencia al sistema, siendo este impulso su inicio y fin. El orden provee el deseo erótico, sin embargo, castiga la falta de ambigüedad sexual. Sin ella el sujeto no puede ser objetualizado y por ende tampoco parte del sistema. Se necesitan objetos —persona y personas— objeto ya que finalmente las relaciones humanas pasarían a ser transacciones. De esta forma, se revela: «la correspondencia que larvada existe aún hoy, tapada por la Historia, entre el amo y la esclava del pasado remoto» (Marín 2002: 250). La única vinculación humana posible es la de la pertenencia y, por otro lado, cualquier acción que tienda a elevar el poder de un individuo por sobre el del sistema es castigada mediante la exclusión. El hijo de la violación de Germán es Asmodeo, nombre para el demonio que, como Lucifer, es el ángel caído o el ángel rebelde que no adhiere a los mandatos y la disciplina que Dios impone. La tradición hebrea lo identifica con la lujuria desatada, la cual está vetada en el orden neoliberal. Asmodeo es el sujeto desde el nacimiento excluido del sistema; la producción de un cuerpo no docilizado.

### *La ciudad neoliberal*

La ciudad de Santiago es el origen al que vuelve Germán luego del exilio. Este espacio no es estático y no es igual al que dejó en 1973. Su origen está más bien soterrado en esta ciudad, escondido «por una seguidilla de paletazos de cemento» (Marín 2002: 165). El protagonista lee en la ciudad la lógica de la mercantilización, en la que lo antiguo no tiene un uso y se demuele en pos de la construcción de edificios modernos. Santiago es un orden dado, funciona como una estructura definida en la que los transeúntes caminan y utilizan este texto de una manera específica. En este sentido, esta es también una estructura de poder que delimita espacios de funcionamiento y ejerce vigilancias, las que el protagonista conoce en su primer vagar

por la ciudad y que representan para él el orden neoliberal en el que «al privilegiarse el progreso (por ende, el tiempo), se olvida el espacio como condición posibilitadora —en otras palabras, el espacio se convierte en un punto ciego» (Fernández L’Hoes-te 1998: 13). Esto es propio de una ciudad neoliberal en la que, dado el sistema, se acelera el tiempo: «se deshace asimismo de la lentitud en beneficio directo libidinal» (Lipovestky 2004: 241).

Sin incorporarse al sistema, el protagonista vive en un tiempo subjetivo que no tiene nada que ver con el neoliberal. Carente de la lógica del deseo, el espacio se despliega como posibilidad de memoria. La acción del protagonista no tiene que ver con hacer útiles los espacios de la ciudad en los cuales deambula. Germán se identifica con la figura del flaneur baudeleriano, personaje sin residencia, hombre que se establece en lugares de paso, en el particular del protagonista, el hotel Huelén o la casa de algunos amigos. Su forma de habitar la ciudad es el vagabundeo, mediante el cual aprovecha de ver el actual estado de la urbe y restaurar a través del recuerdo ciertos lugares en los que vivió su infancia y adolescencia. Como dice De Certeau, «andar es no tener lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que [...] reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar» (De Certeau 1996: 116). Esto se confirma cuando el protagonista dice: «a pesar de haber vuelto a Ítaca, aún proseguía en el exilio, fijado en una inmovilidad que me transformaba, entre otras cosas, en un perpetuo mirón» (Marín 2002: 141). Por tanto, además de la carencia de un lugar propio, el deambular es también la acción que confirma a la memoria como un atributo individual y, a veces, opuesta al cuerpo social. El vagar muestra la carencia del sujeto y, al mismo tiempo, sus pertenencias. Al ser el protagonista un marginal al poder, un cuerpo no disciplinado, la ciudad no establece un control sobre él ni tampoco sobre el grupo de amigos que se ha aislado y no ha transado ante sistema neoliberal, quedándose en el pasado, como son Carlos Ossa y Eduardo Lihn.

Los lugares que visita el protagonista varían en su percepción según cuan insertos en el sistema estén. En una primera etapa son en su mayoría bares y cafés del centro de Santiago y Ñuñoa, lugar este último donde dice «se respiraba en parte aún, parecido a una foto viviente, la presencia del antiguo Santiago» (Marín 2002: 153). En esta acotación se puede registrar una tensión entre el pasado y el presente, la cual es propia del transcurso del tiempo. En su manejo y aceleración, este conflicto no existe o se soslaya en pos de la productividad del sistema, como ocurre con el centro de la capital en el que se ve la llegada del «barro social proveniente de los extramuros, tanto de Huechuraba como de La Pintana o Conchalí» (Marín 2002: 157). El protagonista, en su calidad de letrado, discrimina a los sectores populares. La distinción se basa en la barbarie que existe para Germán en lo popular dada su condición iletrada y consumista, prejuicio que se sostiene en cierta medida hasta

conocer a Sofía y encontrar el fetiche en la pintura de Courbet. En otras palabras, se mantiene hasta que se hace consciente de su propia marginalidad y del sistema que opera. La relación con el espacio desde ese momento cambia. El sujeto recorre ahora Santiago desde la utilidad de sus espacios, viendo en ellos valor de progreso.

En los paseos por la urbe junto a Waldo, la capital deja de ser un sitio de vago-bundeo y es, para el protagonista, un lugar de recreación donde apuesta en casinos clandestinos, frecuenta discoteques y sale a comer a distintos restaurantes. La ciudad categoriza sus espacios según la jerarquía de poder que connotan, lo que se traduce en más o menos dinero. Germán adquiere movilidad social y habla de la ciudad en esos términos, viendo en sus barrios un signo de estatus:

Hablábamos incluso de mudarnos de casa y, al sacar cuentas de los ahorros presentes y futuros, guardados a interés en el banco, veíamos que resultaba posible adquirir un bonito departamento, en el barrio Providencia. (Marín 2002: 272)

Providencia significa un paso más adelante en la escala social. Las filmaciones de las películas porno, por otro lado, se realizan en Villa O'Higgins, en la comuna de Lo Prado, en una casa de tejas verdes «rémora de un antiguo fundo del sector» (Marín 2002: 230) a la que Germán se hace familiar con el tiempo. No es azaroso que la casa sea lo que resta de una antigua casa patrimonial, estructura histórica de poder en Chile. Es desde allí que se reproduce éste y se consigue legitimidad en la ruina de la casa. Así se aclara que este es el poder histórico y tradicional que ha funcionado en Chile. Es el que saca provecho del más débil para su propio beneficio, en este caso, las escolares de sectores populares como Renca o Maipú que son filmadas en los videos.

Además, la comuna donde está ubicada la casa, para el protagonista, es un suburbio que lleva al olvido y esconde su sitio dada su reciente urbanización o modernización, borra su pasado. Por tanto, se reproduce el poder tradicional de manera solapada, escondiéndose en la modernidad generada por neoliberalismo, el que ya no discrimina según la genealogía, sino según la capacidad de consumo. Sin embargo, muchas veces los carentes de apellido aristocrático coinciden con los desposeídos de poder monetario. No es el caso del emisario de la Organización, el señor Oñate. Con residencia en La Dehesa, se sitúa en uno de los escalafones más altos de poder sin tener un apellido tradicional. El poder es el mismo, sin o con genealogía; actúa de la misma manera, aprovechándose del más débil pero ahora pagando, para luego poseer sexualmente y así incentivar la mirada de un tercero que se estimula y continúa la cadena, en otras palabras, un fetichista más. Además, en esta estructura el personaje adinerado y con poder es aquel que puede producir y vender imágenes y, en consecuencia, comprar la mirada de los consumidores. El orden se basa en la

proveeduría de imágenes que el adinerado puede hacer, obteniendo éxito debido a la necesidad de deseo de los consumidores.

Por otro lado, las películas *Smuff*, al igual que la Organización para la cual trabaja Germán, aparecen como rumores; muchos saben de su existencia y a la vez nadie ha visto uno de estos videos o al jefe de la Organización: «En ese cine de alcantarilla no existía la narración, pues el relato encapsulado en el vacío, permanecía fuera de la Historia» (Marín 2002: 251) La misma relación se puede hacer con la práctica de la tortura en épocas de represión, en la que se sabe lo que está ocurriendo y, sin embargo, nadie tiene la capacidad de denunciar debido a la amenaza del poder. No existe una cara visible de la Organización, sólo el señor Oñate que reparte los sueldos mes a mes. Esta institución «nunca por los años olvida nada. Tiene la buena memoria de un elefante [...] cuando el sol brilla o se hecha a perder el tiempo, todos sus boys se van en la misma procesión» (Marín 2002: 245).

La vigilancia queda pactada en la cita, sin salida para quien traicione o deje de estar en buenos términos con la Organización, la que nunca tiene un nombre al igual que el origen que busca Germán. Tal como las personas que han sido registradas audiovisualmente en los videos, los trabajadores también lo están y sus acciones quedan grabadas en un archivo prácticamente indestructible. La Organización, además, de la misma forma que una casa comercial o un banco, «da crédito», ya que hace de la persona que trabaja en ella un sujeto validado en el sistema. En otras palabras, deja vivir. Este es el poder sin denominación que funciona maquiñalmente, premiando a los trabajadores disciplinados y castigando a lo que no lo son. Como dice Brünner,

El capitalismo posmoderno se habría vuelto autosuficiente desde el punto de vista de las motivaciones y los comportamientos requeridos para su funcionamiento [...] Opera por sí solo, al nivel de disciplinas, con su correlativa estructura de personalidad obsesiva. (Brünner 1998)

De hecho, pareciera como si la Organización decidiera revelarse en el momento que ella quisiera, pues la noticia del traslado del General Contreras a Punta Peuco opaca la de los «psicópatas de Maipú», lo que para Germán «quizá no era coincidencia» (Marín 2002: 279). El hecho al que se hace referencia ocurre en el gobierno de Frei y dice estar destinado a «salvar el quebrado honor militar» (Marín 2002: 279). El poder, aunque con distintas identidades, es uno y funciona de la misma manera como lo hacen los «Psicópatas de Maipú», haciendo una transacción a la manera del sistema neoliberal. El gesto de «reconciliación» que habría en la acción de Eduardo Frei al construir una cárcel destinada a los torturadores de la dictadura, soslaya la verdadera degradación que existe en el negocio ilegal de la pornografía, el cual sigue y expande la lógica neoliberal. Esa es la manera en que este poder actúa, maquiñan-

do sus intenciones. Así, cuando la noticia se conoce, esta se asocia a las prácticas de tortura de la dictadura: «se hablaba de personas encapuchadas a semejanza de la época de Pinochet» (Marín 2002: 282), siendo que ninguna de las mujeres que aparecían en los videos habían sido llevadas en contra de su voluntad, sino que pagándoles con dinero y drogas, en otras palabras, asumiendo la lógica del mercado. El poder, por tanto, ocupa las historias a su conveniencia:

El recurso del relato se convierte así en una trampa, cuando poderes superiores toman la dirección de la configuración de esta trama e imponen un relato canónico mediante la intimidación o la seducción, el miedo o el halago. (Ricoeur 2004: 572)

De esta manera el poder transa discursos, desviando la atención, diciendo que el temor está ahora en personas como los «Psicópatas de Maipú», verdaderos represores, y no en los ex funcionarios de la DINA o en el propio sistema de mercado, real torturador y represor de los sujetos. Igualmente, para Germán es el gobierno de Frei, el de la Concertación, el que asume ese sistema que se despliega en el cuerpo completo de la sociedad y que asume el transar como forma de hacerse popular.

La ciudad es objeto de este pacto y, además, se configura como un ente que emula aquella forma de hacer las cosas porque ella transa su pasado y, al igual que la Organización, no tiene una cabeza visible, sino que es sólo reproductora del orden que allí se instala: «la historia borrada parecía hacer más nuevo ese sector de Santiago» (Marín 2002: 165). Como el poder negocia sus discursos pasados, la ciudad lo hace con sus espacios y con los sujetos que por ella transitan, los que se vuelven objeto de una vigilancia que tampoco distingue identidades, sino jerarquías de poder al igual que la Organización. Este es un ejemplo claro de la ciudad concepto, unidad racional que articula y da unidad a la heterogeneidad de los espacios de la urbe:

fruto del discurso utópico de la burguesía, nace de la producción de su propio espacio, la adopción de un entendimiento lineal y la creación de un sujeto universal y anónimo en su figura misma. (Fernández L'Hoeste 1998: 13)

En este sentido, el espacio urbano se vuelve un ente represor de las subjetividades que no adhieren al sistema o que han traicionado el fundamento de ese poder, como le ocurre al protagonista al no respetar el pacto de silencio con la Organización. El ajuste de cuentas debido a este hecho se da como si la misma ciudad castigara a Germán, cuando él camina por la calle y una camioneta, manejada por dos individuos a los que no se les ve la cara, lo atropellan.

El saldo de cuentas contra el protagonista no acaba ahí, también se da una condena que lo mantiene por diez meses en el hospital y que luego, se deduce, continúa:

una camisa de fuerza, no obstante mi tranquilidad, me vendría bien. Abrí los ojos viendo una vez más al fantasma de blanco que [...] me hizo girar hacia un costado y, después de sentir el pinchazo de la aguja, volví a sumirme en la algodonosa y plácida inconciencia. Punto. (Marín 2002: 324)

Estas palabras están fechadas 5 de diciembre de 1998 y escritas en Concepción, haciendo referencia a la total exclusión que vive el sujeto y a un hipotético renacer dado el nombre del lugar desde donde se escribe la novela. Un renacer que, sin embargo, mantiene al protagonista aislado. La ciudad concepto, que para De Certeau es la maquinaria y el héroe de la modernidad, además de erradicar al sujeto lo encierra para la realización total de la utopía de la razón, donde todo tiene un sitio y orden determinado, hasta los traidores. Modernidad, neoliberalismo y progreso son, en este sentido, principios fundamentales del poder.

Es por ello también que la destrucción onírica de Santiago, al comienzo de la novela, salva a Germán. La Organización no puede llegar a él ya que su mecanismo ha sido roto. De igual forma, todos los habitantes de Santiago aprovechan de hacer lo que aparece reprimido por la cultura. Personas defecan en medio de lugares públicos y a la vista de todo el mundo, los militares comienzan a disparar en contra de los civiles, la gente saquea los supermercados, se comen perros, entre otras acciones. Así mismo, surge lo oculto, aquello que para el protagonista debía estar guardado: «No dejaba de haber en ese panorama el halo de cierto pesimismo, por lo menos para mí, frente a la aparición a la luz del día de ese mundo considerado secreto» (Marín 2002: 130). El narrador confirma lo que se lee en la novela como la revelación de un mundo para sí mismo. Se narra el develamiento del sentido que tiene para Germán su país, su origen, después de la dictadura y antes de que acabe el siglo XX. Un lugar que reprime la individualidad de los sujetos y los sume en estructuras totalitarias como son el sistema de mercado que solo ve consumidores, la Organización que registra trabajadores y la ciudad que sólo produce lumpen.

La aniquilación de la ciudad propone a un sujeto que intenta salvarse de ella. Su deseo es también refugiarse del poder que iguala a los sujetos y los dispone a su favor, haciéndoles creer que sus intereses individuales son realizables. Sin embargo, siempre existe una voluntad más grande que la del individuo y que tampoco está formada por el conjunto de ellos, sino que es efectuada por un sistema que se rige solo y al que únicamente cabe adorar como una ídola a la que se alaba sin razón para poder ser parte del orden preponderante. La utopía del pueblo se ve reemplazada para Germán por la utopía tecnocrática que mediante el fin del Estado y la adquisición de la libertad de mercado, regularía de manera justa el poder. Pero la justicia de éste no se sostiene en la moral, sino en cánones estéticos que vuelven soslayable la degradación de la realidad mientras esta tenga un fulgor que excite la mirada.

Pasado y presente se unen en el sueño de la ciudad destruida. Aquí el sujeto se puede ver en un devenir que también es una revelación ante sus ojos: Enarbolando la cadena destrocé con un golpe el espejo mural y, si me preguntara, diría que lo hice porque sí, en una súbita rabia hacia mi persona, tal vez para no verme retratado» (Marín 2002: 131). Esta destrucción refleja lo que el sujeto ha efectuado para traicionar su ideario político. Además, se acaba con la representación de su persona, se completa el proceso de toda la novela, imagen especular del Germán disciplinado en el neoliberalismo. Todo aquel proceso es el de *Ídola*, en el que se revela una lógica, una erótica y un sistema a partir de la experiencia de un sujeto que más bien se encuentra y se enreda en este orden transformándose en masa.

Se confirma la idea de Alfredo Jocelyn Holt al decir que el régimen de Pinochet, en cuanto instaurador del modelo neoliberal, devuelve la fiesta al país porque regresa el protagonismo a los civiles: «el neoliberalismo más que nada *marketea*, le trabaja a la ilusión. Vende panes. Nos dice que tarde o temprano, *vamos a ser todas reinas, esta vez sí*» (Jocelyn Holt 1999: 188). Pero esta es una fiesta grotesca para el protagonista ya que está basada en volver la espalda a la historia, en romper con el pasado y, por ende, desatender al espíritu del pueblo. Para Germán, con este sistema, además, se entrega una fantasía que no se acepta de manera voluntaria; no es una fantasía individual, sino una obligada que entra por los sentidos y maneja al sujeto, transformándolo en una masa automatizada en el consumo. Para él, finalmente, no existen diferencias esenciales entre los sujetos bajo este sistema económico, todo se lumpeniza.

### *Conclusiones y comentarios*

Es curioso lo interesante que se vuelve la vida cuando uno ha dejado de ser parte de ella.

(Oscar Wilde)

Oscar Wilde, desde la novela, puede ser leído como referente de una visión esteticista de la vida, comparable al efecto prismático que tiene el cuadro de Courbet sobre el protagonista. *L'origine du monde* provoca que la mirada de Germán haga de los objetos fetiches. Estos se caracterizan por dar una percepción subjetiva de los objetos, la cual llega a tener matices metafísicos. El cuadro del pintor francés, entonces, se constituye como un objeto desde el cual es posible leer una lógica cultural nueva, en la que el conocimiento letrado no tiene valor y el fetichismo ha adquirido categoría de sistema. La relación subjetiva establecida con los objetos se fundamenta en la excitación que se genera en el individuo: la imagen del sexo femenino, de alguna manera, se antepone a lo mirado, produciendo el deseo sexual de Germán. De

esta forma, el mecanismo hallado y que fundamenta el orden neoliberal se basa en la incitación del deseo erótico sexual.

La consumación de éste se da mediante una erótica particular en la que el protagonista se ve castrado simbólicamente y penetrado por el clítoris de Sofía, mujer que trae el recuerdo del cuadro y que se constituye como la ídola de Germán. La tentativa de consumir el deseo se ve frustrada al ser la mujer, el ente pasivo de la relación según el protagonista, quien lo penetra y cosifica. Con esto, se evidencia que es finalmente el objeto quien se instala como poseedor de los sujetos y no al revés. Por tanto, la lógica neoliberal se constituiría como tal en la premisa de cosificar, fetichizar y así poder transar todo cuerpo. La erótica neoliberal, por su parte, es un mecanismo de disciplinamiento de los individuos. El incumplimiento de este «modo amatorio» trae la exclusión inmediata de Germán del orden económico cultural preponderante. El epígrafe de Wilde es significativo, por lo tanto, dado se refiere a la final alienación del protagonista. La sociedad para Wilde es un elemento represor al igual que para Germán lo es la ciudad en su calidad de ente reproductor y vigilante del orden instalado.

Por otro lado, la pintura es representación alegórica de la derrota del proyecto de la Unidad Popular, el Golpe de Estado de 1973 y la instalación del discurso neoliberal en Chile con la dictadura. Germán narrador no reproduce nunca o hace cita de estos hechos, los que produjeron su exilio y el nuevo sistema económico. Por tanto, se puede decir que este es un acontecimiento traumático: su recuerdo está vetado y ha sido reemplazado por una acción. El poseer o consumir se vuelve una acción compulsiva que favorece el olvido del pasado en pro de la subsistencia del sistema. El estado óptimo de este último es aquel donde se carece de una narración y solo se cuenta con el efecto erótico del fetiche como movilizador y dinamizador social.

El sueño que destruye Santiago y que inicia la novela, refleja el deseo del protagonista por destruir esta estructura y con ella el sistema económico y cultural dominante. Este, para Germán, ha sido fundado en la traición de los principios estéticos e ideológicos de izquierda por parte de sus propios militantes. Alegorizando la historia de Courbet, existen tres dimensiones para esta traición. En primer lugar la ideológica-estética expresada en la producción de un cuadro que no cumple la premisa de «justicia social» que consideraba el pintor francés. No pinta el proletariado, sino un sexo femenino. Por otro lado, en la novela, se dice que Courbet pinta este cuadro debido a la pasión que siente por Jo durante la estadía de Whistler en Valparaíso. A la traición ideológica la media, entonces, una traición personal, referida en la reacción de Whistler al ver el cuadro. De la misma forma, es el maestro quien traiciona al discípulo o, como dice Germán narrador, es el presente el que termina por traicionar a cada generación. Estas tres formas de traición son las que habrían co-



metido, por lo tanto, los militantes de la izquierda chilena.

La traición deriva en la adopción y desarrollo del sistema neoliberal sin resistencias, y en la homogenización de la sociedad en su calidad de consumidores. Germán narrador ve en las clases populares esta familia simbólica del consumo que encuentra en Pinochet, un patriarca fundador y dador de linaje a su progenie. La fidelización de los sectores populares se da a través del consumo tanto de objetos como de imágenes, en otras palabras, siendo naturales al sistema creado con la dictadura: saliendo a pasear al mall los domingos, viendo la teleserie del mediodía y coleccionando objetos inútiles, como los perros de porcelana de Doña Chela. Por otro lado, la ciudad, al mismo tiempo que ente reproductor y vigilante del orden instalado, se transforma en legitimador del poder. La modernidad, que esconde el pasado de la urbe transformando todo en nuevo, está destinada a solapar los mecanismos con que el sistema funciona. La casa donde se producen los videos porno, por ejemplo, está instalada en una nueva urbanización, pero también en el antiguo lugar que ocupaba un fundo. El poder tradicional, entonces, se ejerce de todas formas en este sistema, aunque se iguale a los sujetos en su capacidad de consumo. La ley del gallinero es la que prima y la que jerarquiza a los individuos ante el sistema.

Siendo la memoria una facultad sólo individual para Germán narrador, se presenta la tensión entre el sujeto retornado y la colectividad, dejando sólo dos opciones: la alienación o la inclusión. El Chile que dio origen al protagonista ya no existe y en el presente el sujeto se encuentra con la ciudad neoliberal, espacio donde no existe relato o narración que el sujeto pueda leer. Los sucesos, son leídos en forma frontal como la imagen de *L'origine du monde*, ya que no existen analogías ni metáforas en este sistema. A pesar de la falta del recuerdo del Golpe de Estado, el protagonista, hace la diferencia entre el país de hoy y el de ayer, y llama traidores a aquellos que creen que en la igualdad de las cosas se resuelven las diferencias.

Esta igualdad que es producida por el sistema neoliberal y que homogeniza a las personas, es la que busca reconciliar porque todos somos chilenos y vivimos en un mismo país «copia feliz del edén» y «tumba de los libres». Ese paraíso que hoy está encarnado en la bonanza económica es sepulcro de aquellos que desean libertad y que no quieren estar sujetos a la ley del libre mercado. Para el protagonista, muchos de los que se quedaron «pateando piedras» y bailando «el baile de los que sobran» en su rebeldía hacia la dictadura, hacia la igualdad que impone ese orden, hoy se presentan como los verdaderos «prisioneros» del sistema neoliberal. La alienación tarde o temprano se transforma en aceptación.

Para Jocelyn Holt, existen dos posturas ante el pasado de izquierda. La desilusión que describe a aquellos que han dejado de lado la utopía y se han inscrito en el nuevo orden de las cosas, asumiendo como propia la lógica del presente porque *es lo que hay*. Y los desengañados. Estos no adhieren, sino que sospechan del presente. A

los primeros es a los que Germán retrata, por medio de su propio ejemplo, disfrutando del neoliberalismo luego de haber sido ideológicamente de izquierda, contrarios a la dictadura y a este orden económico. A ellos se les llama de forma peyorativa homosexuales, pues desean la penetración del pene simbólico que representa el poder. En otras palabras, se los llama adúladores de quien tiene el bastón de mando.

La herida simbólica que fue provocada por el 11 de septiembre de 1973 fue cubierta por el discurso del capital para estos sujetos. La ideología instalada en la dictadura es un mecanismo que desestima el pasado mientras no le sea útil para reproducir objetos. Así, invita al olvido en el proceso de hallar un fetiche, el objeto que le da cierto brillo a la realidad y hace que el sujeto no se suma en la melancolía de la pérdida, sino en la obsesión de su lógica. El fetiche es por tanto un objeto transicional que permite el olvido del pasado para poder vivir en el presente. Su funcionamiento se basa en el deseo, constituyendo el consumo la instancia compulsiva en la que el olvido se hace práctica generalizada en la sociedad.

Esta novela, por otro lado, es también una biografía imaginaria ya que narra la hipotética historia de tres exiliados de vuelta en Chile. Enmascarados como Ruiz y Waldo, Raúl Ruiz y Waldo Rojas pueden ser rastreados como representaciones ficticias con referentes reales. Marín, Ruiz y Rojas, formaron el grupo de amigos «Los chanchos» cuando vivían en el país. En la presencia ficticia que tienen en esta novela, todos se hacen del sistema y se juega a pensar, limitando en la parodia, qué habría sido de ellos si hubiesen permanecido aquí, llegando a una conclusión bastante derrotista y fatal al considerar los destinos de los personajes de la novela.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRÜNER, José Joaquín, *Globalización Cultural y Posmodernidad*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- CLARK, T.J., «La leyenda de Courbet», en *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Pili, 1981.
- COMBLIN, José, *El neoliberalismo: Ideología dominante en el cambio de siglo*, Santiago, Chile América CESOC, 2001.
- CUEVAS, José Ángel, «Los quebranta sesos», en *La calabaza del diablo* n° 2 (enero de 2001).
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, trad. de Alejandro Pescador, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1996.

- ESPINOSA, Patricia, «El racismo de la inteligencia», en *Rocinante*, n° 23 (septiembre de 2000).
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor D., *Narrativas de representación urbana: un estudio de expresiones culturales de la modernidad latinoamericana*, New York: Peter Lang, 1998.
- FERREIRA, Carolina, «El origen de un mundo», en *La nación*, 13 de agosto de 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- FREUD, Sigmund, «El fetichismo», en *Obra completa*, trad. de L. López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, vol. III.
- GAUNT, William, *La aventura estética: Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, trad. de Eduardo Brieva, Madrid, Turner, 2000.
- GALLI, Cecilia, «Una espeluznante leyenda urbana», en *Ciudad Internet*. Grupo Clarín <[http://www.ciudad.com.ar/ar/AR\\_Nota\\_2005/0,3813,1008,00.asp](http://www.ciudad.com.ar/ar/AR_Nota_2005/0,3813,1008,00.asp)>
- Hable con ella*, prod. Agustín Almodóvar, dir. Pedro Almodóvar, intérpretes: Javier Cámara, Darío Grandinetti, Leonor Watling, Rosario Flores, VHS, El deseo, 2002.
- HAUSER, Arnold, «El segundo Imperio», «El impresionismo», en *Historia Social de la Literatura y El arte*, Barcelona, Debate, 2003, vol. 2.
- HEGEL, Georg Wilhelm. «Las maneras de tratar la historia y principio general de su consideración filosófica», en *Filosofía de la Historia*, Barcelona, Zeus, 1970.
- JAMESON, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de José Luis Pardo Torío, Barcelona, Paidós, 1991.
- JOCELYN HOLT, Alfredo, *El Chile perplejo*, Santiago, Planeta, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero*, trad. de Felipe Hernández y Carmen López, Barcelona, Anagrama, 2004.
- MARÍN, Germán, *Ídola. Un animal mudo levanta la vista*, Santiago, Sudamericana, 2002.
- MARX, Karl, «El fetichismo de la mercancía y su secreto», en *El capital: crítica de la economía política*, México: Fondo de Cultura Económica, 1946, vol. I.
- MOULIAN, Tomás, *El consumo me consume*, Santiago, LOM, 1999.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. de Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ROJAS GÓMEZ, Antonio, «Comentario de libros», en *El Mercurio de Valparaíso*, 27 de agosto, 2000.
- Tesis*, prod. José Luis Cuerda, dir. Alejandro Amenábar, intérpretes: Ana Torrent, Fele Martínez, Eduardo Noriega, VHS, Sogepaq video, 1996.

La pérdida del origen en el neoliberalismo: *Ídola*, de Germán Marín

*The Wall*, dir. Alan Parker, intérpretes: Bob Geldof, Eleanor David, Alex McAviy,  
VHS, MGM, 1982.

## LA FIGURA DEL GRACIOSO EN *LOS COMENDADORES DE CÓRDOBA*

CHIARA BOLOGNESE  
*Universidad Autónoma de Madrid*

Esta obra, de gran importancia en el *corpus* de Lope de Vega, consta de tres actos y fue representada por primera vez en 1593. La historia se basa en un hecho real que acació en 1448: el Veinticuatro Fernán Alfonso mató a su mujer y a dos miembros de la Orden de Calatrava debido a que su mujer lo había traicionado acostándose con uno de ellos. Sin embargo, el Rey, más tarde, perdona al Veinticuatro por los asesinatos que cometió ya que éste era un militar muy valiente.

Para escribir *Los Comendadores de Córdoba*, Lope de Vega retoma el hecho, añadiéndole su toque personal. La trama de la comedia es muy parecida a la realidad del acontecimiento. La historia empieza cuando los dos comendadores de Córdoba, don Jorge y don Fernando, deciden ir a ver a su prima, doña Beatriz, mujer del Veinticuatro de Córdoba. Nada más ver a la mujer, Jorge se enamora de ella y Fernando de Ana, la sobrina del Veinticuatro. Es importante mencionar también que los dos hombres van acompañados por Galindo, lacayo que los sigue y aconseja en sus vidas. Mientras tanto, el Veinticuatro, don Fernando, después de haber servido a la patria, vuelve a su casa, con el permiso del Rey que quiere premiarle por su valor en combate y su fidelidad a la corona. Don Fernando llega con su criado y confidente Rodrigo. Don Fernando, muy enamorado de su mujer, antes de volver a marcharse hacia otra misión le regala el anillo que a su vez había recibido del Rey como signo de estima y vínculo de fidelidad. El Veinticuatro durante su estancia también encuentra a los comendadores, sus supuestos fieles amigos. También ellos se tendrán que marchar por orden del Rey y será en este momento cuando Beatriz regala el anillo a Jorge, siempre por la misma razón por la que ella lo recibió: como símbolo de amor entrañable. También Galindo se enamora de Esperanza, criada de Beatriz y novia de Rodrigo. Al cabo de un tiempo los tres hombres se vuelven a encontrar ante el Rey, quien vislumbra en el dedo de Jorge el anillo que había donado al Veinticuatro. Pide una explicación y el hombre le cuenta que se lo había regalado a su mujer. Entonces el Rey empieza a sospechar lo que efectivamente había pasado, y le sugiere al Veinticuatro que pida a su mujer la devolución del anillo. Seguidamente, don Fernando vuelve a casa y organiza una cena a la que invita también a los dos comendadores. Durante este encuentro el hombre verifica las sospechas del Rey, percibiendo la relación sentimental entre Jorge y su esposa. Finge,

entonces, irse de caza, volviendo más tarde a escondidas. En ese momento encuentra a Beatriz y Jorge *in fraganti*: ella se desmaya ante tal situación y será entonces cuando don Fernando mate primero a Jorge, luego a Fernando y a Ana, y poco a poco a todos los demás seres vivientes, incluyendo a Galindo. Cuando Beatriz se recupera de la impresión, también es asesinada por su marido. Éste, acto seguido, acude al Rey para recibir su condena, después de los hechos tan atroces. El Rey, al contrario de lo esperado, le perdona, ya que comprende que recobrar el honor es una razón más que suficiente por toda la violencia que se ha desencadenado; incluso le ofrece como esposa a doña Constanza de Haro, una noble y honrada dama.

Esta comedia es considerada un drama de honor. El tema de la venganza en la época de Lope tenía un carácter social, ya que mostraba la relación, que era también oposición, entre el mundo del hogar y el mundo de los códigos de honor. Este principio, en el texto que se está analizando, afecta y cambia la vida de todos los personajes, desde los más nobles hasta los más bajos.

### 1. *El papel del Galindo*

El gracioso de esta comedia, como ya se ha dicho, se llama Galindo. Lope de Vega crea y menciona la figura del donaire en *La Francesilla*, obra posterior a ésta, ya que fue representada entre 1595 y 1598. A pesar de ello, se considera a Galindo como un gracioso ya perfectamente construido, aunque presenta algunos aspectos todavía por aclarar. Galindo puede ser visto además como un precursor de Tristán de *La Francesilla*.

Como primer elemento hay que analizar la relación entre criado y amo. Las vidas de Jorge y Fernando están siempre enlazadas con la de Galindo, hecho con el que Lope quiere mostrar la complementariedad de estas figuras. Por ejemplo, cuando Jorge habla de amor con Beatriz, inmediatamente después Galindo habla de amor con Esperanza, aunque lo hace de una manera completamente distinta; igual que cuando Beatriz da el anillo a Jorge, Esperanza da una trenza de cabellos a Galindo. Estos paralelismos en las secuencias temporales ayudan también en la comparación entre los personajes. Asimismo, cuando los amos se separan de sus amadas, Galindo a su vez se separa de Esperanza. Pero los primeros se despiden jurándose amor eterno, mientras que los segundos con una promesa de hacer el amor:

GALINDO	¿Querrasme?
ESPERANZA	Sí.
GALINDO	¿Bien?
ESPERANZA	Muy bien.
GALINDO	¿Esta noche?

ESPERANZA

Sí, a las dos.<sup>1</sup>

También desde el punto de vista del lenguaje asistimos a una continua comparación entre el lirismo de los amantes y la vulgaridad de los criados, como se aprecia en estos cruces, donde también se puede entrever un juego de palabras entre los dos vocativos «doña Ana» y «Esperanza enana»:

JORGE	Con vos queda el alma.
FERNANDO	Adiós, doña Ana.
DOÑA ANA	Adiós.
GALINDO	Mi Esperanza enana, adiós.

(p. 225)

Una gran diferencia entre galán y criado es el recurso de la vulgaridad en el lenguaje. En su comicidad el gracioso utiliza muchas frases e imágenes groseras que muestran su supuesta inferioridad cultural y moral ante los ojos de los dueños. En realidad, se puede afirmar simplemente que Galindo es más sincero y genuino; es menos hipócrita incluso en su manera de expresarse. Esta oposición quiere también sugerir que los personajes, que aspirarían a ser tan distintos entre ellos, al fin y al cabo buscan las mismas cosas, unos con un lenguaje más culto y el otro con más vulgaridades. Lope quiere bajar el nivel de los galanes y también decir que los criados pueden tener ideas válidas y útiles para sus amos.

Por otra parte, un aspecto que extraña en esta comedia es el que Galindo esté compartido entre los dos galanes, y que, además, ninguno de ellos sea el personaje principal. El hecho de pertenecer a dos dueños impide la relación exclusiva entre gracioso y amo, relación que incluso ha sido defendida como la de «pareja ideal»,<sup>2</sup> ya que siempre se completan recíprocamente y van juntos. Galindo es un personaje que tiene una importancia social por su posición intermedia entre nobles y gente común, y ahí está su peculiaridad.

En *Los Comendadores de Córdoba*, el gracioso es muy fiel a sus dos amos y sufre cuando éstos se separan y él está obligado a decantarse por uno y abandonar al otro. Galindo tiene muchas dificultades a la hora de elegir con quién ir a combatir, y también la idea de arriesgar su vida le da miedo: entre la fidelidad a los amos y su propia seguridad él elegiría sin titubeo la segunda, como resulta claro en esta frase: «A Sevilla dice el uno, / el otro dice a Toledo; / yo, que si en Córdoba quedo / no se

---

<sup>1</sup> Lope de Vega, *Los Comendadores de Córdoba*, en *Comedias. Volumen 5*, Madrid, Turner, 1993, p. 193.

<sup>2</sup> José FERNÁNDEZ MONTESINOS, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya, 1976, p. 22.

agraviará ninguno» (p. 216). El gracioso, como complemento perfecto de su amo, muchas veces lo saca de apuros cuando pierde el sentido común por cuestiones de amor; pero también hay que decir que esta fidelidad no es siempre auténtica y espontánea. En efecto, el gracioso depende del galán y ello, de alguna manera, le obliga a una fidelidad que a veces le lleva a tener una actitud lisonjera y falsa con tal de no perder las comodidades que ha logrado. Es un personaje que, a veces, puede ser egoísta. El cariño del gracioso hacia su amo es sincero y fuerte, pero también un poco interesado, ya que obtener dinero y comida son sus preocupaciones principales. Además, el gracioso es un bravucón y descarado al que, de todos modos, le bastan pocas palabras amenazadoras para que se calle. Este aspecto está siempre presente en la figura estereotipada del gracioso y es lo que más le acerca al personaje cómico.

Su papel es de todos modos fundamental, ya que Galindo aparece en los tres actos y siempre sus discursos presentan elementos decisivos para el desarrollo de la trama y para aclarar algunos aspectos de ella al público. La relevancia y la fuerza de Galindo están precisamente en su posibilidad y capacidad de estar con todos los demás personajes y, de alguna manera, saberse relacionar bien con todos ellos. Es un elemento constitutivo que sirve de complemento al galán desde el punto de vista de un acercamiento más práctico a la vida. Como dice Díez Borque, el gracioso «se apoya en las carencias de la figura del galán y en la oposición a los imperativos del alma noble, es decir, en la complementación y contraste, según una articulación interna».<sup>3</sup>

Es fundamental decir también que Galindo tiene la peculiaridad de crear una fuerte relación con el público. Es un personaje de la obra teatral pero también es el que tiene más relación con el mundo real fuera de la comedia, mientras ésta se está representando. Galindo es espectador del espectáculo que él mismo representa, facilitando así la identificación del espectador con este personaje menor, aunque grande por importancia. Incluso, a veces, para acentuar esta ambigüedad suya de situarse dentro y fuera de la comedia, habla de sí en tercera persona, como si se presentara a sí mismo: «También Galindo está aquí» (p. 238), dice, o, cuando están a punto de matarlo, pregunta: «¿Qué harán del pobre lacayo?» (p. 261).

Esta función de intermediario es un aspecto muy importante porque implica también un interés hacia el tema de la relación entre ficción y realidad, ya que en el gracioso los dos planos se unen. Galindo vive como si el mundo puesto en escena durante la comedia fuera realidad, pero, al mismo tiempo, se mofa de este mismo mundo ya que también es un gran conocedor de la realidad auténtica de la vida cotidiana. El lacayo de vez en cuando habla con el público, en sus *apartes* se burla del

---

<sup>3</sup> José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976, p. 239.



amo y en particular de sus locuras de amor. Galindo representa la contraposición entre mundo real y mundo ideal, entre el fantasear de amor y el cinismo. El amo vive en un mundo hecho de sueños y romanticismo, mientras que su servidor, que sabe bien que las leyes del mundo son más poderosas que los sueños, les abre los ojos a sus amos hacia la realidad. Galindo es quien mejor muestra el dualismo de la vida que se desarrolla en la continua alternancia entre lo ideal y lo material. Él, con su existencia, prueba que es posible otra manera, distinta pero igualmente válida, para enfrentarse a la vida. Galindo «es la inteligencia práctica, activa de la comedia».<sup>4</sup>

El personaje del gracioso responde a una necesidad colectiva de crítica a la sociedad, muestra la falta de valores que caracterizaba al mundo conservador e hipócrita de la época; es una forma de libertad gracias a la cual el autor puede expresarse sin temores. Es una forma de denunciar el conservadurismo y la falsedad. Casi se puede pensar que el gracioso dice todo lo que el público piensa pero no se atreve a decir; hace reír pero nos deja con algo de amargura porque percibimos que nos estamos riendo de cosas que tendríamos que tomar muy en serio. Logra mezclar lo trágico y lo cómico mostrando que en esta mezcla está la verdad de la vida. Describe aspectos de la sociedad que resultan desconocidos pero que sin embargo son característicos y distintivos del tiempo en el que se mueve. Galindo es el único que sabe ver y decir las cosas como son.

Esta actitud desacralizadora quiere también poner en ridículo los dramas de los comendadores, como se percibe cuando Jorge se desespera porque se ha separado de Beatriz mientras que Galindo se desespera igual, pero por la desaparición de una silla; incluso dice: «Acordarme de la silla / me hace olvidar de Esperanza» (p. 211), exponiendo claramente su mayor interés hacia lo material.

Este personaje tiene también una estrecha relación con la idea de Carnaval, único periodo del año en el que la gente se siente autorizada a decir y hacer lo que le apetezca sin preocuparse de las consecuencias que ello pueda acarrear. El Carnaval está visto como momento en el que se puede invertir el orden social y mostrar el valor de otras formas de vivir: los galanes personifican la utopía del mundo del Siglo de Oro, mientras que el gracioso sugiere otra forma de vivir, muestra un mundo que la gente debería aceptar en cuanto más auténtico.

Él vive en una sociedad que en realidad lo menosprecia y explota, y de la que incluso él se ríe cuando pone en evidencia las contradicciones del universo representado en la comedia. En *Los Comendadores de Córdoba* se ve que los galanes aman a Galindo, pero también lo menosprecian. Él sufre por ello; sin embargo, parece comprender y aceptar que ésta es su condición, y que de ella no puede salir.

---

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ MONTESINOS, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire»..., p. 58.

En la época de Lope de Vega tenía mucha importancia el hecho de ser de origen elevado o sea ser cristiano viejo, y en esta comedia lo único del que Galindo se puede preciar es de tener la sangre pura, es decir de no ser judío: él, objeto de desprecio para sus amos, a su vez critica a los que le son inferiores, como se expone: «Perro, no ladre; / que bien puede ser judío / por la parte de su madre, / y basta ser gusto mío; / que él no es fino de Segovia, / sino muy bajo cinqueno» (p. 178).

En esta obra Galindo habla y muestra tener en consideración las convenciones sociales sólo cuando le conviene. Por ejemplo, cuando se enamora de Esperanza le dice que, dado que sus amos se quieren, por consiguiente ellos también se tienen que amar. Pero, de hecho, los amores de los galanes son muy distintos de los amores de los criados. Los primeros hablan de un amor espiritual, sincero y puro, no mencionan el sexo explícitamente, a pesar de vivir un amor clandestino; mientras que los segundos viven un amor carnal, interesado sólo por el aspecto físico. La oposición amor cerebral y amor físico está siempre presente y se nota claramente en los encuentros amorosos de los protagonistas de la obra. Las citas amorosas de Jorge y Beatriz están caracterizadas por palabras de estima, cariño y amor sincero, mientras que el encuentro entre los criados tiene un fuerte carácter cómico-grotesco, como evidencia este diálogo:

ESPERANZA	[...] ¿Ya haces del fanfarrón?
GALINDO	Es ésta mi condición.
ESPERANZA	Pues sepa que no es la mía.
GALINDO	Una prima puedo yo tratalla a mi gusto ya.
ESPERANZA	¿Yo, prima? ¿De cuándo acá?
GALINDO	Luego ¿no?
ESPERANZA	No.
GALINDO	¡Lindo no! Luego donde un amo honrado tiene alguna prima honrada, ¿no viene a ser la criada la prima de su criado?

(pp. 188-189)

Parece casi que el amor es algo que nace automáticamente por una convención y no del corazón; el criado se da cuenta del amor de su amo y se siente obligado a imitarle. Los graciosos son personajes sin gran profundidad psicológica, no maduran, no evolucionan ni cambian, aunque son capaces de salidas inteligentes sobre todo cuando tienen que solucionar algún problema práctico. Son cristalizados, exagerados; representan un conjunto de ideas y actitudes más que personas en carne y huesos, son tipos. Galindo sabe muy bien en qué consiste su papel de gracioso y a éste se atiene.

Este personaje representa una fusión entre locura y cordura, muestra la sabiduría de las personas simples. Se burla de Fernando por su manera de amar a Ana, pero también, al final, es él quien dice la frase más cuerda: «Anda, que agravias al bien / en no saberlo estimar» (p. 212). Es un personaje oximorónico, contradictorio, pues es el desquiciado que muestra las locuras y los errores de los cuerdos. No está dotado de una inteligencia excepcional pero sí tiene una intuición y un instinto que le guían muy bien. Aunque es evidente que no es parte aceptada del mundo en el que se encuentra, sabe moverse muy bien en él y a menudo aprovecha de las oportunidades que el ser gracioso le brinda.

Es un personaje fuerte que, sin embargo, se convierte siempre en lo que su amo quiere por miedo a perder su «condición privilegiada», de persona cercana a los poderosos. Esta actitud, a veces, lo lleva a asumir un comportamiento sumiso.

Como ya se ha dicho, Galindo es un gran conocedor de la realidad. Lo que hay que subrayar es que él quiere y logra subvertir esta realidad. Esta inversión-subversión del mundo podría ser vista mejor como una reinención del mundo con una visión más auténtica y correcta. En sus discursos se burla de los amores y de los códigos que informan el horizonte vivencial de sus amos y, de alguna forma, también el suyo. Es huidizo, nunca se pueden prever sus reacciones, aunque el gracioso es siempre más o menos igual en todas las comedias. Es un personaje que cambia de actitud y principios según le convenga. Si tiene que elegir entre su comodidad y sus principios, se queda con la comodidad. En realidad no está muy apegado a los principios que él mismo enuncia, como revela, con la desfachatez que lo caracteriza, cuando se define a sí mismo:

Mira que soy valentón,  
como es a todos notorio,  
y que traigo un locutorio  
de monjas por guarnición,  
y hoy he rompido a un mulato  
cinco dientes y tres muelas.

(p. 191)

Desde el punto de vista del papel literario, el del gracioso tiene mucha importancia porque es un personaje que representa «el actor» en la ficción: Galindo acerca al lector al concepto de *teatro en el teatro* o *ficción en la ficción*. En *Imprévue*, Hernández Araico subraya que el gracioso lleva a cabo la «ruptura de la ilusión dramática»,<sup>5</sup> ya que destaca la ficción de la obra justamente cuando quiere hacer reír.<sup>6</sup> Galindo

---

<sup>5</sup> Susana HERNÁNDEZ ARAICO, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», en *Imprévue*, n° 1 (1986), pp. 61-73.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 64

parece incluso estar fuera de la trama, tiene una actitud más cercana a la de los espectadores, pero también sigue haciendo siempre lo que sus amos hacen o le ordenan.

Su personaje es parte integrante e imprescindible de la trama misma; muestra los trucos de ésta, atentando así a su misma existencia, pero esto a él no le afecta ya que él mismo tampoco se toma en serio. Carmen Bravo Villasante llama esta actitud «traición a la esencia de la comedia»,<sup>7</sup> donde se entiende *esencia de la comedia* como la convicción que ésta expresa de ser considerada como vida real. Galindo es un personaje difícil de entender, porque no siempre se porta según los códigos dictados por la lógica común. Es quien mejor explica que lo que la comedia presenta como realidad es ficción y falsedad por ser una reproducción de un mundo que ya no tiene razón por la que existir. Es un personaje incómodo en la economía de la comedia y los demás personajes prefieren no hacerle caso, optan por considerarlo como tonto, para evitar reflexionar sobre sus frases que, muchas veces, conllevan grandes verdades. Quiere mostrar que todo el mundo miente; en este texto es el lacayo de dos hombres que están llevando a cabo una traición a la espalda de un individuo honrado. También su lenguaje grosero quiere ser un expediente para hacer resaltar y criticar el lenguaje demasiado culto y artificial de los protagonistas socialmente más elevados.

Es el personaje que, con sus actitudes y principios, más contribuye a llevar el realismo al teatro español del Siglo de Oro. A través de sus palabras de crítica a la sociedad se pueden apreciar las quejas de los que se encuentran socialmente marginados, aún teniendo derechos de vivir e inteligencia suficiente para seguir adelante y entender cómo va el mundo.

El gracioso es una de las mejores personificaciones del concepto de vida como gran teatro del mundo, donde realidad y actuación se confunden. Es irónico con respecto al mundo de ficción al que pertenece, revela la ficción de la comedia, y muestra la falsedad del mundo real: mezclando los planos de realidad y fantasía revela las verdades del ser humano, entre ellas la locura y la falsedad.

Por mérito del gracioso la comicidad sube de nivel porque ésta ya no pertenece sólo a los personajes bajos, sino también a los más cercanos a los nobles. Es una comicidad que no sólo sirve para hacer reír sino que también tiene otra función: la de mostrar la realidad así como es, sin velos ni mentiras, y de hacer una parodia carnavalesca del mundo del Siglo de Oro. Fernández Montesinos la define «comicidad moral».<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Carmen BRAVO VILLASANTE, «La realidad de la ficción negada por el gracioso», en *Revista de Filología Española*, XXVIII, 2-3 (abril-septiembre 1944), p. 268.

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ MONTESINOS, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire»..., p. 64.

Él es la síntesis de la cultura popular que facilita la comprensión de parte del público. Lleva a cabo una inversión de los valores tradicionales, pero la suya no es sólo grosería, sino también una forma de vivir con otros valores, a lo mejor menos nobles pero sí más auténticos. Galindo es protagonista y espectador de la comedia, y por eso resulta fácil identificarse con él y con los grupos sociales que representa. Queda al margen de los severos principios de moral, honor y caballeridad; tiene una moral realista que muestra con su actitud torpe, grosera y plebeya. Las ideas del mundo que tiene son cuerdas y a veces parece que él conoce el mundo mejor que sus amos: «Hay mil ricos ignorantes / y mil necios inocentes; / perecen los inocentes / y gastan los ignorantes» (p. 237). Su visión desencantada del mundo le permite conocerlo mejor.

Otro aspecto muy subrayado por los críticos y evidente en el caso de Galindo es su falta de independencia con respecto al amo: éste, a pesar de su fuerza que ya se ha analizado, existe en cuanto criado de su galán; carece de un proyecto de vida suyo, es el galán quien da el sentido a su existencia, como evidencia Lázaro Carreter.<sup>9</sup> Galindo, en un diálogo con Jorge, pregunta: «¿Soy yo buratín?» (p. 211), con el implícito sentido de que sí lo es, de que sólo sabe actuar en contraposición a su amo. Si no tiene la imagen de su amo en la que reflejarse, su existencia no tiene sentido, puesto que el galán es su único punto de referencia: de nada servirían los donaires de Galindo si no tuviera alguien a quien dirigirlos. Y viceversa: la figura del galán adquiere más valor en contraste con las torpezas de Galindo; los galanes dependen tanto del gracioso que a veces se pueden considerar galanes graciosos. Es más, se puede decir que Galindo muestra la *graciosidad* de los galanes.<sup>10</sup> Es interesante notar que el gracioso da brillo a su galán aunque casi siempre éste le regaña, le critica o le ridiculiza, mostrando la decadencia efectiva de las que se considerarían almas nobles. En efecto, Galindo pertenece a la categoría de los criados, pero en concreto tiene un papel mucho más importante. De vez en cuando Jorge y Fernando tratan a Galindo como un simple siervo, pero, en realidad, al leer con atención se nota claramente que éste tiene un papel mucho más significativo en la vida de los dos. Representa su parte cuerda; Galindo siempre mantiene un contacto con la realidad, no está sujeto a todas las fuertes emociones que trastornan al galán. El gracioso exagera su realismo y desencanto en las cosas de todos los días tanto cuanto el galán exaspera su idealismo en el amor.

---

<sup>9</sup> Cfr. Fernando LÁZARO CARRETER, «Función de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega*, ed. de Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, p. 45.

<sup>10</sup> Cfr. FERNÁNDEZ MONTESINOS, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire»..., p. 64.

Es interesante, a propósito de esto, retomar el tema de los amores que se dan entre las parejas que se van creando a lo largo de la comedia. Hay que evidenciar la analogía entre el amor de Jorge y el de Galindo, y la oposición entre la manera de amar de Rodrigo y la de Galindo. La comedia a este respecto está estructurada en paralelismos: los amores de Jorge y Fernando se parecen al amor de Galindo, mientras que el amor fiel del Veinticuatro se parece al amor de Rodrigo. De esto nace también una posible comparación, por contraste, entre Rodrigo y Galindo, dos hombres pertenecientes al mismo estrato social pero de distinta honradez moral. Rodrigo, incluso, para regañar a Esperanza por haberse enamorado de Galindo, hace una interesante y enfadadísima descripción del rival, como se ve en la siguiente cita:

A un lacayo, a un bellacón,  
rascamulas, alcahuete,  
de los que de siete en siete  
van al mar en procesión;  
a un hombre baratillo  
que se alquila y aun se vende,  
¿das lo que un alma defiende?  
(p. 217).

Estas palabras difieren mucho de la descripción que ya se ha visto que Galindo hace de sí mismo cuando habla con Esperanza.<sup>11</sup>

Los dos criados de alguna manera actúan para ayudar y defender a sus amos: Rodrigo sabe lo que está pasando en la casa del Veinticuatro y calla para no agraviarle más, pero también será quien le incitará a la venganza: «Señor, / que ahora es tiempo de cobrar / el honor que te han quitado» (p. 246). También hay que recordar que él le había escrito una carta en la que se lo explicaba todo, sólo que el Veinticuatro no la había entendido. Al contrario de Rodrigo, Galindo se sitúa en el mismo plan de sus amos y asiste con interés y complicidad al desarrollo de las relaciones de los dos comendadores. El punto más interesante es que él, de alguna forma, percibe mejor el peligro de la actitud de los amos, pero no se crea problemas morales.

También merece la pena mencionar el uso por parte de Galindo de bromas y juegos de lenguaje. Por ejemplo, para parecer más culto y desacralizar el lenguaje supuestamente elevado de los otros personajes pregunta: «¿Vive aquí el dos veces doce?» (p. 187) para aludir al Veinticuatro. También cuando, a punto de morir, empieza a rezar «¡San Nicodemus, san Quirce, / san Remigio!...» (p. 262) le da a su

---

<sup>11</sup> *Vid. supra.*

frase una involuntaria comicidad que roza lo dramático-grotesco, mostrando su falta de nobleza y de valor.

A pesar de la importante función de contraste con el amo que ya se ha puesto en relieve, el gracioso también sirve para crear, a lo largo del tiempo que dura la comedia, una atmósfera festiva, matizando el drama que está a punto de cumplirse. Parece casi que nobles y criados tienen el mismo poder de actuar.

Galindo tiene rasgos y actitudes del pícaro con su ironía y ligera maldad. Incluso dice don Jorge cuando a él se refiere en el texto: «¿dónde está el pícaro?» (p. 245). Pero Galindo, a diferencia del pícaro, no es delincuente, tiene su personalidad, es producto de su mundo bajo aunque siempre está con el amo. Además sus acciones se basan en la inteligencia, mientras que las del pícaro en el instinto. Galindo y los dos galanes son figuras cristalizadas, que no crecen. Al fin y al cabo, persiguen las mismas cosas, pero de dos maneras distintas. A lo cortés se opone lo natural; Galindo representa la parodia de su amo, a veces porque quiere imitarlo —aunque no lo logre—, y otras veces adrede porque quiere poner en ridículo los valores que rigen la vida de los miembros de las clases sociales altas.

El gracioso es casi el desdoblamiento del galán. En esta comedia Galindo lo es de Jorge, pero es también una fuerza de contraste, es una figura que tiene una fuerte carga dramática. Jorge y Galindo son uno contrafigura del otro, ya que uno es noble y otro grosero, uno amante perdido por su amada mientras que el otro cambia rápido el objeto de su amor. El galán es un personaje que lo arriesga todo por amor, mientras que Galindo por nada en el mundo renunciaría a su comodidad. Así, Galindo es el complemento armónico de Jorge, y precisamente por eso es necesario: sin gracioso el galán se quedaría a medias, sería como Don Quijote sin Sancho. A veces el gracioso se identifica con el galán, lo copia, casi se considera superior, más maduro respecto al amo, el cual a veces parece infantil. Trata al amo con familiaridad, es presumido, valentón, pero también hábil consejero, ya que tiene el conocimiento de la sabiduría popular. Cuando Jorge se desespera al dejar a Beatriz para ir a Toledo por orden de su tío, Galindo le dice que a lo mejor todo ello puede ser positivo porque podría curar su locura de amor:

JORGE	¿Qué quiere ahora mi tío?
GALINDO	No es sin causa señor mío.
JORGE	¿Quién se lo habrá revelado?
	Aunque es obispo, no es santo;
	No debe de ser por eso.
GALINDO	Será por curarte el seso,
	que en Toledo curan tanto.

(p. 214)

El gracioso es el único que realmente se da cuenta de la posible gravedad y peligrosidad de la situación, logrando así tener la misma importancia que el amo. Se podría considerar como su conciencia, su *alter ego*, aún estando totalmente entregado a los caprichos del momento del amo.

Una vez analizada su evidente cordura, cabe destacar que, en cuanto servidor, Galindo tiene que hacer reír. El gracioso es una ocasión de revancha para el público porque es una persona de clase baja que logra obtener importancia. Casi se puede considerar como una caricatura del amo.

La palabra *gracioso* no es simplemente sinónimo de lacayo, porque éste tiene mucha sabiduría mundana y cínica que el lacayo no posee. Es interesante notar que Galindo copia las frases del amo. A la hora de partir, don Fernando dice «¡Pluguiera a Dios que sin hablar pudiera / quejarme y ser de todos entendido!» (p. 223) y también Galindo, a la hora de marcharse, le dice a Esperanza «¡Pluguiera a Dios que, sin hablar, me oyeras, / con tácito silencio, estas razones, / y antes que hablara, fieros tiburones / me sepultaran en sus panzas fieras!» (p. 224). Es evidente el distinto nivel de las dos frases y de las imágenes utilizadas. El galán le da una connotación altamente dramática, mientras que la frase de Galindo es dramática en su intención, pero posee a la vez un matiz cómico. También resulta evidente la voluntad de caricaturizar lo que ha dicho su amo.

Es relevante subrayar este aspecto de voluntariedad del carácter del gracioso, ya que no es importante sólo en cuanto bufón, sino también por su percepción de la vida que resulta ser distinta que la de los otros. Es en esta discrepancia entre las percepciones de la existencia donde están la riqueza, el dramatismo y la comicidad de este personaje.

Otro aspecto importante que caracteriza la comparación entre Galindo y sus amos es la distinta idea que poseen sobre las mujeres: las del gracioso siempre son las criadas de las amadas del galán. Pero estos últimos consideran a las mujeres como criaturas angélicas y perfectas, mientras que los criados (y ello también revela una analogía entre Galindo y Rodrigo) las consideran como seres de poco valor y de ninguna confianza, sólo interesadas en la comodidad y el dinero. Estas dos visiones de la mujer están en total contraste.

Galindo en sí carece de comicidad, no es cómico por lo que hace, sino por cómo lo hace. Es un poco torpe y siempre dramático en su actitud, como es evidente cuando dice: «¿Resuello por algún lado? / Que creo que vengo herido» (p. 177), cuando en realidad no le ha pasado nada. Pero también tiene un gran sentido práctico en todas las soluciones que encuentra a los problemas. Para él la vida está hecha de cosas prácticas; por ejemplo, no es su deseo de comer mucho lo que le hace gracioso, sino el pensar siempre en la comida. También el galán siempre tiene hambre: en cambio, sólo piensa en su amada. La comida ocupa muchos de los



pensamientos de Galindo, quien encuentra en ella el cumplimiento de sus necesidades primarias así como el galán lo encuentra en el amor. Para Galindo comer tiene la misma importancia que para el galán tiene amar; es interesante ver cómo el gracioso es consciente de esto, mientras que el galán no percibe su obsesión por el amor. Incluso Galindo llega a llamar su obsesión por beber y comer «filosofía», a la que Jorge vuelve a bautizar como «filosofía vinosa» (p. 216).

Vista la naturaleza de la obra, cabe hacer una referencia al tema del honor: la concepción de Galindo del honor no coincide con la de su amo, aunque para ambos es fundamental en la vida social. Galindo prefiere perder el honor y salvar el pellejo; el instinto es más fuerte que los valores morales: es un personaje muy humano. Además, sabe cosas que el público también conoce, pero que el galán ignora. Su complicidad es más con el público que con su galán.

El último aspecto que hay que reseñar es la muerte de Galindo: algunos piensan que no hay que considerar a Galindo gracioso porque muere trágicamente, aunque bromeando. De hecho, muere rezando, como si quisiera burlarse de los fieles de la religión católica. Es interesante ver cómo Galindo se acerca a la muerte: él, que siempre tiene una actitud exageradamente dramática, en esta situación resulta ser el más realista, parece comprender lo que el Veinticuatro quiere hacer e intenta escaparse, siempre de una manera grotesca, envuelto en una estera. Sus frases quieren ser dramáticas, pero suenan cómicas: mejor dicho, grotescas. Él es el más humano dentro de una situación dramática e inverosímil. La exageración del Veinticuatro al matar también a los animales encuentra en la torpeza del gracioso su compensación. Lo matan por ser cómplice, ya que lo sabía todo y no dijo nada. Él, que no tiene principios que lo guíen, muere como mártir; él, que habría delatado a su amo para salvar la vida, muere por no haber dicho nada al Veinticuatro. Es un personaje que sufre por todas las contradicciones que caracterizan su comportamiento, paga siempre por sus culpas y su cobardía.

#### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ARANGO, Manuel Antonio, «El gracioso y sus cualidades», en *Thesaurus*, vol. XXXV, n. 2 (1980), pp. 377-386.
- ARJONA, J. H., «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», en *Hispanic Review*, vol. VII, n. 1 (1939), pp. 1-21.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», en *Revista de Filología Española*, Tomo XXVIII, 2-3 (1944), pp. 464-468.

- CANO-BALLESTRA, Juan, «Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, ed. de Manuel Criado del Val, EDI-6, 1981, pp. 777-783.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya, 1976, pp. 21-64.
- FORBES, William F., «The Gracioso: Toward a Functional Reevaluation», en *Hispania*, vol. 61 (1978), pp. 78-83.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «Génesis de la figura del Donaire», en *Revista de Filología Española*, vol. XXV, 1 (1941), pp. 46-78.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, Susana, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», en *Imprévue*, n. 1 (1986), pp. 61-73.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Función de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega*, ed. de Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 33-48.
- LEAVITT, Sturgis E., «The Gracioso takes the Audience into his Confidence», en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 7, n. 2 (1955), pp. 27-29.
- LEY, Charles David, *El gracioso en el teatro de la península*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Al lector», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXIV, n. 2 (1985-1986), pp. 497-528.
- NORIEGA CANTÚ, Alfonso, *El humorismo en la obra de Lope de Vega*, Méjico, Universidad Autónoma de México, 1976.
- PRIMORAC, Berislav, «Matizaciones sobre la figura del donaire», en *Revista de Filología Románica*, n. 2 (1984), pp. 133-144.
- REY HAZAS, Antonio, «*Los Comendadores de Córdoba*: hacia la fórmula definitiva de la tragicomedia barroca», en *Anuario de Estudios Filológicos*, n. 14 (1991), pp. 413-425.
- SOUFAS, Teresa S., «Carnival, Spectacle and the Gracioso's Theatrics of Dissent», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIV, n. 2 (1990), pp. 315-330.
- STROUD, Matthew D., «*Los Comendadores de Córdoba*: Realidad, manierismo y el Barroco», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, ed. de Manuel Criado del Val, EDI-6, 1981, pp. 425-429.

VEGA, Lope Félix de, *Los Comendadores de Córdoba*, en *Comedias. Volumen 5*, Madrid, Turner, 1993.

VV. AA., *Criticón*, n. 60 (1994), número monográfico.

VV. AA., *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro. Actes du 3 colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, Toulouse, CNRS, 1981.



## PARA-TEXTOS CORPORALES: SOBRE LOS CUENTOS DE SILVINA OCAMPO

NÚRIA CALAFELL SALA  
*Universidad Autónoma de Barcelona*

*Hablar desde la marginación: mujeres y escritura*

*Somos también lo que hacen de nosotras las personas. No queremos a las personas por lo que son, sino por lo que nos obligan a ser.*

(Silvina Ocampo, «La continuación»)

Marcia Espinoza-Vera considera que los relatos de Silvina Ocampo se inscriben en el ámbito denominado «escritura de mujeres» gracias a un «predominio de protagonistas femeninas y el desarrollo de sus experiencias o de historias en ambientes eminentemente femeninos».<sup>1</sup> Reina Roffé va más allá al notar que la obra de Silvina Ocampo se nutre de una serie de personajes femeninos actuando en libertad; pero señala: «el *feminismo* de Silvina Ocampo, tal como hoy se entiende este término, tiene lugar en su escritura».<sup>2</sup> En un sentido parecido, Andrea Ostrov nota cómo en ciertos textos ocampianos «presenciamos un socavamiento sistemático de las fronteras de la división genérica: de día y de noche, las mujeres circulan libremente por los espacios públicos. Las mujeres circulan, pero además *hacem*».<sup>3</sup>

De esta manera, desde la crítica se establece una lectura genérica que, aplicada a la ambivalencia de su narrativa, no constriñe al texto sino que lo enriquece. Las mujeres que protagonizan algunas de las historias o que son el objeto de la enunciación representan la puesta en escena de un rol, la feminidad, que se desangra en múltiples fisuras, mostrando la invalidez de cualquier demarcación o reducción, y poniendo en evidencia la falacia de la identidad:

---

<sup>1</sup> Marcia ESPINOZA-VERA, *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Madrid, Pliegos, 2003, p. 174.

<sup>2</sup> Reina Roffé, «Silvina Ocampo: la voz cautiva», en *Quimera*, n° 123 (1994), p. 43.

<sup>3</sup> Andrea OSTROV, «Vestidura/escritura/sepultura», en *Hispanérica*, n° 74 (1996), p. 21. Ya Noemí Ulla, vinculándolo a la experiencia amorosa, había reivindicado esta particularidad desde un punto de vista fundacional: «Si hacemos un corto histórico observaremos que desde sus comienzos la autora ha ido elaborando una ideología del amor femenino que rompe con lo tradicional en la literatura del Río de la Plata que le precede» (*Inventiones a dos voces*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1992, p. 56).

La feminidad tiene estructura de velo, es una ficción *realista* —en el sentido de verosímil congruente—, sirve para recubrir el agujero de un goce más allá de lo representable. Pero su verdad es velar la nada, la falta de ser de todo sujeto; no sólo en el sentido de cubrir, tapar, sino también en el de *velar* como acción de proteger, cuidar, sostener lo que no existe, *velar a un muerto*, por ejemplo.<sup>4</sup>

En efecto, los personajes ocampianos muestran la paradoja del velo y dejan entrever su reverso en carne viva. Ellas nunca serán en tanto que personas sino en tanto que personajes actuando ante la mirada (des)posesiva de un otro que quiere moldearlas y transformarlas, hasta conducir las a una muerte, real o simbólica, física o psíquica, pero siempre prematura, que se manifestará en el ejercicio de la escritura. Ésta adquirirá entonces un valor ambiguo y subversivo: si bien es aquel espacio de construcción identitaria, también es cierto que se presentará como el lugar de la esquizofrenia, de la desposesión e incluso de la pérdida. Un claro ejemplo lo ofrece «El sótano», donde Fermina, mujer pobre y prostituta, inicia una especie de monólogo interior que, por un lado, desemboca en la contradicción de exponer un doloroso enajenamiento («Me espían todo el día y creen que estoy con clientes porque hablo conmigo misma, para disgustarlos; porque me tienen rabia, me encerraron con llave; porque les tengo rabia, no les pido que abran la puerta»)<sup>5</sup> del que se resiente su narración («¿Qué importa que sea un sueño», *La furia...*, p. 87); y por el otro, propone una recuperación de su cuerpo, elemento de transacción con respecto a los demás, alimentándose de él en una autofagia restauradora: «Tengo sed: bebo mi sudor. Tengo hambre: muerdo mis dedos y mi pelo» (*La furia...*, p. 87).

Escribir, en este contexto, supondrá un doble ejercicio de velar/develar el vacío escondido tras la máscara de la palabra y del gesto, al mismo tiempo que se planteará como la posibilidad de evocación de aquello que ha desaparecido y ya no volverá: en este sentido, cabrá entenderla como un epítafio que trazará la recuperación de un resto. Es por todo ello que muchos de los relatos de Silvina Ocampo están narrados por una primera persona que escoge el formato de un diario, de una carta o del simple recuerdo para hacer estallar la capacidad especular de toda escritura: el sujeto narrador imposita su voz, realiza una figuración del yo con el objetivo de trasladarlo a la letra impresa, pero en este gesto se encuentra con el obstáculo de un objeto —que puede ser él mismo desdoblado o un otro ajeno— no marcado y anormal que abandona su estado latente y se levanta con un lenguaje de trasgresión y reivindicación con el que iniciar un diálogo.

En «La continuación», por ejemplo, se trabajan muy específicamente las posibilidades imaginativas del lector —ya sea el real, ya el artificial o literario—, gracias a

---

<sup>4</sup> Sonia MATTALÍA, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Frankfurt-Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 2003, p. 84.

<sup>5</sup> Silvina OCAMPO, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 86.

una indeterminación de las fronteras que separan el yo del otro, la realidad de la literatura, lo masculino de lo femenino: «Te amaba como si me pertenecieras, sin recordar que nadie pertenece a nadie, que poseer algo, cualquier cosa, es un vano padecimiento. Te quería únicamente para mí, como Leonardo Morán quería a Úrsula» (*La furia...*, pp. 33-34). La identificación de la voz narradora con el personaje supuestamente de ficción lo conduce a una expropiación de la que no es posible huir, debido al carácter posesivo de la palabra escrita, único lugar de resistencia pero también de pérdida:

Al abandonar mi relato, hace algunos meses, no volví al mundo que había dejado, sino a otro, que era la continuación de mi argumento (un argumento, lleno de vacilaciones, que sigo corrigiendo dentro de mi vida). (*La furia...*, p. 38)

El juego identitario lleva al extremo la noción de escritura como espejo que cubre y descubre lo que está en falta, dotándose de un tono elegíaco muy característico, puesto que no se canta algo muerto sino algo extraviado, que está presente en su ausencia.

En los relatos conducidos por una voz masculina cuyo objeto es una mujer este aspecto adquiere un nuevo valor, al favorecer la escenificación de una nueva paradoja: aunque las mujeres se dibujan a partir de la mirada del hombre, quien pretende inmortalizarlas en el espacio de la página en blanco, todas ellas pugnarán por escaparse de tal destino exponiendo una feminidad que rompe la cáscara en la que se ha visto envuelta desde siempre y confiesa aquello que debía permanecer oculto o soterrado. Al salirse del papel que tradicionalmente les ha sido asignado es cuando se produce el desajuste que hace aparecer «un costado cruel o, más aún, decididamente perverso que sorprende y deja al lector sin aliento o en una especie de desconcierto pensante».<sup>6</sup>

Abandonando su condición de ángeles, muchas de ellas se convierten en pequeños monstruos que arrastran al sujeto narrador a una especie de vorágine de la que le será imposible escapar, tal como acontece en «Coral Fernández», parodia casi grotesca de la mujer fatal, donde Norberto sufre en su propio cuerpo el poder destructivo de su amada: es en contacto directo con ella o con cualquier cosa que proceda de ella que su cuerpo enferma y su salud decae: «Me curaba, me enfermaba, sucesivamente. Empezaban a arderme los ojos, ni bien recibía las cartas de Coral»;<sup>7</sup> lo que no impide que esta última sea, asimismo, una mujer especial capaz de aceptar una situación especial: «Ninguna otra mujer hubiera aceptado la situación difícil en que yo la ponía frente a la sociedad» (*Los días...*, p. 88).

<sup>6</sup> Reina ROFFÉ, «Sabia locura», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622 (2002), p. 18.

<sup>7</sup> Silvina OCAMPO, *Los días de la noche*, Madrid, Alianza, 1983, p. 87.

En el caso de «La furia», la particular cruzada que Winifred recuerda haber llevado a cabo en su infancia para combatir el ideal de mujer-ángel que representa Lavinia («Tenía el pelo largo y rubio, la piel muy blanca. Para corregir su orgullo, un día le corté un mechón que guardé secretamente en un relicario; tuvieron que cortarle el resto del pelo, para emparejarlo», *La furia...*, p. 116) funcionará a modo de plantilla para hacer frente a la voluntad anuladora del narrador, en un gesto muy parecido al que realizará la protagonista en «El castigo» después de declarar: «Quieres que sea tuya definitivamente, como un objeto inanimado. Si te hiciera el gusto, terminaría por volver al punto inicial de mi vida o por morir, o tal vez por volverme loca» (*La furia...*, p. 185).

En ambos casos, la mujer se apodera de la palabra y produce un discurso que las enfrenta al intento (des)posesivo del hombre, de manera que el juego contradictorio y especular de la escritura se amplía: es mediante su palabra y sus gestos que ellas muestran ocultando, buscando esa identidad propia que las aleje del influjo del otro, aunque por ello se vean obligadas a sufrir un despojamiento absoluto —ya sea en la forma de la desaparición sin rastro, ya en la muerte por regresión—. El efecto autobiográfico que ellas reproducen al recuperar un pasado en primera persona que las des/construye en el presente se convierte así en un efecto tanatográfico.

Si «[l]a identidad se fragua siempre por diferencia; es resaltar lo que separa, lo que hace contraste y al tiempo, marcar lo propio»<sup>8</sup> estas mujeres optarán por alzar un cuerpo como lenguaje de sacrificio y de revancha, pero también como moneda de cambio: con él desafiarán la mirada del otro dándole aquello que tradicionalmente les ha pertenecido transformado en algo distinto, ambiguo e incomprensible. Ya se ha comentado cómo en los ejemplos anteriores el efecto de la narración provoca la desaparición física y psíquica de ambos personajes, de manera que el cuerpo se desliza en la escritura para desprenderse de sus veladuras y mostrarse como un deshecho.

En «Azabache» y «Malva» la situación es muy parecida: el cuerpo aquí va a sufrir una metamorfosis que nos hablará no sólo de las ansias de libertad que sienten todos estos personajes —simbolizadas a través del lobo y del caballo respectivamente—, sino del precio que deberán pagar por ello.

Julia Kristeva, en su estudio sobre la obra de Céline, plantea una serie de cuestiones que permiten una lectura otra de ambos relatos: de todas ellas, la que me parece aquí más interesante es la que se refiere a la abyección en términos fronterizos: «lo abyecto —nos dice— nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo *animab*»,<sup>9</sup> por lo que abandonar el estado humano

---

<sup>8</sup> MATTALÍA, *Máscaras suele vestir...*, p. 174.

<sup>9</sup> Julia KRISTEVA, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, 2004, p. 21.



para adquirir la forma de un animal hará de su cuerpo un objeto, una máscara que surge del resto para volver a él, para significar que más allá de toda figuración está todo y/o nada. Por eso en ninguno de los dos relatos la mujer habla directamente; su lenguaje es su cuerpo, y este nos refiere un deseo de independencia concretado en la muerte final de ambas protagonistas.

En el primero de ellos Aurelia desaparece siendo psíquicamente Azabache, su caballo favorito, junto al que se sacrifica para huir de la clausura a la que su marido intenta someterla: «La encerré con llave y le dije que era la penitencia que le infligía por hablar con extraños. Pareció no entenderme» (*La furia...*, p. 135). Aurelia ya no será nunca más la mujer del narrador; su máscara primera se desmorona para renacer con otra forma y otro rostro. En otras palabras, su cuerpo se desplaza hacia los anhelos más escondidos y se disgrega: sólo los ojos, espejo del alma, es lo que el marido alcanza a ver, descubriendo en ellos la naturaleza de su compañera: «Le miré los ojos y vi esa luz extraña que tienen los ojos agonizantes: vi el caballo reflejado en ellos» (*La furia...*, p. 136).

En el segundo, Malva llevará al extremo esta voluntad de ruptura haciendo de su cuerpo un alimento y diluyendo con ello cualquier límite entre el ser sujeto u objeto, mujer o animal, persona o vacío: «Debajo del velo, que temblaba a la luz de los cirios, no hallé nada, sino el horrible encaje tieso y blanco, destinado a adornar a los muertos» (*Los días...*, p. 114). La imagen no puede ser más sugerente: el velo —metáfora también de la escritura— cae y desvela su verdadera función, esto es, cubrir y proteger la nada.

### *Vestiduras desafiantes*

*(el vestido) ¿es el símbolo de mi alma sin cuerpo en los brazos de Gabriel, o será el símbolo de mi cuerpo sin alma en los brazos de Leal? (Teresa de la Parra: Ifigenia)<sup>10</sup>*

La independencia no es posible, como tampoco lo es un cuerpo que sea propio, original y singular: para que éste tenga algún valor es necesario edificarlo a partir de los parámetros del otro, presentarlo como un trofeo, en definitiva, dotarse de todas las particularidades de la muñeca, y dejarse ver como tal. Esta renuncia conlleva un nuevo enmascaramiento del sujeto femenino, quien cubre su cuerpo de otras veladuras que connotan relaciones sociales y genéricas, códigos, convenciones y rituales que rigen la vida humana en comunidad. A su vez, ello permite una disolu-

---

<sup>10</sup> Tomo la cita de MATTALÍA, *Máscaras suele vestir...*, p. 193.

ción de las fronteras que separan lo externo de lo interno: el vestido, como elemento que rodea y acompaña al cuerpo, muestra los desplazamientos de una identidad que se forma de afuera hacia adentro, a raíz de unos modelos culturales que niegan posibles esencialismos.

No es ninguna casualidad que tanto en «El vestido de terciopelo» como en «Las vestiduras peligrosas» aparezca una costurera —ya sea en la forma de modista, ya en la de pantalonera—, es decir, alguien que manipula las telas para hacerlas significar, para inscribir en ellas el signo de lo masculino o de lo femenino, de lo permitido o de lo prohibido, de tal manera que el género de la tela no sólo se adecue al género sexual de sus portadoras y a sus aspiraciones, sino que acabe por determinarlos y definirlos. En este sentido, ellas nos abren a un mundo en el que el enfrentamiento entre las distintas esferas de poder y de comportamiento se resolverá gracias al vestido y su naturaleza *border-line*, esto es, de intermedio e intermediario: «La vestimenta constituye para la sociedad occidental un vehículo de mediación entre lo privado y lo público, un soporte de articulación entre el gusto particular y los dictados de la moda».<sup>11</sup>

Es por todo esto que Artemia, la protagonista del segundo de los relatos apuntados, puede iniciar su particular descenso hacia los infiernos de su persona para hacer emerger la posibilidad de un personaje al que le sean devueltas las miradas y las acciones de aquellos otros —representados a un nivel particular por «ese mocosito» al que alude en cierta ocasión Piluca (*Los días...*, p. 47) y a un nivel general por esa «patota de jóvenes» que aparecen en los diarios cada mañana (*Los días...*, pp. 48, 50 y 51)— que le han sido negadas. Su posición social («La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse», *Los días...*, p. 45), un destacado don («hacía cada dibujo que lo dejaba a uno bizco», *Los días...*, p. 45),<sup>12</sup> y la vigilancia de una costurera que hace todo aquello que le manda («Me tenía dominada», afirma Piluca, *Los días...*, p. 47) le dan la posibilidad de subvertir normas, límites y roles identitarios, dejando ver todas y cada una de las grietas por las que este pequeño gesto se pierde y se recupera continuamente.

Ya su triple periplo nocturno pone en evidencia la ambigüedad de tal propósito: Artemia decide traspasar la barrera de lo doméstico designado a la mujer para adentrarse en el espacio masculino del exterior, pero lo hace de noche, cuando nadie

---

<sup>11</sup> Ana Silvia GALÁN, «Las vestiduras peligrosas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622 (2002), p. 57.

<sup>12</sup> Aunque no me detendré en este aspecto, cabe destacar la lectura artística que se deriva de aquí: Artemia es la creadora de sus vestidos y ello la hace excepcional y singular, pero también molesta. Con sus dibujos transgrede un campo que desde siempre ha estado gobernado por la figura masculina, por lo que su historia también puede entenderse como una ejemplificación de lo que sucede a quien lleva sus posibilidades creativas más allá de lo que le está permitido.

más que unos pocos pueden verla y admirarla, y llevando unos vestidos que en vez de esconder el cuerpo que habita debajo lo exponen de manera descarnada e incluso obscena: con el primero de ellos «[p]arecía una reina, sino hubiera sido por los pechos, que con pezón y todo se veían como en una comptera, dentro del escote» (*Los días...*, p. 48); con el segundo «se complacía frente al espejo, viendo el movimiento de las manos pintadas sobre su cuerpo, que se transparentaba a través de la gasa» (*Los días...*, p. 49); y, finalmente, con el tercero, «[a] moverse todos esos cuerpos, representaban una orgía que ni en el cine se habrá visto» (*Los días...*, p. 50). De esta manera se disloca cualquier lógica: lo que debía tapar destapa, no sólo dejando entrever el cuerpo propio sino presentando uno nuevo, más exagerado y exuberante que se ofrece a modo de sacrificio durante la noche, es decir, en el momento de explosión de los deseos más profundos.

Si el cuerpo es el espacio en el que tiene cabida el mundo del afuera, también es cierto que él es esa página en blanco sobre la que se tatúan sentimientos, emociones, heridas y tensiones, individuales o ajenas. Los vestidos que Artemia dibuja y que Régula/Piluca transforma en tela vienen a cumplir esa segunda función: ellos son la palabra que la mujer levanta contra todos aquellos que han querido ignorarla o ningunearla para decirles que su moral no pasa por la represión ni el *establishment*, sino por el cuerpo y sus virtudes, por aquello que desde siempre ha sido tachado como lo otro, mantenido a la sombra, encorsetado. Por eso, en uno de los pocos diálogos que mantiene con su costurera le espeta: «¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?» (*Los días...*, p. 49), indicando así que:

la boca era y sigue siendo el hueco más amenazador del cuerpo femenino: puede eventualmente decir lo que no debe ser dicho, revelar el oscuro deseo, desencadenar las diferencias amenazadoras que subvierten el cómodo esquema del discurso falocéntrico, el muy paternalista.<sup>13</sup>

Un discurso, éste, que aquí defenderá la costurera Régula/Piluca, imagen de la mujer que hace del hogar y del trabajo dos símbolos de la feminidad tradicional: «Una habitación con sus utensilios de trabajo no parece nada, pero es todo en la vida de una mujer honrada» (*Los días...*, p. 47).<sup>14</sup> Ella es, pues, el contrapunto de Artemia, con la que establece una relación de contrastes a todos los niveles: si para esta última lo importante es manifestar la mentira identitaria dándose a ver a través de

<sup>13</sup> Luisa VALENZUELA, «La mala palabra», en *Revista Iberoamericana*, nº 51 (1985), p. 489.

<sup>14</sup> Ello explicaría su discurso, plagado de lugares comunes tales como «Lloro como una Magdalena» (*Los días...*, p. 45), que abre su narración, «dicen que la ociosidad es la madre de todos los vicios» (*Los días...*, pp. 45 y 47) o «hay bondades que matan» (*Los días...*, p. 47); y de exclamaciones de horror como las tópicas: «Lloré gotas de sangre» (*Los días...*, pp. 47-48) y «[q]ué extravagancia» (*Los días...*, p. 48).

sus vestidos, saliendo a un exterior que no le pertenece y que incluso le está vetado, para la primera lo fundamental es quedarse en casa trabajando, puesto que su propia experiencia como pantalonera antes de entrar al servicio de Artemia le demuestra que el afuera está marcado con el signo del peligro:

Mientras hablaba, se le formó una protuberancia que estorbaba el manejo de los alfileres. Entonces, de rabia, agarré la almohadilla y se la tiré por la cara. La patrona no me lo perdonó y me despidió en el acto diciendo que yo era una mal pensada. (*Los días...*, p. 46)

Por otro lado, como narradora que nos cuenta la historia, Artemia es su otro, el personaje que ella crea y destruye por medio de una narración que participa de lo velado y lo develado: es muy significativo que de ella tengamos algún dato de su pasado y de Artemia sea todo difuso e incomprensible. Se podría pensar, con Ana Silvia Galán, que «Régula, la reglada estructura de lo visible, un andamiaje hecho de principios, anhela lo prohibido y [...] proyecta hacia la figura de Artemia el oscuro objeto que reprime»,<sup>15</sup> esto es, su sexualidad, su erotismo, su feminidad. De hecho, ella también juega a probarse otras máscaras —un nombre que sustituya el explícito Régula por el más simpático Piluca— con las que encubrir, descubrir y relacionarse: cuando sus diferencias con Artemia se hagan evidentes ésta la llamara por su nombre real, provocando así un desajuste que afectará a sus capacidades de comprensión («—No me entiende, Régula./—Llámeme Piluca y no se enoje», *Los días...*, p. 50) y que desembocará en la muerte violenta de su señora.

En la cuarta y última salida de Artemia el proceso de inscripción genérico añadirá un nuevo agente, la escritura:

Si el género —identitario— se construye en gran medida a partir de la tela, también se constituye como *efecto de escritura*, en tanto la palabra y el deseo del Otro imprimirán las marcas que inscribirán al sujeto en un lugar determinado, adscribiéndolo simultáneamente a una definición genérica.<sup>16</sup>

En efecto, Régula/Piluca ejercerá su poder como narradora al escribir sobre el cuerpo de la mujer sus propios códigos de conducta: retomando su antiguo oficio de pantalonera —oficio que, por lo demás, la vincula estrechamente al universo masculino de la época— hace que Artemia pase por un proceso de travestismo que anule por completo todos aquellos atributos femeninos que tan celosamente había intentado sacar a la luz y que hablaban de un deseo de ser mujer excepcional y singular: «Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hom-

---

<sup>15</sup> GALÁN, «Las vestiduras peligrosas»..., p. 60.

<sup>16</sup> OSTROV, «Vestidura/escritura/sepultura»..., p. 27.

bre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle, porque todas las jóvenes la llevaban» (*Los días...*, p. 51).

Al reprimir su deseo y su forma de exponerlo, la conduce a una muerte en la que el cuerpo sufrirá las máximas consecuencias: convertirse en un cuerpo basura, desgarrado y abyecto a causa de la violación con que los jóvenes la castigan «por tramposa» (*Los días...*, p. 51), es decir, por invadir un rol sexual que no es el suyo y por dejar en el camino aquello que realmente le es propio: un cuerpo significativo.

El vestido, según esto, deja de ser un elemento liberador y se convierte en una cárcel que oprime a su portadora, tal como señala Cornelia Catalpina en «El vestido de terciopelo»: «Es maravilloso el terciopelo, pero pesa —llevó la mano a la frente—. Es una cárcel. ¿Cómo salir?» (*La furia...*, p. 146). En este relato se aprovechará la naturaleza ambigua de la tela («Es suntuoso y es sobrio», *La furia...*, p. 146) y su capacidad de fluctuar entre espacios enfrentados («Yo tocaba el terciopelo: era áspero cuando pasaba la mano para un lado y suave cuando la pasaba para el otro», *La furia...*, p. 145, opina la narradora; y poco después Cornelia Catalplina: «Sentir su suavidad en mi mano, me atrae aunque a veces me repugne», *La furia...*, p. 145) para referir, de un lado, la problemática de una identidad que se verá constreñida por el vestido y los códigos externos que este marca, y del otro, el odio soterrado y mortal que marca las relaciones entre una burguesía chic y la clase trabajadora.

Cornelia Catalpina es el fiel reflejo de ese estamento adinerado que, a diferencia de Artemia, no explota sus posibilidades creativas, sino que se abandona a una contemplación casi sacrilega del objeto en cuestión: «El «dragón de lentejuelas negro», un exceso cursi para el sobrio vestido de terciopelo, es el que venga implacable —retorciéndose hasta asfixiarla— la cursilería de la ociosa señora de Ayacucho».<sup>17</sup> Pero él no es el único: el hecho de que Casilda sea la manipuladora principal de la tela permitirá que sobre ésta se imprima el signo de un nuevo trazo, más peligroso si cabe que el anterior, que escriba la historia de una venganza y de una revancha.

Frente a la indiferencia egoísta y egocéntrica de la señora («¿Qué suerte tienen ustedes de vivir en las afueras de Buenos Aires! Allí no hay hollín, por lo menos. Habrá perros rabiosos y quema de basuras...», *La furia...*, p. 144), ella esgrimirá el poder de transformar el vestido en un sudario que la ahogue hasta matarla: el mismo sentimiento que experimenta la narradora («sentí que el terciopelo de ese vestido me estrangulaba el cuello con manos enguantadas», *La furia...*, p. 146) anuncia su traspaso a la ricachona: «La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil» (*La furia...*, p. 147). El vestido, ahora convertido en arma letal gracias a las manos de Casilda, se ha adherido tanto al cuerpo que ha acabado por estrujarlo.

---

<sup>17</sup> Adriana MANCINO, «Silvina Ocampo: la literatura del *Dudar del Arte*», en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. IX, Buenos Aires, Emecé, p. 246.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

OCAMPO, Silvina, *Los días de la noche*, Madrid, Alianza, 1983.

——, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1996.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ESPINOZA-VERA, Marcia, *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Madrid, pliegos, 2003.

GALÁN, Ana Silvia, «Las vestiduras peligrosas», en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 622 (2002), pp. 55-63.

KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2004.

MANCINI, Adriana, «Silvina Ocampo: la literatura del *Dudar del Arte*», en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. IX, Buenos Aires, Emecé, pp. 229-251.

MATTALÍA, Sonia, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Frankfurt-Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 2003.

OSTROV, Andrea, «Vestidura/escritura/sepultura», en *Hispanamérica*, n° 74 (1996), pp. 21-28.

ROFFÉ, Reina, «Silvina Ocampo: la voz cautiva», en *Quimera*, n° 123 (1994), pp. 42-43.

——, «Sabia locura», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622 (2002), pp. 17-20.

ULLA, Noemí, *Inventiones a dos voces*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1992.

VALENZUELA, Luisa, «La mala palabra», en *Revista Iberoamericana*, n° 51 (1985), pp. 489-491.

# ECOS DE LA POLÉMICA GONGORINA EN EL EXAMEN CRÍTICO DE LA CANCIÓN A LA VENIDA DEL DUQUE DE OSUNA, DE FRANCISCO DE AMAYA

JUAN MANUEL DAZA SOMOANO  
*Universidad de Sevilla*

Los escasos datos biográficos que conocemos acerca de Francisco de Amaya se deben a Nicolás Antonio, Rodríguez Marín y Entrambasaguas.<sup>1</sup> Nació en Antequera hacia 1587, estudió en Osuna y Salamanca, con cuyas Universidades estuvo muy vinculado, ya que fue colegial mayor y rector (1616-1617) en la ursonense, y colegial en el Colegio Mayor de Cuenca, perteneciente a la salmantina. Posteriormente ocupó el cargo de oidor en Ganada y Valladolid. Es citado como defensor de Góngora por el abad de Rute —en su *Examen del «Antídoto»* y en una carta a Díaz de Rivas—, mientras que Angulo y Pulgar y Salcedo Coronel —en las *Epístolas satisfactorias* y en su *Égloga fúnebre*, y en las *Obras de Góngora Comentadas*, respectivamente— afirman que fue autor de un comentario a la *Soledad Primera* concebido como respuesta a Jáuregui. Iglesias Feijoo aporta noticias de sumo interés acerca de Amaya y su implicación en la polémica gongorina, gracias al hallazgo de varias cartas remitidas por el jurisconsulto a su amigo José Pellicer Salas y Tovar.<sup>2</sup> En una de ellas, fechada entre junio y julio de 1630, el propio Amaya declara que fue «el primero que tomó a su cargo la defensa [de Góngora], después escribió Don Francisco de Córdoba otra Apología».<sup>3</sup>

Salcedo Coronel aclara que está dedicado a Amaya el enigmático soneto de Góngora «Restituye a tu mudo horror divino», cuyo segundo cuarteto alude, según Salcedo, a la redacción del documento que nos ocupa:

Restituye a tu mudo horror divino,  
amiga Soledad, el pie sagrado,

---

<sup>1</sup> *Vid.* respectivamente Nicolás ANTONIO, *Bibliotheca Hispana*, Roma, 1672; Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII», en *Boletín de la Real Academia Española*, X (1923); y Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1947.

<sup>2</sup> *Vid.* Luis IGLESIAS FEIJOO, «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX (1983), pp. 141-203.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 181-182. Al decir «Apología», Amaya se refiere al *Examen del «Antídoto»*.

que captiva lisonja es del poblado  
en hierros breves pájaro ladino

Prudente cónsul, de las selvas dino,  
de impedimentos busca desatado  
tu claustro verde, en valle profanado  
de fieras menos que de peregrino.

¡Cuán dulcemente de la encina vieja  
tórtola viuda al mismo bosque incierto  
apacibles desvíos aconseja!

Endeche el siempre amado esposo muerto  
con voz doliente, que tan sorda oreja  
tiene soledad como el desierto.

Teniendo en cuenta que Chacón fecha el soneto en 1615, podemos afirmar que Amaya compuso su *Antiantídoto* ese mismo año, durante su retiro veraniego en Antequera, a tenor de lo que puede deducirse de la lectura de los versos 5 a 8 del referido soneto.<sup>4</sup> Anteriormente, Amaya había hecho algunas anotaciones marginales al *Antídoto*, que se conservan en una copia manuscrita del texto, contenida en el ms. 3965 de la Biblioteca Nacional<sup>5</sup> y en las que muy probablemente ensayara los rasgos esenciales de su respuesta a Jáuregui y su comentario de la *Primera Soledad*. Por otro lado, esa versión del *Antídoto* con notas de Amaya viene acompañada de un «Proemio» anónimo —de mano del copista— que confirma, una vez más, que el antequerano escribió «en defensa de don Luis un *Anti-Antídoto*». Hacen lo propio las siguientes palabras, que cierran la copia del panfleto de Jáuregui incluida en el ms. 2006 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca: «la *Apología* contra este *Antídoto* se trasladará luego que me la traigan, que el Doctor Amaya dicen está en Antequera».

Numerosas fuentes impresas y manuscritas del siglo XVII, por tanto, nos presentan a Francisco de Amaya como defensor y comentarista de Góngora. Por otra parte, su correspondencia con Pellicer nos aporta varias pruebas de que Amaya fue un humanista de espíritu inquieto, que estaba al tanto de las disputas literarias de la época y, como aficionado a la poesía de Góngora, seguía con interés el desarrollo de la polémica en torno a las *Soledades*, hasta el punto de tomar parte en ella. Poseyó un

---

<sup>4</sup> Vid. el «Catálogo» de los testimonios de la polémica gongorina, incluido en Luis de GÓNGORA, *Soledades*, Ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, pp. 634-637.

<sup>5</sup> Vid. Robert JAMMES, «L'*Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», en *Bulletin Hispanique*, LXIV (1962), pp. 193-215. Desgraciadamente, las notas de Amaya están mezcladas con las de otro autor, Sebastián de Herrera y Rojas, y resulta imposible distinguirlas por la letra, ya que el manuscrito es copia de copia.



ejemplar del *Examen del «Antídoto»* de Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, que intercambió con otro ilustre partidario —¿y comentarista?— de Góngora, su paisano Francisco de Cabrera; estaba al tanto de la existencia de los comentarios de Díaz de Rivas al *Polifemo* y las *Soledades*; y leyó con gusto y admiración las *Lecciones solemnes* de Pellicer, con quien compartió amistad, confidencias y aficiones literarias.<sup>6</sup> Esta tendencia de Amaya hacia el mundo de las letras y a hacia lo gongorino, propiciaría con toda seguridad que nuestro autor mantuviera contactos con el grupo de poetas y humanistas afines a Góngora y su poesía que se mantuvo muy activo durante el primer tercio del siglo XVII en Antequera, lugar de nacimiento de Amaya y donde disfrutaba de sus meses de asueto durante el período estival.<sup>7</sup> Allí Amaya participaría, junto con Juan de Aguilar, Agustín de Tejada, Luis Martín de la Plaza, Juan Bautista de Mesa y otros seguidores de don Luis, de esos cenáculos elitistas de universitarios y literatos, «reunidos en pequeñas ciudades andaluzas [...], que Góngora, en 1615, deseaba a su incomprendido poema».<sup>8</sup>

Por su interés para la controversia en torno al cultismo y su intrincada red de competencias literarias y animadversiones personales, no podemos dejar de señalar la enemistad entre Amaya y Lope, de la que también dejan constancia ciertas insinuaciones expresadas en las misivas a Pellicer que citamos arriba. Teniendo esto presente, los embates de Amaya contra Lope hay que entenderlos en una doble vertiente: desde su condición de defensor de Góngora —y participante en la polémica— y desde su condición de amigo de Pellicer, quien, a su vez, mantenía una pugna dialéctica con el madrileño. Algunos vericuetos del enfrentamiento entre jurista y dramaturgo fueron desentrañados por Entrambasaguas, quien atribuye razonablemente a Amaya el *Examen crítico de la Canción que hizo Lope de Vega a la venida del Duque de Osuna, dirigido al mismo autor*, en que satiriza la poesía y las comedias lopescas.<sup>9</sup> La atribución de esta crítica a Amaya no carece de fundamento, ya que, en las reacciones a dicho ataque expuestas en la *Epístola a don Francisco de la Cueva y Silva*, parece que Lope alude a Amaya (vv. 85 y ss.), cuyo nombre aparece explícitamente (vv. 412

---

<sup>6</sup> Vid. IGLESIAS FEIJOO, «Una carta inédita de Quevedo...», pp. 172 y ss.

<sup>7</sup> Debíó de ser así al menos hasta que permaneció en la Universidad de Osuna, situada a poca distancia de la ciudad antequerana.

<sup>8</sup> JAMMES, «Catálogo», *cit.*, p. 641. Sobre este grupo antequerano y otros círculos gongorinos andaluces, *vid.* Fermín REQUENA ESCUDERO, *Historia de la Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial, 1974; Pablo VILLAR AMADOR, *Estudio de «Las Flores de Poetas ilustres de España» de Pedro Espinosa*, Granada, Universidad, 1994; Antonio CRUZ CASADO, «Tanto por plumas...»: Góngora y los poetas cordobeses del Siglo de Oro», en *Arbor*, CLXVI, 654 (2000), pp. 277-295.

<sup>9</sup> Vid. ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega...*, vol. II, pp. 457-471. El texto del *Examen* es editado por Entrambasaguas en un Apéndice de ese mismo volumen, pp. 473-504.

y ss.) en *El jardín de Lope de Vega o Epístola a Francisco de Rioja*,<sup>10</sup> cuando Lope cita a algunos de sus fustigadores:

[...] Aquí un famoso perro es la figura  
más principal, a quien ladrando atajan,  
sin advertir en el descompostura,

Mil intrépidos gozques que trabajan  
por inquietar su vida, con algunos  
que a Manzanares desde el Tormes bajan.

Nombres tienen allí los importunos,  
mas sólo diré dos: Ramynta y *Maya*,  
ahíto de ladrar, de ciencia ayunos. [...] <sup>11</sup>

Podemos aportar varios datos que confieren aún más solidez a la hipótesis de la autoría de Amaya. En primer lugar, nos referimos a la familiaridad con que el autor del *Examen* habla de Osuna, al corregir un pasaje de la *Canción* lopesca censurada. Dice Lope: «Mientras mirare Osuna / tu casa en el espejo de Corbones». Y replica el *Examen*:

¡Lindas bobericias se deja Vmd. caer! Pone por espejo a Corbones, un miserable arroyuelo que lo más del año está seco, y tres leguas de Osuna, puesto en diverso territorio, que es imposible, aunque más se desoje, y sea un Argos o un lince, alcanzar a verse en tal espejo. Pudiera Vmd., ya que Osuna es estéril de aguas, poner otra suerte de duración y perpetuidad, pues hay infinitas, y los poetas las tienen a cada paso.<sup>12</sup>

A tenor de estas palabras, es evidente que el autor conocía a la perfección el medio físico al que alude Lope, hecho que viene a reforzar la más que probable autoría de Amaya, quien, como sabemos, pasó varios años de su vida en la ciudad de Osuna. Por otro lado, en el *Examen* resuenan subrepticamente los ecos de la polémica en torno a las *Soledades*. El autor recrimina a Lope la disfunción existente entre la vocación populista de su poesía dramática —expresada en el *Arte nuevo de hacer comedias*— y el tono a ratos cultista de la *Canción*:

[Son todas sus comedias] tan sin arte y tan llenas de dislates que es compasión. Aunque esto dice que lo ha hecho por acomodarse al vulgo, ¡qué razón fuera dél!; diga que no ha sabido más. Sepa Vmd. que esa es la fuerza de lo bueno y la vir-

---

<sup>10</sup> Ambas epístolas fueron incluidas en *La Filomena* (1621).

<sup>11</sup> ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega...*, vol. II, pp. 467-468.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 484.

tud oculta de lo que guarda, que agrada a todos: a doctos porque lo entiendan y al vulgo aunque no lo entiendan. [...] Conque Vmd. calza coturnos de tres estados en alto, alegre con el aura vulgar y con el aplauso del poblacho ignorante. [...] Pudiera Vmd. ahorrar de prólogos como de canciones, y si quería dar bienvenidas mirara más atentamente lo que mandaba imprimir, porque esta poesía mélica no es obra de tienda ni ropa de munición, ni para el hermano vulgar, sino que abunda de majestad, en el síglo alteza y sublimidad en el ornato, espíritu y elección de sentimientos con aparato de voces aseadas, seleccionadas y entresacadas con juicio y decoro correspondiente a la materia tomada por asumpto.<sup>13</sup>

Sigue a continuación de estas palabras el comentario de algunos pasajes que al autor le parecen intentos frustrados de emular la poesía cultista, para rematar diciendo: «esté Vmd. en su vocación y no que, queriendo imitar poesía culta, da por las esquinas».<sup>14</sup> Parece indudable que, al advertir esa posible incoherencia entre palabras y hechos, el autor no está pensando exclusivamente en Lope como autor de comedias ni en esas tiradas de versos con tintes cultistas repartidas por la *Canción*. Tras estos reproches se esconde lógicamente la alusión a Lope como adalid de la claridad poética y cabecilla de los poetas claros o llanos en el contexto de la polémica gongorina,<sup>15</sup> y la intención de evidenciar una contradictoria actitud que por estos años ya es manifiesta en Lope: su deseo de rivalizar con Góngora —ya ampliamente reconocido— usando sus mismas armas poéticas, a pesar de los ataques que seguía propinando a su poesía o, más bien, al fenómeno del cultismo.

Destaquemos, por último, otra referencia —vaga pero indiscutible— al desarrollo de la polémica. Al final del *Examen*, el autor se dirige así a Lope: «Y, si estas advertencias le desagradaren, empuñe algún soneto de esta data, o haga que un lacayo en la primera que echare en el teatro, me dé en estatua dos idas y venidas». Eso era, precisamente, lo que había hecho el Fénix tras conocer la confabulación culterana del certamen poético con motivo de la apertura de la capilla catedralicia de la Virgen del Sagrario de Toledo —auspiciado por Paravicino para lucimiento de su amigo Góngora—, y el autor del *Examen* lo tenía presente y se hace eco de ello; Lope, herido en su orgullo por el triunfo de la poesía cultista en la justa toledana y por la notoriedad pública alcanzada por don Luis, incluyó en su comedia *El capellán de la Virgen* un soneto burlesco en que parodiaba la lengua poética de las *Soledades*.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 475-482.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 488.

<sup>15</sup> En esta dirección interpreta Entrambasaguas las siguientes palabras del autor del *Examen*: «Vmd. todo es claro sol, claro cielo, clara estrella»; diciendo: «creo que no es difícil desentrañar aquí una alusión al mérito de *claridad* que se atribuían Lope y los suyos frente a la supuesta *oscuridad* de Góngora y su escuela» (*ibidem*, p. 497 n. 63). Me parece una lectura algo forzada, pero no descabellada.

<sup>16</sup> *Vid.* Emilio OROZCO DÍAZ, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 251-253.

Todo lo que venimos comentando son indicios que apuntan a Amaya, hombre comprometido en la polémica con la causa gongorina y muy al tanto de las vicisitudes de la controversia, como autor del *Examen*, además de pruebas de las amplias ramificaciones que llegó a alcanzar el debate en torno a la lengua poética cultista.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Merece un estudio más detenido este documento, sobre el que hemos hecho unas apresuradas consideraciones, ya que podría esconder más datos reveladores sobre la polémica gongorina. Leamos, por ejemplo, estas palabras en los inicios del texto: «la fama (señor Lope), aunque en tan remotas partes como yo estoy, pasó por aquí dándonos unas nuevas muy frescas de Vmd., con que he quedado admirado, no tanto de la brevedad [...], cuanto de habernos traído en su gaceta cosas increíbles. Y yo he sido siempre muy cerrado de fauces con esta señora [la fama] y muy escrupuloso [...], *si no me trae testimonio auténtico no creo nada, pero ahora he querido asegurarme con uno impreso en papel blanco y de letra legible*, con que le he dado el crédito que al ministro pendolar más legal» (ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega...*, vol, II, p. 473, la cursiva es nuestra). El autor recela de rumores o noticias —¿o papeles?— de autenticidad dudosa y opta por dar más credibilidad a lo impreso —frente a lo manuscrito, se infiere—. ¿Está pensando el autor en las cartas manuscritas anónimas atribuidas a Lope, dirigidas a Góngora en los inicios de la polémica (*vid.* JAMMES, «Catálogo», *cit.*, pp. 612-624), o simplemente en los chismorreos acerca de la azarosa vida del madrileño y su éxito en los corrales?

# TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA METÁFORA EN TORNO A FERVOR DE BUENOS AIRES, DE BORGES

GUILLERMO LAÍN CORONA  
*Universidad de Málaga*  
*University College London*

Borges vive en un constante pensar la metáfora, incitado por el eje inaugural de su trayectoria poética: el ultraísmo. Según esta corriente, era necesaria la «Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora».<sup>1</sup> Así pues, en su conocido proceso de renuncia y condena del ultraísmo, la metáfora se encuentra en el centro del pensamiento borgiano, bien para alabarla ciegamente al principio, bien para, más tarde, aceptarla como recurso poético, pero con limitaciones. La trayectoria poética de Borges es, en tal sentido, paralela a la de su teoría sobre la metáfora. Tanto es así que sus etapas poéticas parecen corresponderse con sus etapas sobre el pensamiento metafórico. Si Gertel hace notar la existencia de tres etapas en la trayectoria de Borges,<sup>2</sup> en virtud de un hiato lírico<sup>3</sup> entre el ultraísmo (hasta *Cuaderno San Martín*) y su poesía de madurez (retomada plenamente con *El hacedor*), asimismo Phillips establece un primer momento de «Exaltación de la metáfora» que entronca con cierto «Desencanto e Inseguridad» y que deviene en «Unos textos posteriores»,<sup>4</sup> donde se enfrenta a la metáfora de manera mucho más crítica, como en aquel sobre las *kenningar*, vituperadas como recursos vacíos de expresión, «una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran».<sup>5</sup>

La expresión es, precisamente, el argumento fundamental de toda la teoría poética borgiana, entendida como un irradiar vida, sentirla con pasión. A sus casi setenta años, pronunciaba Borges en Harvard unas conferencias, en una de las cuales exponía las conclusiones poéticas de su propia actividad literaria:

---

<sup>1</sup> Jorge Luis BORGES, «Ultraísmo», en *Expliquémonos a Borges como poeta*, ed. Ángel Flores, México, Siglo XXI, 1984, p. 19.

<sup>2</sup> Zulinda GERTEL, *Borges y su retorno a la poesía*, New York, The University of Iowa/Las Américas Publishing Company, 1967, pp. 177-189.

<sup>3</sup> Teoría en cierto modo discutible, pues la falta de publicaciones poéticas no tiene por qué denotar la falta de actividad poética.

<sup>4</sup> Allan W. PHILLIPS, «Borges y su concepto de la metáfora», en *Estudios y notas sobre literatura hispanoamericana*, México, Editorial Cultural, 1965.

<sup>5</sup> Jorge Luis BORGES, «Las Kenningar», en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 368.

Siempre que he hojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado a las estrellas. Quiero decir que sus autores escribían sobre poesía como si la poesía fuera un deber, y no lo que es en realidad: una pasión y un placer. Por ejemplo, he leído con mucho respeto a Benedetto Croce sobre estética, y he encontrado la definición de que la poesía y el lenguaje son una «expresión». Ahora bien, si pensamos en la expresión de algo, desembocamos en el viejo problema de la forma y el contenido; y si no pensamos en la expresión de nada en particular, entonces no llegamos a nada en absoluto. Así que respetuosamente admitimos esa definición, y buscamos algo más. Buscamos la poesía; buscamos la vida. Y la vida está, estoy seguro, hecha de poesía. La poesía no es algo extraño: está acechando, como veremos, a la vuelta de la esquina. Puede surgir ante nosotros en cualquier momento.<sup>6</sup>

Pretendo demostrar que, ya desde sus primeros escritos teóricos (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*), Borges asienta la metáfora (y, en general, su teoría poética) en este principio de expresión lingüística y poética. No me referiré a los aspectos lingüísticos en balde: acabamos de escuchar al anciano Borges remitirse al lenguaje para hablar de la poesía, y veremos que tal preocupación se encuentra también en estos tres ensayos, así como los primeros signos de su desengaño hacia el ultraísmo.

Vista la teoría, pasaré a hacer un estudio práctico de la metáfora, limitándome a sus poemas más tempranos, concretamente los de juventud en España y los de *Fervor de Buenos Aires*, por diferentes razones. Por un lado, porque suponen la producción poética borgiana inmediatamente anterior a la teoría de los tres ensayos antes citados;<sup>7</sup> por otro, porque es en estos poemas donde la práctica de la metáfora es más manifiesta, no habiendo renegado Borges, al menos no del todo, del ultraísmo. Podría haber incluido en este trabajo los poemarios *Cuaderno San Martín* y *Luna de enfrente*, también estrechamente relacionados con la teoría poética del primer Borges. Sin embargo, todo estudio riguroso requiere de unos límites que lo hagan asequible. Además, dado que Borges sometió a constante revisión sus textos con el paso de los años, para ser fieles a la práctica poética de su primera etapa debemos remitirnos a las primeras ediciones de tales poemarios; y a mí sólo me ha sido posible acceder a la de *Fervor*, gracias al facsímil que llevó a cabo Alberto Casares en 1993.

---

<sup>6</sup> Jorge Luis BORGES, «El enigma de la poesía» en *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 16-17.

<sup>7</sup> *Inquisiciones* se publicó por primera vez en 1925; *El tamaño de mi esperanza*, en 1926; *El idioma de los argentinos*, en 1928. Los poemas de juventud en España que trataré los dan a la luz diferentes revista entre los años 1912 y 1922, y *Fervor* apareció en Buenos Aires en 1923.

### 1. *Poética y lingüística en torno al problema de la expresión*

Es el ultraísmo, en su base teórica, un movimiento, como toda vanguardia, de ruptura radical. Ruptura que, tal vez por la imposibilidad de adjuntar a la tradición nuevos temas, las vanguardias históricas, entre ellas el ultraísmo, consuman a través de nuevos moldes de composición poética. El propio Borges, al definir el ultraísmo y su «propósito de perenne juventud literaria», lo hace con argumentos formalistas:

- 1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y adjetivos inútiles.
- 3) Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4) Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.<sup>8</sup>

Los cuatro principios tienen como meta la de condensar la actividad poética de tal modo que todo quede como una sucesión, por así decir, amalgamada de metáforas, no interrumpidas por decoración o nexos de ningún tipo, aspiración —principalmente formal— que «harks back to Gómez de las Serna's *reguerías* and to the theories of Huidobro and Reverdy».<sup>9</sup> Haciendo honor a este principio estético, Borges, en sus primeros poemas, se vuelca en ello sobremanera, deleitándonos con enormes *ristras* de metáforas, como las de su poema «Catedral», en el que, a excepción de un punto y seguido y del punto final, los signos de puntuación desaparecen para dejar libre la sucesión:

Las olas de rodillas  
 los músculos del viento  
 las torres verticales como goitos  
 la catedral colgada de un lucero  
 la catedral que es una inmensa parva  
 con espinas de rezos  
 Lejos.  
 Lejos  
 los mástiles hilvanaban horizontes  
 y en las playas ingenuas  
 las olas nuevas cantan a maitines  
 La catedral es un avión de piedra  
 que puja por romper las mil amarras  
 que lo encarcelan

<sup>8</sup> BORGES, «Ultraísmo»..., p. 22.

<sup>9</sup> Thorpe RUNNING, *Borges' Ultraist Movement and its Poets*, Lathrup, International Book Publishers, 1981, p. 41.

la catedral sonora como un aplauso  
o como un beso.<sup>10</sup>

En efecto, el joven Borges está fascinado por esta nueva estética, y, sin embargo, es ya un joven preocupado por algo más que el mero juego de palabras, interesado por que su poesía irradie vida. Su poema «Himno del mar», con ser una encadenación de metáforas al más puro estilo ultraísta, deja entrever una exhortación de vida a la poesía. Puede leerse, creo yo, este poema en clave metapoética, e interpretarlo como una reivindicación del tipo de poesía que Borges anhela: el himno ansiado, dados sus «ritmos», es el poema, y el «Mar» la Poesía, en la que, como explica más anciano Borges en Harvard, encuentra el poeta la Vida: «Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la Vida».<sup>11</sup>

Para Borges el arte se caracteriza por la expresión no de un yo (en su artículo «La nadería de la personalidad» de *Inquisiciones* niega que exista un yo), sino de sensaciones sinceras, vividas, humanas; el arte, en este sentido, sería autobiográfico: «Las cosas (pienso) no son intrínsecamente poéticas; para ascenderlas a poesía, es preciso que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción».<sup>12</sup> O mejor aún: «Éste es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él».<sup>13</sup>

En *Fervor de Buenos Aires*, aunque todavía ultraísta, sus poemas no son meros alardes de metáforas, sino además fervorosos, esto es, sentidos con pasión, porque el referente a que hacen mención es amado por el poeta. Por ello define así su poemario: «A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditatunda, hecha de aventuras espirituales».<sup>14</sup> Frente a aquellos primerizos, en gran medida alejados de la aventura personal y sentida como propia, («Trinchera», «Gesta maximalista», etc.), los poemas de *Fervor* le son más cercanos en sus temas, desde que todos giran en torno a la ciudad querida. Y más humanos son estos poemas por el diferente uso de la metáfora, de la que se abusa menos y que, según Sucre, «son menos persuasivas».<sup>15</sup> Comparemos el poema «Catedral» (presentación de un edifi-

---

<sup>10</sup> Jorge Luis BORGES, «Catedral», en *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, ed. Carlos Meneses, Calamus Scriptorius, Barcelona-Palma de Mallorca, 1978, p. 65.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 57-58.

<sup>12</sup> Jorge Luis BORGES, *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 2002, 3ª reimp., p. 51.

<sup>13</sup> Jorge Luis BORGES, *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 2004, 4ª reimp., p. 143.

<sup>14</sup> Jorge Luis BORGES, *Fervor de Buenos Aires*, ed. Alberto Casares, Buenos Aires, Alberto Casares, 1993, facsimilar de 1923, p. 3.

<sup>15</sup> Guillermo SUCRE, *Borges el poeta*, Caracas, Monte de Ávila Editores, 1968, p. 41.



cio ajeno al sentir del poeta, sólo preocupado por estilizarla con la palabra, en una sucesión de imágenes), a este otro de *Fervor*, «Arrabab»:

El arrabal es el reflejo  
de la fatiga del viandante.

Mis pasos claudicaron  
cuando iban a pisar el horizonte  
y estuve entre las casas  
miedosas y humilladas  
juiciosas cual ovejas en manada,  
encarceladas en manzanas  
diferentes e iguales  
como si fueran todas ellas  
recuerdos superpuestos, barajados  
de una sola manzana.  
El pastito precario  
desesperadamente esperanzado  
salpicaba las piedras de la calle  
y mis miradas comprobaron  
gesticulante y vano  
el cartel del poniente  
en su fracaso cotidiano  
y sentí Buenos Aires  
y literaturicé en la hondura del alma  
la viacrucis inmóvil  
de la calle sufrida  
y el caserío sosegado. (*Fervor...*, p. 27)

En este poema, el poeta mismo se sumerge en el arrabal, y lo siente, como a toda la ciudad, más allá de las imágenes —todavía numerosas, si bien no tanto como en catedral—. Más allá de las imágenes significa que, sin ser forzosamente su vida personal, el poeta siente suyo lo expresado. Aquí Borges habla de reflejos como los de las tradicionales aguas y los espejos poéticos, pero sumergido en el mundo poético reflejado, el de Buenos Aires. El mismo, en primera persona, deambula por las calles de la ciudad, a la par que por las metáforas que las describen. Se ajusta, así, a su propia máxima poética de su ensayo «Después de las imágenes», ya crítico con miembros de otras vanguardias afines al ultraísmo (como el creacionismo):

Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta con dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda hueco el marco. Hemos de rebasar tales juegos. Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que demostrar un indivi-

duo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmovible silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten.<sup>16</sup>

Esta concepción de la poesía como medio de expresión sincera (poesía es la verdad que se deriva del sentir el poeta lo que escribe, de que sea suyo lo dicho), hunde sus raíces en la concepción borgiana del lenguaje. En el fragmento citado de las conferencias en Harvard, Borges se queja de tener que incurrir en el viejo debate de la forma y el contenido, esto es, en el debate gramatical. Sin embargo, en *El idioma de los argentinos* afirma que «lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática» (*El idioma...*, p. 11).

Borges gusta de entender el lenguaje desde un punto de vista psicológico: no por unidades gramaticales, sino de expresión de sentido completo, entendiendo por esto una idea. Desde este punto de vista —como explica en «Indagación de la palabra» de *El idioma de los argentinos*—, lo mismo daría decir *En un lugar de la mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*, que *En un pueblo manchego cuyo nombre no quiero recordar*, dado que ambas frases, aunque sintácticamente diferentes, remiten a una misma idea. Por ello la oración «se ha de entender no en el sentido que se le da en las gramáticas, sino en el sentido de un organismo expresivo de sentido perfecto» (*El idioma...*, pp. 16-17). Lo importante, pues, no es el significante, sino el significado que representa. Principio en el que Borges basa otros similares.

Es el caso de la sinonimia: desde el momento en que diferentes significantes remiten a un mismo significado, sólo uno es necesario, puesto que los demás dejan de tener valor expresivo, esto es, pierden su funcionalidad. Los sinónimos son «palabras que sin la incomodidad de cambiar de idea, cambian de ruido» (*El idioma...*, p. 151). Con este desprecio, reserva los sinónimos a casos excepcionales y de ruín uso: «Sólo en la baja, ruín, bajísima tarea de evitar alguna asonancia y de lograrle música a la oración (¡valiente música, que cualquier organito le aventaja!) hallan empleo los sinónimos» (*El tamaño...*, p. 45). La pobreza de todo lenguaje se encuentra, precisamente, en la mismidad a la que éste desemboca por el uso de los sinónimos, como sucede con el lenguaje del arrabal: «En realidad, el arrabalero es sólo una almoneda de sinónimos para conceptos que atañen a la delincuencia y a los interlocutores de ella» (*El tamaño...*, p. 136). Teoría que tiene su correspondencia poética, ya que valerse de los sinónimos en literatura connota falta de pericia: «Tomar esa retahíla baratísima de sinónimos por arte literario es como suponer que alguien es un gran matemático porque primero escribió 3 y en seguida tres y al rato III y, finalmente, raíz cuadrada de nueve» (*El tamaño...*, pp. 59-60).

---

<sup>16</sup> Jorge Luis BORGES, *Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2004, 4ª reimp., p. 32.

Parecida es la teoría borgiana de la adjetivación: sólo han de utilizarse aquellos adjetivos que aporten ideas nuevas al concepto, no aquellos que lo repitan banalmente. Un adjetivo que nada dice del sustantivo al que acompaña es una suerte de eco del mismo. Ésta es una de las críticas que hace Borges de Góngora. En referencia a un soneto de éste, señala: «Decir *alto monte* es casi decir *monte montuoso*, puesto que la esencia del monte es la elevación» (*El tamaño...*, p. 125). Borges, por ello, apela al «concepto tradicional de los adjetivos: el de no dejarlos haraganear, el de la incongruencia o congruencia lógica que hay entre ellos y el nombre calificado, el de la variación que le imponen» (*El tamaño...*, p. 62).

El ataque al gongorismo nos sirve muy bien como argumentación a la estrecha relación que existe entre poética y lingüística en Borges. Su crítica al culteranismo es una crítica al oscurantismo, montado, según él, sobre un andamiaje gramatical: «El gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de transformar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es aparential en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones» (*Inquisiciones*, p. 48). Es decir, que Borges critica el gongorismo no por el desorden latino en sí, que ciertamente es «efectivo» (cabe decir, funcional, expresivo) en castellano, sino porque los poetas de aquel estilo no se valían de ello por tal efectividad, sino por mero alarde gramatical. Desacertado alarde en el que, sin embargo, no incurrieron todos los escritores barrocos, por ejemplo, Sir Thomas Browne: «Es conjetura mía que la frecuente latinidad de su tiempo no fue un mero halago sonoro ni una artimaña para ampliar el discurso, sino un ahínco de universalidad y claridad» (*Inquisiciones*, p. 41). Rechazo pues de lo oscuro y afuncional (*halago sonoro, artimaña*) en pro de la claridad abierta a todo el mundo (*universalidad*).

Y es que, para Borges, todo recurso del lenguaje deja de ser artimaña cuando persigue un objetivo en la composición del texto, una funcionalidad expresiva, hasta el punto de que, con este argumento, algunos aspectos de Góngora llega a defenderlos. Es el caso de los latinismos. El uso de cultismos favorece la mayor precisión del lenguaje a la hora de expresar ideas, de ahí que Borges confiese «que a la cerrazón y hurañía de los puristas de hoy, prefiero las invasiones generosas de los latinizantes» (*El idioma...*, p. 64). Pero no es el latinismo en sí lo que ensalza Borges, sino el neologismo. La realidad cambiante requiere un vocabulario cambiante y, por ello, infinito: «Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma» (*El tamaño...*, p. 45), siempre y cuando tal multiplicación sea real, esto es, responda a una multiplicación de los referentes; lo contrario, no hace falta decirlo, es pobre sinonimia, es creación de palabras por asombro, no por necesidad de expresión.

Junto a ésta, hay todavía otra pieza lingüística clave que analizar. Borges trata en dos ocasiones este aspecto de manera casi idéntica, signo inequívoco de su importancia. Se trata de «Examen de metáforas», de *Inquisiciones*, y «Palabrería para

versos», de *El tamaño de mi esperanza*. Ambos se acercan al problema lingüístico, como veremos, como paso previo para el poético,<sup>17</sup> lo que viene a confirmar nuestra hipótesis sobre la necesidad de conocer el pensamiento lingüístico de Borges antes que el poético. El aspecto al que me refiero es el siguiente, que se resume en estos dos fragmentos tan similares:

El mundo aparental es un tropel de percepciones baraustradas. [...] El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivo no es sino abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos *puñal*; en sustitución de ausencia de sol y progresión de sombra, decimos que anochece (*Inquisiciones*, pp. 70-71).

El mundo aparental es un tropel de percepciones barajadas. [...] El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia de mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad. [...] Todo sustantivo es abreviatura. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos *puñal*; en sustitución de alejamiento de sol y profesión de sombra, decimos atardecer (*El tamaño...*, pp. 52-53).

Hemos venido viendo cómo en Borges, ya desde joven, es imperativa la necesidad de la expresividad tanto para la poesía como para el lenguaje. Necesidad que Running resume magistralmente: «In the face of an impure language and his own morality, he [Borges] insists on establishing a poetry with a durable meaning».<sup>18</sup> Ahora, Borges nos explica que expresar es metaforizar. No es capaz el hombre de expresar el mundo directamente. Antes al contrario, éste se expresa en sustantivos que no son sino metáforas de las cualidades (adjetivos) del mundo. Paralelismo que, aunque Borges no proponga directamente, se deriva inevitablemente de una lectura atenta de los dos fragmentos citados: al igual que se define la metáfora (uso de un término imaginario en vez del término real), el hombre nombra lo sustantivo «en lugar de» y «en sustitución de» lo adjetivo del mundo. Interpretación que se valida al leer su cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en el que Borges vuelve de nuevo sobre mismo tema, recordando que «todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico».<sup>19</sup> Borges, al describir el «hemisferio boreal» de Tlön, señala:

---

<sup>17</sup> «Palabrería para versos» de hecho pone esto de manifiesto desde el propio título: tratar de cuestiones lingüísticas (palabrería) para referirse a la poesía (versos).

<sup>18</sup> Thorpe RUNNING, «The 'Secret Complexity' of Borges' Poetry», en *Borges the Poet*, ed. Carlos Cortínez, Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1986, p. 100.

<sup>19</sup> Jorge Luis BORGES, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2002, 4ª reimp., p. 28.

El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo* o *anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real (*Ficciones*, p. 23).

## 2. Teoría y práctica de la metáfora

### 2.1. La metáfora como sinonimia

La metáfora es, para Borges, una cuestión de nombrar «en lugar de», como un sustantivo. Ese nombrar en poesía supone poner en relación dos cosas semejantes: decir una cosa en lugar de otra que se le parece. Zulinda Gertel explica la metáfora de Borges como «categoría lingüístico-estilística, en cuya fusión de elementos el poeta cree posible lograr una realidad transmutada».<sup>20</sup> Dice Borges:

La actividad metafórica es, pues, definible como la inquisición de cualidades comunes los dos términos de la imagen, cualidades que son del todo conocidas, pero cuya coincidencia en dos conceptos lejanos no ha sido vislumbrada hasta el instante de hacerse la metáfora (*Inquisiciones*, pp. 170-171).

Pero la metáfora es una categoría que Borges entiende en sentido lato. Abarca la metáfora propiamente dicha, a la par que el símil, la sinécdoque, etc. A Borges no le importan estos matices, como deja ver a sus alumnos de Harvard: «Para terminar, consideraré una metáfora, o una comparación (después de todo, no soy profesor y la diferencia apenas me preocupa)» (*Arte poética*, pp. 56-57). En cualquier caso, la metáfora ha de ser, expresiva, no mero alarde retórico. Ha de expresar un sentir, que es la verdadera esencia poética. Por eso la metáfora es pospoética:

Por consiguiente, asevero que cualquier tema de la literatura recorre dos obligatorios períodos: el de poetización y el de explotación. El primero es pudoroso, torpe, casi lacónico; vaivén de corazonadas y temores lo hace pueril y apenas si se atreve a decir en voz alta cómo se llama. Su manera de hablar es la exclamación, el relato desocupado, la palabra sin astucia de epítetos. El segundo es resuelto, conversador: el tema ya tiene firmeza de símbolo y su solo nombre —cargado de recuerdos valiosos— es declarador de belleza. Su voz es la metáfora, consorcio de palabras ilustres. (Creo de veras que la metáfora no es poética; es más bien *pospoética*, literaria, y requiere un estado de poesía, ya formadísimo. La poesía de los vocablos entreverados por ella la condiciona y la hace emocionar o fallar.) (*El idioma...*, pp. 51-52)

---

<sup>20</sup> GERTEL, *Borges y su retorno...*, p. 59.

La poesía para Borges, ya incluso para este joven aún ultraísta, es la expresión en su estado más puro, casi anterior a la palabra, mero balbuceo sincero. La metáfora es «explotación» de esa expresión poética. El poeta, al escribir, juega a darle forma verbal al sentimiento puro, algo que Borges llama explotación, creo, porque puede hacerse infinitamente: muchas formas pueden expresar ese sentimiento. Explotación quiere decir precisamente multiplicación infinita de esa expresión: cada metáfora inventada no remite más que a esa misma expresión. Explotación, pues, en tanto sinonimia: diferentes significantes poéticos para una misma expresión poética. Esta explotación emocionaría si la metáfora/significante usada correspondiera perfectamente con el sentimiento, y fuera exclusiva de ese sentimiento; el buen poeta se abstiene de la explotación sinonímica, no cae en la tentación de crear más y más metáforas para un mismo sentimiento. Es esto precisamente lo que criticará de las *kenningar*, el hecho de que se trata de una ansiosa sucesión de sinónimos que repiten una misma cosa. Borges da este ejemplo: *El héroe mató al hijo de Mak; / hubo tempestad de espadas y alimento de cuervos*. Y explica su falsedad expresiva en estos términos:

En tan ilustre línea, la buena contraposición de dos metáforas —tumultuosa la una, cruel y detenida la otra— engaña ventajosamente al lector, permitiéndole suponer que se trata de una sola fuerte intuición de un combate y su resto. Otra es la desairada verdad. *Alimento de cuervos* —confesémoslo de una vez— es uno de los prefijados sinónimos de *cadáver*, así como *tempestad de espadas* lo es de *batalla*. Esas equivalencias eran precisamente las *kenningar*. Retenerlas y aplicarlas sin repetirse, era el ansioso ideal de esos primitivos hombres de letras. En buena cantidad, permitían salvar las dificultades de una métrica rigurosa, muy exigente de aliteración y rima interior.<sup>21</sup>

Por este camino se podría rastrear el porqué del desengaño de Borges por la metáfora, al considerarla en tanto pobre sinonimia. Por los años de sus conferencias en Harvard, se pregunta: «¿por qué los poetas de todo el mundo y todos los tiempos habrían de recurrir a la misma colección de metáforas, cuando existen tantas combinaciones posibles?» (*Arte poética*, p. 38). Borges considera, ya en la madurez de su pensamiento, que el número de metáforas verdaderas es muy reducido, es un grupo de metáforas modelos de las que, efectivamente, pueden conseguirse desarrollar imitaciones, más o menos afortunadas, pero meras variantes. Por eso concluye: «Si yo fuera un pensador atrevido (pero no lo soy; soy un pensador muy tímido, y voy avanzando a tientas), diría que sólo existe una docena de metáforas y que todas las otras metáforas sólo son juegos arbitrarios».

---

<sup>21</sup> BORGES, «Las *kenningar*»..., p. 368.

## 2.2. *Uso de la metáfora en la juventud*

Más allá de esta complicada —y seguramente refutable— teoría sobre la metáfora borgiana, lo cierto es que en estas fechas de juventud Borges, cercano al ultraísmo, desarrolla un tipo de poesía altamente metafórica. Ya he mencionado cómo Borges cambia el modo de usar la metáfora de su poesía en España a la de *Fervor*, donde ya la metáfora no se aplica de manera tan mecánica y en beneficio de la imagen por la imagen misma, sino con objeto de expresar una lógica metafísica, como demuestra Running en torno al poema «Un patio»:

Borges uses ultraist technique to present this cosmicmundane, metaphysical and affectionate interrelationship. Such an intellectual exercise looks like an abandonment of avant-gard ideals [...]. The various metaphors for the patio in the poem, made up of unexpected and distant relationships whose 'justesse' is established by Borges' metaphysical logic, demonstrate how he uses ultraist technique at a high sophisticated level.<sup>22</sup>

Voy a remitirme ahora a un aspecto más concreto: cómo Borges, aún defensor a ultranza de la metáfora, la utiliza constantemente, siguiendo su propia clasificación. Borges propone una clasificación de nueve tipos de metáfora que Zulinda Gertel resume en cinco.<sup>23</sup> Sin embargo, prefiero ceñirme a Borges, y no sólo al texto donde hace la susodicha clasificación, «Examen de metáforas», sino a otros, como es *El idioma de los argentinos*, donde da dos tipos más, quedando, pues, una tipología de once puntos.<sup>24</sup> De cada tipo vamos a ver ejemplos de la poesía de Borges.<sup>25</sup>

1) *La traslación que sustantiva los conceptos abstractos*. Es decir, usar imágenes que hagan más concreto lo abstracto. Es el caso de este verso de «Insomnio» (*PJ*), en el que el tiempo se transforma en reloj y la eternidad en media noche: «los relojes vertieron la media noche absoluta». La eternidad también se concretiza en dos metáforas de «Música patria» (*FB*), en el que Borges concibe dos eternidades «del cielo gigantesco y de las leonadas arenas».

2) *Su inversión: La imagen que sutaliza lo concreto*. Es Borges muy dado a este tipo de metáfora, tal vez porque, según él reconoce, es un tipo aún muy escaso y, por tanto, un escenario de innovación propicio para un ultraísta deseoso de renovar la metáfo-

<sup>22</sup> RUNNING, *Borges' Ultraist Movement...*, pp. 44-45.

<sup>23</sup> GERTEL, *Borges y su retorno...*, pp. 85-86.

<sup>24</sup> Los puntos 1 al 9 pertenecen a «Examen de metáforas», en J. L. Borges, *Inquisiciones*, pp. 70-81. Los puntos 10 y 11 a, respectivamente, «La simulación de la imagen» y «La felicidad escrita», ambos de *El idioma de los argentinos*, pp. 75-83 y 41-49.

<sup>25</sup> Los ejemplos corresponden a las ediciones citadas de *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges y Fervor de Buenos Aires*, a las que me referiré como *PJ* y *FB* respectivamente.

ra. Consiste esta metáfora, según los ejemplos que da Borges, en dar a entes concretos cualidades abstractas; a veces, cualidades de hombre atribuidas a objetos, lo que es, en realidad, una prosopopeya, tal vez su recurso más utilizado en *Fervor de Buenos Aires*, por ejemplo al decir en «Un patio» (FB) que «Con la tarde / se cansaron los dos o tres colores del patio», y señalar, como si de mujer se tratara, «La gran franqueza de la luna llena». Bueno ejemplos también son el de «Rosas» (FB), donde se habla de una «sala taciturnamente rendida», y el de «Arrabal» (FB), al calificar unas casas de «miedosas y humilladas / juiciosas cual ovejas en manada». En los de su juventud, por ser unos poemas más deshumanizados, este tipo de metáfora tiende menos a la prosopopeya, y es más agresiva, así en «Himno del mar» (PJ), «al aullar [el mar] sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos», ejemplo en el que *mesnadas*, a su vez, representa el tipo 1, pues concretiza en una palabra militar la totalidad de cosas (no todas conocidas, incontables) de la playa. Otros ejemplos: en «Catedral» (PJ), la califica, con total sutileza, de «sonora como un aplauso / o como un beso»; en «Sala vacía» (PJ) habla de «la indecisión del brocado».

3) *La imagen que aprovecha una coincidencia de formas*. No es casual que de sus poemas de juventud a los de *Fervor* haya un cambio de uso en este tipo de metáfora, pues la define Borges como «artimaña muy vistosa y traviesa, más eficaz para asombrar que para enternecer» (*Inquisiciones*, p. 78), es decir, un recurso poco dado a la expresión. Abunda, por ello, más en sus poemas de juventud, más exaltado ultraísta, como ocurre cuando en «Himno del mar» (PJ) al describir las dunas de la playa como «pechos dorados». Podría incluirse en esta categoría la metonimia, dado que por la coincidencia de formas se puede tomar, por ejemplo, el todo de una parte o viceversa, como es este caso del poema «Mañana» (PJ): «el viento es una vara de bambú». No faltan ejemplos, no obstante, en *Fervor*, así en «Jardín» (FB): «Cada arbolito es una selva de hojas».

4) *La imagen que amalgama lo auditivo con lo visual, pintarrajeando los sonidos o escuchando las formas*. El propio enunciado, por el desprecio que demuestra la palabra «pintarrajeando», da fe de la escasa estimación en que Borges tenía a este tipo de metáfora. Es por ello por lo que no la encontramos en la obra del primer Borges. Podría considerarse como tal este ejemplo del poema «Música patria» (FB): «Quejumbre mora», sólo si entendemos *mora* como un color y no —que es lo más plausible— como una raza humana.

5) *La imagen que a la fugacidad del tiempo da la fijeza del espacio*.

6) *La inversa: La metáfora que desata el espacio sobre el tiempo*. No es de extrañar que en Borges, poeta obsesionado con el tiempo, abunden estos dos tipos de imágenes indistintamente. Basten algunos ejemplos, como esta metáfora de «Siesta» (PJ), en el que el tiempo se detiene en la habitación dormida: «el tiempo acobardado se remansa / detrás de las persianas». Igualmente se remansa el tiempo de la tarde en «La



plaza San Martín» (FB): «la tarde se había remansado en la plaza». E incluso una pequeña parte del tiempo se detiene para siempre en nosotros al «Final de año» (FB): «la sospecha universal y borrosa / de las metafísicas posibilidades del Tiempo, / es el azoramiento ante el milagro / de que a despecho de alternativas tan infinitas / pueda persistir algo en nosotros / inmóvil». Y «Un patio» (FB) es una “encrucijada de estrellas” donde “la eternidad espera”.

7) *La imagen que desmenuza una realidad, rebajándola en negación*

8) *La inversa: La artimaña que sustantiva negaciones.* Esto es, se trata de negar una totalidad bien a través de sus partes menores (como en este ejemplo de Calderón, *Que pasados los siglos, fueron horas*), bien negándola tajantemente (como hace Bahsen, *El hombre es nadería consciente de sí misma*); o lo contrario, dar posibilidad de ser a lo que no es (así lo hace Cervantes, al decir *Habla el silencio allí*, pues da al silencio lo que le está negado, la voz). Este tipo de metáfora no merece ningún tipo de comentario a favor o en contra por parte Borges, a excepción de reconocer ser muy común entre los clásicos españoles. Y se vale de ella en alguna ocasión, como en «Aldea» (PJ), en la que la soledad está, contrariamente a su cualidad negativa, repleta: «La soledad repleta como un sueño». En el poema «Cercanías» (FB), el arrabal se descompone en «acallamiento y sosiego», descomposición que también se da en «Insomnio» (PJ): «Son girones [sic] vagos de siglos que gotean isócronos del cielo raso».

9) *La imagen que para engrandecer una cosa aislada la multiplica en numerosidad.* Es una suerte de hipérbole que Borges practica en casos como el de «Siesta» (PJ), al hablar no de luz del sol, sino de «Muchedumbres de sol». En «Ciudad» (FB), el tumulto de la ciudad se multiplica de este modo: «Anuncios luminosos tironeando el cansancio. / Charras algarabías / entran a saco en la ciudad del alma».

10) *Metáfora de precisión espacio-temporal.* Así me ha parecido oportuno denominar a un tipo de metáfora que, sin incluir en su listado, Borges plantea en *El idioma de los argentinos*. Se trata de la metáfora que permite situar espacio-temporalmente la acción, sin caer en el detallismo. Explica Borges:

El deber de toda imagen es precisión. Este aparente axioma o facilísima verdad ni siquiera lo es, ya que las precisiones de la aritmética o de la geografía suelen ser imprecisas a más no poder en el ejercicio del arte. Escribir del héroe de una novela *Salió de un punto de partida y caminó cuatro mil doscientos veinticuatro metros hacia el noroeste*, es guardar una reserva casi absoluta. Escribir *Salió de General Urquiza y Barcala y caminó hasta Camargo y Humboldt*, es arriesgarse a dejar en blanco esa línea para muchos lectores. Escribir *Caminó sin parar hasta que ralearon las casas*, o *Caminó hasta que hubo más cielo*, promete más posibilidad de expresión (*El idioma...*, p. 79).

Borges vuelve a hablar de la expresión, y de tal modo que podemos comprender un poco mejor qué quiere decir con ello. Antes me refería a la expresión en tan-

to que el poema significase, no fuera mero asombro, y que significase con la compli-  
cidad sincera del poeta. Expresión no quiere decir nombrar el mundo, en tanto que  
el lenguaje no es capaz de ello: lo expresa metafóricamente transformando adjetivos  
en sustantivos. Expresar, por tanto, es insinuar, sugerir. Así lo explica Arturo Eche-  
varría: para Borges «language is not *expressive* at all; words are not images of reality  
and in fact can only be used to *mention* or *allude to*, but not to *express*».<sup>26</sup> Intentar  
expresar con precisión matemática es, pues, como explica Borges, no sólo imposi-  
ble, sino tremendamente impreciso. Para poder ser preciso en poesía hay que apor-  
tar los datos indirectamente, como en *Caminó sin parar hasta que ralearon las casas*. Y  
esto puede ser entendido como una metáfora, en tanto que se dice una cosa en lugar  
de otra para ser más preciso.

Dada la larga explicación que da Borges del tema, no ha de sorprendernos que  
en su poesía encontramos este tipo de metáfora. Con cierto recargamiento propio  
del primer ultraísmo, la metáfora de precisión aparece en «Himno del mar» (*PJ*) al  
decir: «cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea», que tanto puede  
significar por la tarde como por la mañana. En «Poema» (*PJ*), el marco espacio-  
temporal es «el obaje del silencio». El espacio del «nosotros» poético de «El jardín  
botánico» (*FB*) es «a la vera de su primordial existencia», y el momento del reen-  
cuentro con la casa de infancia en «La vuelta» (*FB*) es «Después de muchos años de  
ausencia».

11) *Metáfora perjudicial*. Resulta totalmente apropiado dar fin a este escrito con  
esta metáfora, ya que en ella vuelve a incidir en el aspecto fundamental que hemos  
tratado, el de la expresión sincera. La metáfora perjudicial es aquella que se emplea  
de tal modo que contradice al poeta, evidenciando su falta de sinceridad. Critica  
Borges a fray Luis de León porque nunca se creyó su propia exaltación de la felici-  
dad en vida retirada, dado que para describir tal estado de dicha no podía sino remi-  
tirse a metáforas de la vida materialista:

Oro y cetro en un jardincito... Acordarse tan inoportunamente de esos guaris-  
mos o arrosos de la ambición, es mentir desprendidamente y adolecer de la más  
estrafalaria codicia. O, en el mejor de los casos, es recurrir a una metáfora perju-  
dicial (*El idioma...*, p. 43).

Dada esta opinión, parecería absurdo pensar que Borges haya caído en este  
error. Y sin embargo podría considerarse como tal un. En su poema «Rusia» (*PJ*)  
dice: «La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje». Esta metáfora no

---

<sup>26</sup> Arturo ECHEVARRÍA FERRARI, «From Expression to Allusion: Towards a Theory of  
Poetic Language in Borges», en *Borges the Poet*, ed. Carlos Cortínez, Fayetteville, The University  
of Arkansas Press, 1986, p. 110.

es perjudicial con respecto al resto del poema, pero sí puede serlo de su propia teoría poética, pues es muy parecida a esta otra metáfora, que el propio Borges critica, de Góngora: *Velero bosque de árboles poblado*. En Góngora el barco es un bosque, en Borges la trinchera es un barco, pero en ambos casos tenemos la audacia de comparar el mar con el bosque/estepa, audacia que Borges califica de «metódica y fría» (*El idioma...*, p. 56).





Asociación de  
de Jóvenes Investigadores  
de la Literatura Hispánica

