

TUÉRCELE EL CUELLO AL CISNE

TUÉRCELE EL CUELLO AL CISNE

*LAS EXPRESIONES DE LA VIOLENCIA EN LA LITERATURA
HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA (SIGLOS XX Y XXI)*

Editores:

*Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno,
Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario
Martínez Navarro, Marta Rodríguez-Manzano*

Guadalupe Nieto Caballero • Álvaro López Fernández • Manuela Partearroyo • Álvaro Luque Amo • Francisco de Jesús Ángeles Cerón • David Loyola López • Laura Pache Carballo • Tibisay López García • Alba Agraz Ortiz • Marina Casado Hernández • Alberto Maffini • David Matías • Yasmina Yousfi López • Ana Davis González • Stéphanie Hontang • María Fernández Abril • Eliana Urrego Arango • Jessica Cáliz Montes • Hayet Belhmaied • Carmen María López López • Carlos Yannuzzi Revetria • Ana Maria Păunescu • Isabel Abellán Chuecos • Esther Lázaro Jorge Luis Herrera • Catalina Badea • Diana Checa Vaquero • Milagros Arano Lean • Alba Diz Villanueva • María del Carmen Caballero Dorado • Lucía Ludeña Aranda • Carlota Cattermole Ordóñez • Zaira Pacheco Lozada • Iago Mosquera González • Chiara Giordano • David García Ponce • Víctor Mercado • David Avilés Hidalgo • Andrés Montaner Bueno • Mari Cruz Palomares Marín • Jorge González Jurado • Samuel Rodríguez • Lorena Castilla Torrecillas • María Teresa Laorden Albendea • Martina Mateo Jiménez • Lara Caride • Sheila Pastor • Raquel Fernández Cobo María del Mar Fuentes Chávez • Irene Río Barrial • Félix Caballero Wangüemert • Roberto Álvarez Escudero • Marta Olivas Fuentes • Mario de la Torre Espinosa • Ruth María Gutiérrez Álvarez



SEVILLA M M X V I

I L U M I N A C I O N E S

R E N A C I M I E N T O

Colección ILUMINACIONES

(Filología, crítica y ensayo)

108

Director:

José Ramón López García



© Edición: Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno,
Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario
Martínez Navarro, Marta Rodríguez-Manzano

© Los autores

© 2016. Editorial Renacimiento

www.editorialrenacimiento.com

POLÍGONO NAVE EXPO, 17 • 41907 VALENCINA DE LA CONCEPCIÓN (SEVILLA)

tel.: (+34) 955998232 • editorial@editorialrenacimiento.com

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

DEPÓSITO LEGAL: SE 568-2016 • ISBN: 978-84-16685-29-5

Impreso en España • Printed in Spain

«DESPUÉS DE LA BOMBA ATÓMICA
Polvo serán, mas, ¿polvo enamorado?».

Tabernas y otros lugares, Roque Dalton

A MODO DE PRÓLOGO

UN fecundo caudal de actos violentos y expresiones de barbarie inundan las páginas de la literatura hispánica. Obras literarias de todo tipo –poemas, cuentos, novelas, teatro– procedentes de ambos lados del océano así lo manifiestan y corroboran. No cabe duda de que la violencia es una de las preocupaciones fundamentales del hombre, y, como tal, uno de los temas más recurrentes del arte –pintura, escultura, cine, etc.– y, por supuesto, de la literatura, sobre la que versan los trabajos que en esta monografía se recogen. Y es que la violencia está presente en la vida, en la naturaleza, está en nuestro día a día, quizá porque es parte integrante de uno de los dos impulsos que rigen el funcionamiento de nuestro ser: *eros* o fuerza creadora y *thánatos* o pulsión destructiva.

Autores hispanoamericanos de la talla de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Horacio Quiroga han bebido de las fuentes de la violencia para ofrecer agresivas creaciones con las que deleitar e incomodar al mismo tiempo a sus fervientes lectores. En el caso de España, contamos con *El Quijote* y la obra de Cervantes, que presenta un gran número de ejemplos de violencia tanto física –azotes, golpes, heridas, castigos–, como verbal –amenazas, burlas, insultos, afrentas–. En esta novela, cumbre en la literatura universal, Cervantes sentó precedente

y utilizó diversas estrategias narrativas para escribir sobre la violencia, tan presente en su realidad, tan presente en nuestra realidad. Cervantes, con su forma de ver y contar el mundo, se convirtió en el hilo de Ariadna que mantiene unida una gran parte de la literatura desde su tiempo hasta el nuestro y daremos de ello buena cuenta en las páginas que siguen a continuación.

Tratar de analizar la presencia de la violencia en la literatura, aunque sea en un ámbito restringido como es el hispánico, es una tarea ardua y prácticamente inabarcable. Se podría decir que es un fenómeno ambiguo, dual, ya que, por una parte, ha repugnado a la humanidad desde tiempos remotos, y por otra, no ha dejado nunca de ejercer fascinación. El ejercicio de la violencia ha sido denunciado y censurado; y, sin embargo, no se ha dudado en legitimarlo e institucionalizarlo cuando así se ha estimado oportuno: la historia y la literatura son testigos elocuentes de ello.

Los estudios que se recogen a continuación abordan este complejo y apasionante tema: el de las expresiones de la violencia en las letras hispánicas durante los siglos XX y XXI, desde presupuestos muy diferentes. De la suma de todos ellos se podrá formar una visión global de un tema que parece inagotable. Sin duda, la violencia, lo oscuro, nos atrae y esta fuerte atracción que sentimos se traduce en la variedad de manifestaciones que la literatura nos ha ofrecido en el tiempo y el espacio hasta nuestros días.

CRISTÓBAL JOSÉ ÁLVAREZ LÓPEZ
JUAN MANUEL CARMONA TIerno
ANA DAVIS GONZÁLEZ
SARA GONZÁLEZ ÁNGEL
MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO
MARTA RODRÍGUEZ-MANZANO

EL COMPONENTE VIOLENTO EN LA PROSA DE FRANCISCO VALDÉS

GUADALUPE NIETO CABALLERO

gnieto@unex.es

Universidad de Extremadura

I. INTRODUCCIÓN

EL final de la primera Gran Guerra desencadenó una crisis política y social a nivel internacional. En España, además, aún se mostraba próximo el duro revés que supuso el 98 y que había ahondado en la ya de por sí delicada situación socio-económica del país. Por ello, los encargados del renacer de la cultura española en el primer tercio del siglo XX hubieron de enfrentarse a los sentimientos de decadencia y transitoriedad de estos años, que incidirían, inevitablemente, en la nueva visión artística e ideológica que comenzaba a gestarse entonces.

En este panorama político conviene situar la crisis literaria de 1930 en España, «una crisis de crecimiento que empezaba a dibujar un nuevo mapa entre los intelectuales y el “pueblo”» (Aznar Soler, 2010: 147). Buena parte de los literatos adquirieron un compromiso firme con la sociedad y trataron de plasmar en sus obras las preocupaciones y realidades del pueblo en una época marcada, entre otros, por el auge de las masas sociales organizadas.

En el contexto de la literatura en Extremadura sobresale un autor coetáneo de los protagonistas de la Edad de Plata e igualmente partícipe de este compromiso al que nos referimos: Francisco Valdés Nicolau. En este trabajo nos centramos en los aspectos de violencia

que recoge en su producción literaria como reflejo de una sensibilidad apegada al momento histórico. Los textos que analizamos presentan naturalezas distintas: mientras que en «Un queso de bola» el autor reflexiona sobre la violencia defendida por el anarquismo como arma para cambiar la sociedad, en «Las retamas» recrea un episodio personal en el que las masas campesinas ocuparon y devastaron su finca. Proponemos así un recorrido por ambos textos extrayendo y analizando los pasajes más significativos sobre el componente violento, toda vez que confirman el compromiso del intelectual con su entorno.

2. FRANCISCO VALDÉS: VIDA Y OBRA

FRANCISCO Valdés (1892-1936) fue testigo de excepción a la par que protagonista de la literatura desarrollada en el primer tercio del siglo XX en España. El autor, miembro de una familia de terratenientes extremeños, cursó estudios de Derecho y Filosofía y Letras en Madrid en los años 10 y 20 del siglo pasado. En 1929, a la muerte de su padre, regresa a su pueblo, Don Benito, en la provincia de Badajoz, para hacerse cargo de la finca familiar.

Su talante ideológico se congraciaba con las corrientes conservadoras de la época. De hecho, colaboró con la Falange y fue concejal en el Ayuntamiento de Don Benito. En los últimos años de su vida, no obstante, experimentaría una radicalización ideológica, hecha evidente en su producción literaria cuando los acontecimientos le afectaron a nivel personal. La escena más ilustrativa es la de «Las retamas», uno de los textos que analizamos en este trabajo. La roturación de las tierras en los primeros años de la Segunda República condujo, como él mismo denuncia, a la invasión de su finca por parte de jornaleros republicanos.

Valdés dio cuenta de estos y otros acontecimientos en la prensa de la época. Pese a que en vida vieron la luz únicamente cuatro libros, su producción se venía consolidando ya en revistas y periódicos de tirada nacional y regional en los que publicaba de manera regular pequeños textos y reflexiones personales acerca de su entorno y sus lecturas. En efecto, la producción literaria del escritor se dedica mayormente a la prosa ensayística. En sus páginas, Francisco Valdés rescata la obra de otros autores y las reinterpreta desde el punto de vista de un lector culto. En esta línea publica *Resonancias* (1932) y *Letras (Notas de un lector)* (1933), así como numerosos artículos en prensa. Cultiva, además, la prosa creativa, como vemos en *Cuatro estampas extremeñas con su marco* (1924) y *8 estampas extremeñas con su marco* (1932)¹, libros en los que desarrolla las vivencias de algunos protagonistas del campo extremeño.

3. LA POLITIZACIÓN Y EL COMPROMISO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL PERIODO DE VANGUARDIAS

EN torno a 1930, la vida literaria española iba a experimentar una intensa politización. Aznar Soler (2010: 147) propone que «lo que en todo el mundo entraba directamente en crisis no era solo la literatura sino la propia función de la inteligencia y la misma naturaleza de la cultura». En el quicio de la nueva década aún resonaban la Gran Depresión del 29 –símbolo de la crisis del capitalismo– o la incesante subida de los fascismos en Europa. Al mismo tiempo, se mantenían las esperanzas en la revolución soviética y en el socialismo como «alternativa real al capitalismo y a la burguesía dominante» (Aznar Soler, 2010: 147). Ante

1. Los textos de *Cuatro estampas extremeñas con su marco* se incrustaron posteriormente en el volumen ampliado de *8 estampas extremeñas con su marco*.

este panorama, entre intelectuales y artistas se fue forjando «una conciencia aguda de fin de época y la necesidad de empezar otra sustentada sobre nuevos fundamentos» (Ramos Ortega, 2001: 18).

Francisco Pina justificaba en 1930 el despertar del deseo de los jóvenes «de intervenir y orientar, es decir, de poner sus plumas al servicio de una idea» en la eclosión de una crisis en la vida política del país, «provocada por un régimen vetusto y ya imposible» (Esteban y Santonja, 1988: 46). Y continúa:

Pero seis años de dictadura militar, con las consiguientes vejaciones inferidas a la inteligencia, han sido más que suficientes para demostrar a todos de un modo palmario la responsabilidad que para ellos suponía, en tales circunstancias, permanecer al margen de la lucha política y social [...]. La antigua indiferencia y apartamiento se han convertido en una verdadera fiebre, en un interés marcadísimo por problemas que antes parecían no interesarles poco ni mucho.

Esteban Salazar Chapela, en un artículo en *El Sol* en abril de 1931, hablaba de la imbricada relación entre política y literatura y concluía que «A buena política, mejor literatura» –afirmación que da nombre al artículo– y que, en cambio, «A mala política, peor literatura»:

Una depresión nacional origina siempre en los intelectuales dos modos de reacción; o la actitud protestaria, demoledora y libelística (la de Unamuno, por ejemplo, en estos últimos tiempos), o el acogimiento a la literatura como refugio y enclaustramiento en la palabra y en su belleza (toda la literatura nueva del 20 al 31). En ambos casos el escritor toma actitudes perjudiciales para la literatura misma. En el primero, porque su obra está hecha de enojos, y su producción deviene por ello crispada y negativa. En el segundo, porque la literatura se

produce entonces fuera de lugar y tiempo, sin adherirse a la nación, sin vivir la época, como un producto sin raíces, y sostenido por ello a fuerza de imaginación, incoloro, en el aire. (Salazar Chapela, 1931).

Otros autores como César M. Arconada apostaban por el carácter apolítico de la literatura: «La literatura es ocio, fantasía, inutilidad. Es decir, lo contrario de la política, que es utilidad y realidad» (Arconada, 1928).

Entre los intelectuales españoles hubo una actitud general de abstención de la praxis política durante la época de la Dictadura de Primo de Rivera. No obstante, con el devenir de los acontecimientos históricos y las circunstancias sociales, muchos de ellos incluyeron cierto componente político en su producción literaria, una politización que repercutió de manera evidente en la opinión pública. Rebrotaba entonces el concepto de «intelectual», que, como precisaba Unamuno en 1905 (Mainer, 2010: 144), se refería más al modo en que un hombre llevaba a cabo cierta labor que al género de la tarea a la que se dedicaba.

En estas fechas sobresale un tipo de intelectual: el crítico. Su oficio se basaba en analizar asuntos concernientes a la vida cultural desde el prisma de la actualización, revisión y denuncia. En este contexto conviene ubicar precisamente la producción de Francisco Valdés que analizamos en este trabajo. Valdés, al igual que otros autores coetáneos, no permaneció impasible ante las agitaciones políticas y sociales del momento histórico. Participó de ese «nuevo romanticismo»² que convertía al intelectual en un receptáculo de las emociones y acontecimientos de su tiempo.

2. Ese *nuevo romanticismo* se caracteriza por ser «sensible a la realidad social y política del momento histórico» (Aznar Soler, 2010: 152).

4. EL COMPONENTE VIOLENTO EN LA PROSA DE FRANCISCO VALDÉS

EN *Resonancias* (1932) Francisco Valdés plantea impresiones personales en torno a una serie de obras y autores escogidos. El escritor lee las obras, las analiza de manera crítica desde la perspectiva de un lector y propone una resonancia literaria con claros guiños a ellas. Por sus páginas se entreveran las figuras de Jacinto Benavente, Azorín, Gabriel Miró o Baroja, algunos de sus principales y primeros referentes.

En las dos ediciones de las *Estampas* (1924; 1932), en cambio, Valdés denuncia algunas actitudes y realidades que venía arrastrando el campo extremeño desde hacía décadas —e incluso siglos—, como el caciquismo, el abandono de la tierra o la soledad y el atraso de sus gentes con respecto a otras regiones. Todas las estampas están ambientadas en épocas pasadas salvo «Las retamas», que nacen del calor del momento histórico coetáneo al autor.

4.1. «Un queso de bola» y los ecos del anarquismo de *Aurora Roja* de Pío Baroja

«UN queso de bola» cierra el volumen de *Resonancias*. A primera vista, este texto parece desligarse en cierta medida del resto de capítulos al abordar un tema histórico como el atentado perpetrado por Santiago Salvador Franch contra el Liceo barcelonés. Nada más lejos de la realidad, pues entre sus líneas se leen los ecos de la novela *Aurora Roja* de Pío Baroja, la última de la trilogía *La lucha por la vida*, integrada, además, por *La busca* y *Mala hierba*, publicadas en 1904.

Tanto en «Un queso de bola» como en *Aurora Roja* se aborda la cuestión anarquista en el panorama político de la época que subyace

en el contenido de ambas obras. En uno y otro texto se perfilan el mundo del anarquismo y las distintas facciones: los que apelan a la violencia y los que se inclinan por asociarse para ganar fuerza a través de las ideas. Dadas las restricciones espaciales y genéricas, la resonancia valdesiana se centra, principalmente, en el atentado que un «pálido y enteco hombrecico» (*Resonancias*, p. 133) perpetró contra un teatro barcelonés —presuponemos que es el Liceo por las concomitancias históricas y literarias que encontramos en el texto— y que trae a la memoria, inevitablemente, la figura de Salvador Franch. Incluye asimismo reflexiones sobre las condiciones que podrían haber empujado al joven del que nos habla a actuar así.

En *Aurora Roja* también se recupera este episodio. El Libertario, uno de los integrantes del grupo «Aurora Roja»³, repasa la serie de acontecimientos que desencadenaron en el atentado de Salvador Franch:

—Pues se comenzó —repuso el Libertario—, cuando Lafargue, el yerno de Karl Marx, vino a España a pactar con Pi y Margall la formación del partido socialista obrero, Pi le contestó que la mayoría de los españoles que habían seguido la marcha de la Internacional estaban del lado de Bakounine. Y era verdad. Vino la Restauración y se trató de arrancar violentamente esta semilla revolucionaria. [...] vienen los sucesos de Jerez, se demuestra que Busiqui y el Lebrijano, que eran dos bárbaros que no se habían distinguido como anarquistas, ni como nada, habían asesinado a dos personas y se les agarrota, pero al mismo tiempo que a ellos se agarrota a Lamela y a Zarzuela que eran anarquistas, pero que no tenían participación alguna en los asesinatos. Se les mató porque eran propagandistas de la idea [...].

3. El grupo se dedicaba principalmente a reflexionar sobre ideas anarquistas antes que a la acción. En su seno se debatía la pertinencia de los distintos atentados terroristas perpetrados como forma de derribar los pilares de una sociedad capitalista y opresora con los más desfavorecidos.

Pasan años y Pallás comete, para vengar a los de Jerez, el atentado de la Gran Vía. Fusilan a Pallás, y Salvador echa la bomba desde el quinto piso del Liceo. Se prende a una porción de anarquistas, y cuando iban a condenar a Archs, Codina, Cerezuela, Sabat y Sogas, como culpables, encuentran a Salvador, el autor del atentado [...]. Agarrotan a Salvador. (Pío Baroja, 1974 [1904]: 234-235)

Al joven de la resonancia valdesiana, de cuya identidad se ofrecen mínimas pinceladas, «le ofrecieron unas monedas por el servicio», gesto que rechazó «porque era puro en sus ideas» (*Resonancias*, p. 138). Pensó en primera instancia en colocar el queso de bola «entre la maquinaria de la fábrica donde trabajaba», pero «mudó de opinión» al considerar que el mal se alojaba en otro lugar. El joven determinó que, al fin y al cabo, «Una fábrica es un instrumento de producción [...], y sería insensato atentar contra él; no importa que también sea un instrumento de tortura y explotación; otros días vendrán en que sea lo que el verdadero deber impone para conseguir la armonía social» (*Resonancias*, pp. 138-139).

Con todo, el chico «lacio y demacrado» (*Resonancias*, p. 133) redirigió sus pasos por la «amplia y bullanguera vía barcelonesa, ligeramente tembloroso» (*Resonancias*, p. 134) hacia el lugar escogido para arrojar las bombas que causarían decenas de muertos. La elección del Liceo no fue casual. El teatro era considerado un símbolo de prestigio por la burguesía catalana de finales del XIX, a la par que para los círculos anarquistas se trataba de un reflejo de la oligarquía dominante que subyugaba a los más desfavorecidos. Así describe Francisco Valdés la escena dantesca que sucedió a la detonación de las bombas:

Confusión general, ayes de dolor, gritos de espanto, quejidos desgarradores, contracciones tetánicas, muecas horripilantes. El gentío que pugna por salir y se magulla y luxaciona. Algunos cuerpos se entrelazan,

rígidos y contractos. Otros se tambalean como ebrios, cayendo al fin contra el pavimento, fracturándose los huesos. Chaquitos de los que, por declive del suelo, se deslizan finos canales de sangre en coágulos.

Han saltado fulminantemente un centenar de butacas, hechas astillas. Entre ellas va mezclada alguna presa de magra y palpitante carne humana que, al chocar contra el ocre desvaído de las paredes, deja un parche sanguinoso, del que desciende una pincelada de bermellón. (*Resonancias*, pp. 135-136)

En *Aurora Roja*, Skopos, otro de los integrantes del grupo anarquista, confiesa haber estado en el lugar del atentado y describe minuciosamente los momentos de angustia que se vivieron en el recinto:

—Sí; fui al Liceo a ver al director de un periódico que me había encargado le hiciese unos dibujos [...]. Bajé y me puse a esperarle en una puerta. Tardaba en acabar el acto, yo estaba atento a que saliera la gente, cuando oigo una detonación sorda y sale una llamarada por la puerta. Me figuré que habría pasado algo; pero algo de poca importancia, un cable de luz eléctrica fundido o una lámpara rota; cuando veo venir hacia mí un turbión de gente espantada, con los ojos desencajados, empujándose y espachurrándose unos á otros [...]. La cosa era terrible; me pareció que había cuarenta o cincuenta muertos. Bajé a las butacas. Aquello era imponente; en el teatro, grande, lleno de luz, se veían los cuerpos rígidos, con la cabeza abierta, llenos de sangre; otros, estaban dando las últimas boqueadas. Había heridos gritando y la mar de señoras desmayadas, y una niña de diez o doce años muerta. Algunos músicos de la orquesta, vestidos de frac, con la pechera blanca empapada en sangre, ayudaban a trasladar los heridos... era imponente. (*Aurora Roja*, p. 169)

En la segunda parte de la resonancia, el autor recrea vivencias posteriores del protagonista, alejado ahora del bullicio e inmerso en

lecturas como la de Anatole France⁴. Cierra el capítulo con una paráfrasis de parte del contenido de *Sobre la piedra blanca* del premio Nobel que aporta una visión descarnada del muchacho sobre la imposibilidad del advenimiento de una sociedad más justa. Para el *macilento y demacrado hombrecico* todo se reduce a la acción, a la lucha por la vida, como en la novela barojiana: «Y esta frase anidó en sus labios húmedos, haciéndolos temblar: “Y sobre todo esto, y para completarlo, embelleciéndolo, la violencia, sí, la violencia”» (*Resonancias*, 143).

4.2. «Las retamas», de arcadia a erial desolado

FRANCISCO Valdés desarrolla en esta estampa el desconsuelo por la pérdida de sus *retamas*, metáfora de una «naturaleza libre y cultivada, dibujada con dorado tinte clásico que remite a la cita inicial de la Epístola moral a Fabio y, claro está, al “Beatus ille” horaciano aprendido en Fray Luis» (Viola y Bernal, 2013: 82). En estas líneas, Valdés denuncia el atropello a sus tierras por parte de vecinos de aldeas cercanas que «invaden su finca y desbrozan el retamal de una tierra baldía». Como proponen Viola y Bernal (2013: 82),

no estamos ante una denuncia de crónica de periódico –aunque subyace esta denuncia: una agresión injustificada y, a la postre, inútil también para los campesinos–, sino ante una descripción teñida de lirismo y nostalgia que hace contrastar el esplendor y la belleza de la tierra antes de la ocupación con el erial desolado en que quedó convertida.

4. Anatole France era uno de los referentes literarios de Francisco Valdés. A partir de los datos que propone podemos concluir que se trata, sin duda, de *Sobre la piedra blanca*. La obra fue publicada originalmente en francés como *Sur la pierre blanche* en 1905. Un año más tarde, Luis Ruiz Contreras, amigo de Francisco Valdés, la tradujo al español. Posiblemente el autor conocía y trabajaba sobre esta edición.

La finca es descrita con delicadeza y esmero ensalzando aquellas cualidades que tiempos atrás, antes de la invasión jornalera, la convertían en un paraje idílico, en un auténtico *locus amoenus*:

Sobre todo en primavera, el retamal era un encanto. Brotaban sus flores, de un amarillo anaranjado, que exhalaban su denso olor, embriagándolo. Verde olor de verdura [...]. Y cuando el sol de fuego caía en la altura, onduladas por la brisa, era una sinfonía rumbosa de paganismo. ¡Las retamas! Tenue y brincante rumor de esquilas y algún silbato o tonadilla pastoril. Rumoreo de abejas en torno a su azahar, y un poco más lejos, al filo del bosque de retamas, las yuntas, con sus gañanes, dibujando en la arcilla sangrante las filigranas de sus alicatados. (*8 estampas extremeñas con su marco*, Valdés, 2013 [1932]: 85)

El autor rezuma orgullo por sus tierras y por los cuidados que durante años le había dispensado:

Era mi orgullo. No había otro más frondoso retamal en los contornos. Ninguno mejor atendido; ninguno más renovado. Era la admiración del transeúnte por la senda que enlaza la tierra de barros dombenitense con los pueblos de la Serena: Campanario, Castuera, Zalamea, La Coronada, Benquerencia [...]. Era la alegría de mis ojos y el bálsamo a mi melancolía. ¡Mi retamal soberbio! (*8 estampas...*, p. 87)

Sin embargo, el destino de la finca, como se ha advertido, acabó en manos de campesinos de localidades vecinas. Según expone el autor, sus tierras quedaron desnudas, arrasadas por *juntas de hombres* que llegaron al terreno:

Ha sido la lava del volcán de la codicia humana. El brazo destructor al servicio de la intención malvada. Llegaron de las villas

inmediatas. Entre ellas, Magacela. En ese desborde incontenido de feroces cuadrillas insaciables, en pocos días, me arrasaron el retamal magnífico [...]. Juntas de hombres se llegaron a él, acometiéndole con las manos, con las hachas, con los picos, con los zachos. Quedó rasa y desnuda la tierra que le mantenía. No parecía la misma [...]. Quedó como campo de abandono y desolación lo que antes fuera alegría y abalorio de feria campesina. (*8 estampas...*, pp. 90-91)

Tras ello, Francisco Valdés, lamentándose de que su finca se haya convertido en un «Desierto de tristezas, erial de desolaciones», culpa a aquellos que atizaron «el fuego del odio y el manantío de la destrucción» en «tierras de Corte y Leyes». Son, como él mismo concluye, «¡Cosas de mi España» (*8 estampas...*, p. 91). Maldice también a quienes maltrataron sus retamas, pero lanza un último halago a su propiedad:

Pero os pudisteis ir orgullosas, ¡retamas mías! Jamás profané vuestra sombra buscando el descanso sucio de una embriaguez; jamás a vuestro cobijo acudí para la satisfacción de la deshonesto lujuria; jamás me escucharon vuestras ramas palabras en intención de añagaza y daño. En mi trato, el respeto y la dulzura, porque mis pupilas os miraban sin la codicia del interés y os veían con el dardo de la belleza. (*8 estampas...*, p. 91)

Corbus Barga publicó una reseña en torno a esta estampa en el periódico *Luz*, en 1932, en la que destaca que se trata de «Primera literatura española del día que no es injustificada y surge originalmente de un problema español». Esta impresión reafirma el compromiso adquirido por Valdés en su literatura. El autor escribe desde lo que conoce, de ahí que las estampas tengan el valor «de registro documental» y se conviertan en «símbolo del compromiso personal con la tierra y sus gentes» (Viola y Bernal, 2013: 34).

5. CONCLUSIONES

EL germen de los dos textos que hemos analizado en este trabajo lo encontramos en los cambios de los que comienzan a formar parte las masas sociales organizadas del primer tercio del siglo XX, los cuales entran en litigio con la formación intelectual y la procedencia burguesa de Francisco Valdés y de buena parte de los autores coetáneos. Así, en «Un queso de bola», se propone la dicotomía de trabajar por una revolución social a partir de las ideas o de la acción. El autor toma postura en este planteamiento compadeciéndose del muchacho y justificando, en parte, sus acciones: «Él sabía [...] que la vida estaba corrompida por la injusticia y el dinero. Más que ninguna, la vida de su pueblo. Una ola de injusticia y de pereza lo ahogaba todo» (*Resonancias*, p. 136). En «Las retamas», en cambio, si bien la violencia no es tan explícita como en el primer texto, los antecedentes violentos y las consecuencias en su propiedad son los que conducen al escritor a recordar, en un estilo plenamente poético, sus retamas, sus tierras, sus sensaciones. Estas páginas pretenden ser, en definitiva, un apunte más en los estudios dedicados al compromiso intelectual y al componente violento en la literatura de las vanguardias históricas a partir de la producción de Francisco Valdés, autor indiscutible de la Edad de Plata en Extremadura, a la vez que se refuerzan los estudios llevados a cabo sobre este autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZNAR SOLER, Manuel (2010): *República literaria y revolución* (1920-1939), Sevilla, Renacimiento.
- BAROJA, Pío (1974 [1904]): *Aurora Roja*, Madrid, Caro Raggio.

- ESTEBAN, José y Santonja, Gonzalo (ed.) (1988): *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. *Antología*, Barcelona, Anthropos.
- GARCÍA DE BARGA Y GÓMEZ DE LA SERNA, Andrés. «Las retamas de Francisco Valdés», *Luz* (Madrid), 31 de marzo de 1932, p. 7.
- MAINER, José Carlos (2010): *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, vol. 6, Madrid, Crítica.
- MAURO CASTELLARÍN, Teresita (1987): «El anarquismo en las novelas de Baroja», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 1, pp. 11-30.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Política y literatura. Una encuesta a la juventud española», *La Gaceta Literaria* (Madrid), 1 de enero de 1928, p. 3.
- RAMOS ORTEGA, Manuel (2001): *Las revistas literarias en España. Entre la «Edad de Plata» y el medio siglo*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- SALAZAR CHAPELA, Esteban. «A buena política, mejor literatura», *El Sol* (Madrid), 26 de abril de 1931, p. 2.
- VALDÉS, FRANCISCO (1932): *Resonancias*, Madrid, Espasa Calpe.
- , (1993 [1933]): *Letras (Notas de un lector)*, ed. J.L. Bernal, Badajoz, Editora Regional de Extremadura.
- , (2013 [1932]): *8 estampas extremeñas con su marco*, ed. M.S. Viola y J.L. Bernal, Mérida, Editora Regional de Extremadura.

LA MANCHA VIOLENTA DE *LA ESPAÑA NEGRA*: DE *MOSTRAR* AL MONSTRUO

ALVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ Y MANUELA PARTEARROYO

alfernandez@ucm.es; manuelapartearroyo@gmail.com

Universidad Complutense de Madrid

LA violencia, si entra, es por los ojos. Decía Andrés Trapiello que en las descripciones de Solana en *La España Negra* quedaba siempre «algo de viñeta romántica» (Solana, 2000: 19), propia de una pintura expresiva de tipos. Por ejemplo, la de las mujeres de los pescadores que, sentadas en las escalerillas del río, «con un cuchillo abrían las *entrañas* a los pescados». Con gran ojo Trapiello se recrea en la elección de ese término, *entrañas*. Pues «otros –dice– habríamos dicho el vientre o las tripas o barriga o panza. Solana, sin embargo, es un hombre al que le conmueve la escena, y por eso le sale la palabra *entraña*» (Solana, 2000: 19). El crítico, sin embargo, centra demasiado su objetivo. Exhuremos el contexto de la cita, aparece ya en las primeras páginas del libro:

Las mujeres de los pescadores se metían las faldas entre las piernas, bajaban con los pies descalzos una escalerilla de piedra, y con un cuchillo abrían las *entrañas* a los pescados, y metiéndoles las manos tiraban las tripas al mar; al concluir la limpieza quedaba un gran trozo de agua al lado de las barcas teñido de sangre. (Solana, 2000: 43)

Tras una pautada muestra de elementos sensuales (las telas que se meten entre las piernas, las plantas de los pies sobre la piedra), la vio-

lencia irrumpe para el lector en un golpe de cuchillo, favorecido por una prosa a ráfagas que contrapone, primero, los despojos de los peces con el mar del que habían emergido, e inmediatamente después, el agua (por definición sanadora y húmeda) con la sangre seca que han dejado en la barca. No importa que estuviera describiendo una escena casi costumbrista, el montaje de planos que urde Solana consigue extrañarnos de esa realidad y, por ende, que resulte más violenta a nuestros ojos. Aunque no dure más que un segundo esa extirpación mecánica de las *entrañas* del pez (su limpieza), deja un filtro sucio para los siguientes párrafos.

La feria es el filtro que envuelve *La España Negra*. Una suerte de crónica de viajes que, tras doce años de escritura, Solana publicará en 1920. Desde esta óptica del «recorrido», resulta casi lógico que el primer lugar que evocara fuera el Santander de su juventud, el de sus despojos, pues todo viaje, por negro que parezca, empieza en uno mismo, sólo con mirar detrás de donde todos miran, incluso donde todos se regocijan. No obstante, la parte central del pasaje santanderino corresponde a la rememoración de la Feria anual, un tema que, en la década de los 20, empapará la pintura de Solana, pero que aquí funciona ya como un repertorio de víctimas y brutalidades dispuestas, nada caprichosamente, a modo de retablo. *Retablo* (entendido como cuadro) por los paneles narrativos que atraviesa, por el cromatismo estudiado de sus componentes; pero también *retablo* por constituir un escenario de muñecos que *representan* un crimen. Y sin embargo si se define esta condición, esta estructura, es porque el personaje de Solana transita (y nos hace transitar) su decorado como si se tratara de un inmenso plano secuencia. Como una cámara Solana registra, la lente lo pierde, su personaje continúa y tú no puedes dejar de mirar... Estamos sencillamente ante uno de los ejemplos textuales más modernos de la exposición de lo monstruoso en estos años.

I. PASEN Y VEAN

¡BIENVENIDOS a la feria! ¡Comienza la función! Se abre el telón y aparece en el escenario la miseria, los abismos de España más festivos y más negros. Viajar, decíamos, a las entrañas del pescado, a modo de paneles de retablo de un cuadro de virgen primitiva.

En la obertura de esta sinfonía, tercera sección en el periplo solanesco por su *España Negra*, aparece una comitiva popular acompañada por una carroza que se dirige, cual procesión de la Macarena, a la impúdica celebración. Las gentes, bien dispuestas para el acto, caminan despacio, dejando caer las sombras cotidianas, desvistiendo su identidad y abrazando máscaras menos desveladas para empezar a mostrar el monstruo.

Una de las grandes distracciones del verano en Santander, [...] es la inauguración de la feria. [...] Por la noche hay una gran retreta, que parte del Ayuntamiento; la comitiva la forman una gran carroza alegórica en la que van unas cuantas chicas guapas con trajes ligeros, vestidas de ángeles [...], detrás iban los bomberos, los municipales y los voluntarios con sus cascos romanos, [...]. Luego venían los gigantes, la vieja Vargas y su marido, [...] y las gigantillas, haciendo contorsiones, repartían vejigazos a los chicos que se acercaban a verlos de cerca. (Solana, 2000: 57)

Cada uno su atributo, y bien temprano Solana se hace eco de la muerte. Por lo pronto, un ataúd que sólo podría cubrir a un huésped muy pequeño; y de seguido, una imagen grotesca mil veces soñada por un surrealista que concibe la tienda de ortopedia como un cajón de sueños mutilados por cuchillos verdes. Emerge, en silencio, la violencia.

Esta tienda tenía en el escaparate varias muestras: una era la figura de un joven con camión rojo, con un aparato de metal en una de las piernas desnudas y el brazo levantado. [...] Otra era un vientre muy abultado de una mujer, hecho de cartón y metido en un corsé-faja; una pierna enferma, colocada en un aparato de hierro, y un muñeco pequeño. (Solana, 2000: 58)

La feria abre sus puertas invisibles. Sólo hay una regla: el festejar será sangriento. No podrá ser de otro modo. Solana nos describirá con detenimiento el aspecto de unos cromos de caza donde se suceden las imágenes hirientes como un decorado de intensas sensaciones. Y luego, ¿qué decir? Disparos de la risa, y carcajadas como escopetas, ruedas de la fortuna y del carrusel que no paran de girar, chicos que se agachan antes de recibir el golpe del tiro del tonel: «la gente procura apuntarles a la cara; ellos bajan muy ligeros el cuerpo para esquivar los golpes; estas pelotas, tiradas con rabia, rebotan en el hierro de la pared como balas» (Solana, 2000: 62). Y colgados de una rueda que da vueltas y vueltas, unos monigotes de cartón se morían de risa: «Cuelgan atados por el cuello a una cuerda y parecen ahorcados al ponerse el círculo en movimiento: sus pies marcan en el suelo sombras trágicas» (Solana, 2000: 62). Un carnal carnaval que siempre es cíclico y al que, como con las entrañas, Solana le sabe encontrar el mecanismo. Pero ahora sí...

Entramos en el gabinete sensacional; nunca podremos disimular la impresión de misterio que nos produce estas vitrinas de gente que parece muerta [...]. En las paredes cuelgan espejos grotescos, donde la gente se mira un poco asustada [...]. El entarimado de este Museo está muy lustroso, y con el calor se pegan algo las suelas de las botas. (Solana, 2000: 63-64)

Este museo de figuras de cera, el esperpento central de nuestra crónica no es para todos los públicos: sólo para los que se atrevan a mirar en el vidrio. Desde el fondo de sus vitrinas, esa gente que parece viva se desdobra, se distorsiona y se multiplica. El eco de su abismo se pega como las suelas sedientas de sus visitantes, esos que miran con ojos de terror y fascinación: un sublime visual de primer orden. Detrás de uno de los espejos hace su entrada un maestro de ceremonias que nos ameniza la visita, poniendo palabras donde sólo cabe una imagen:

Aquí tienen ustedes –dice el explicador, que es un viejo con chaquet, botines y peluca postiza, con mucho acento francés– mi Museo, mi maravillosa y sorprendente colección de figuras de cera, [...]. En esta vitrina verán ustedes la explosión de una bomba en el gran teatro del Liceo, en Barcelona [...] En esta otra vitrina tengo el honor de presentar a ustedes a Juana Weber, la secuestradora de niños [...]. Reproducción en cera de Julia Pastrana; la *mujer mono*, nació en México y murió en 1860, después de dar a luz a un niño en Moscú. Los cuerpos de madre e hijo fueron embalsamados [...]; los colmillos y dientes de Pastrana han sido robados. (Solana, 2000: 64-65)

Solana afina la mirilla de su revolver y dispara: de su explícita manera *de mostrar* más que de narrar, detallada y explícitamente, surge el morbo y la extrañeza¹. En cada imagen resuena el dolor, pero también

1. A la descripción de Juana Weber, Solana añade la pincelada escabrosa, trazos rápidos que sin embargo carecen de emotividad, a la manera del Naturalismo ya desfasado del siglo precedente: la secuestradora aparece, en palabras de Solana, «con un saco lleno de costillas y tibias» (Solana, 2000: 64). En el grabado LXXX de los *Caprichos* goyescos, titulado «Ya es hora» se observa una imagen paralela en la primera de las figuras que se despereza. Por otro lado, el celeberrimo espectáculo popular del *Grand Guignol*, también mostró con morbosa explicitud el caso de varias niñeras estranguladoras de niños propias de la historia negra del crimen de

el erotismo espectral. El museo de figuras corromperá (como se corrompe la cera) cualquier mirada valiente, y la pervertirá, esto es, la volteará hasta dejarla del revés, con las tripas hacia afuera. Y afuera precisamente sale nuestro *flaneur* solanesco, en busca de más manchas violentas. Fijará ahora su mirada en figuras mecánicas o clownescas (¿acaso no son lo mismo?). El clown grotesco saca un ratón de su garganta y se ríe a *bermellones*, como si hablase. Vuelta a la mutilación y al fetiche, y vuelta a los espejos que salen a pasear por un callejón gatuno. Piernas y bocas reflejadas hasta la angustia por los espejos. Ya no hay personajes, sólo miembros, órganos, o el camino de vuelta, la coda: los despojos. Como en toda buena fiesta, al cerdo le llega el San Martín y a la sardina, el entierro. Y el caso es que de esta feria nadie saldrá indemne, tal vez ni siquiera vivo. Y es que al salir de la feria, Solana descubrirá los restos de aquellos caballos que habían servido de alimento a los leones del circo... El despojamiento es definitivo.

En cualquier caso, la muerte –de eso se trata al fin y al cabo– viaja en vitrinas expositoras. Una vitrina como podría serlo el mismo retrato que Vázquez Díaz pintó de *Los hermanos Solana*, colmado, si echáis un vistazo, de alusiones a un parecido universo de tallas y rostros contrahechos. Desde esta clave resulta muy significativo que en el pesadillesco (y parlante) «Prólogo de un muerto» que antecede a la crónica de la *España Negra*, afirmara Solana que:

[...] creía adivinar a través de los cristales de una larga vitrina pintada de negro, cuyos estantes llenos de figuras góticas de maravillosos policromos, la sonrisa burlona y casi humana de una virgen primitiva a la que yo tenía gran cariño, con la cara brillante y clara como un *clown*; era la única nota optimista entre tanta tristeza.

entonces (baste mencionar el caso de André de Lorde con su *L'Horrible Passion*). Todas ellas son imágenes codificadas de un mismo terror.

La del clown es la máscara ridícula en la que se ha de creer, la que cuelga en el espacio de negro. No en vano, «todo lo que atañe a la muerte es de una alegría loca» había consignado el mítico crítico de arte, Champfleury, cuyo relato de 1852 *El hombre de las figuras de cera* todavía resulta el antecedente más señero del pasaje solanesco.

2. FERIA POPULAR

LA feria, toda feria, funciona como un ritual de paso. Encarna a la vez el evento popular excepcional y repetido, pero también legitimado por la oficialidad. Y así el gabinete del horror que nos abre Solana reactualiza, en su representación decrepita, el crimen. Un crimen o bien «de museo» o bien exclusivo para tiempos de feria, pero de cuya revisión –lo contrario sería una paradoja– tampoco se puede salir inocente: muestra de ello son, de nuevo, los caballos desmembrados, símbolos, a su vez, de la movilidad que engrana la gran atracción, la ortopedia inerte de los escaparates o la mutilación viva de sus figurones (y vuelta a empezar con el pasaje)...

Y lo cierto es que su trasunto en la Feria después de que saliera de la atracción santanderina y viera los restos de caballos, prosigue tranquila, impresionistamente con la enumeración del jolgorio de la fiesta (tio vivos, helados, orfeones, quioscos, churrerías, corridas de toros...), aunque todo fuera adquiriendo una risa forzada, torcida, propia de un desagradable carnaval más cinematográfico –por la superposición de sonidos, humo, gestos– que los mismos cuadros solanescos que, desde entonces, inspirarían tantas escenas... Véase el caso de las fiestas de carnaval de *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1997) y de *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1993), cuyas comparsas mucho tienen del color de los Pierrots, de las arrugas de las meigas y de los ropajes caseros de los monstruos de Solana.

Ahora bien, conviene desvelar una máscara muy negra, la de esa geografía cromática solanesca. Porque el negro de Solana no es negro, es el ardor de lo oscuro: en realidad es negro *porque es invisible* al ojo común, tan invisible y negro como las entrañas del pescado. No en vano, el otro Ramón, el de la Serna, decía que Solana pintaba como el rupestre sobre la pared del fondo de su cueva, desde la oscuridad, y añadía:

La paleta de Solana es una paleta ardiente, aunque de un modo latente llena de pastas negras, un poco reseca, apelmazadas, enjutas, aunque carnosas, tanto, que parece llena de las cosas que hay en las casquerías, y pinta mojando en vez de en colores, en desperdicios humanos, si los hubiese, como hay desperdicios de cordero. (Gómez de la Serna, 2001: 614-615)

Detrás de ese cromatismo cincelado con carcajadas de dolor y pigmentos de las sobras de la cena, está *esa manera tan suya de contar las cosas*, ese eterno presente estático, fatídico, fantasmagórico, que trasciende las descripciones. Dice Serna:

Esta literatura de Solana es de esas que rechazan los estúpidos porque solo es descriptiva, porque creen que describir describe cualquiera (de cualquier manera, sí; de manera *única*, casi ninguno); [...]. Esa auténtica descripción solo surge ante la verdadera sobriedad. [...] Se le ve, sobre todo, fulgurante de puro real. (Gómez de la Serna, 2001: 715)

Detrás de su aparente descriptivismo subyace una intencionalidad estática, de fijar lo transitorio, de mostrar lo invisible, y de nombrar lo innombrable. Fulgurante de puro real. Cómico de puro terrible. Ardiente de puro negro.

3. LUGARES COMUNES

Y pese a ello, la crítica de Solana como narrador ha estado transida de tópicos. El primero, ese *ut pictura poiesis* que Camilo José Cela cifró como una forma de ser consecuente, leal a su propio mundo. «Solana –nos dice– se fabricó, a su imagen y semejanza, un mundo en el que vivir, otro en el que agonizar y aún otro, trágico y burlón, en el que morir» (Cela, 1957: 3). Y de este modo Solana queda encerrado, así en el cuadro como en el lienzo, en su panorama «de España». Tendencioso o no, la verdad es que a Cela, que fue quien tras años de silencio desenterró el estudio de la prosa solanesca aún soterrada, le *interesaba* presentar su universo como correligionario del pincel brutal de Solana.

Y sin embargo, más que de *La España Negra*, la traducción literaria de sus cuadros de enmascarados parece quedar cerca del Martes de Carnaval con el que se abría la novela de Galdós, *Nazarín* (1895):

Eran dos máscaras, la una toda vestida de esteras asquerosas, si se puede llamar vestirse el llevarlas colgadas de los hombros, la cara tiznada de hollín, sin careta, con una caña de pescar y un pañuelo cogido por las cuatro puntas, lleno de higos que más bien boñigas parecían. La otra llevaba la careta en la mano, horrible figurón que representaba al Presidente del Consejo, y su cuerpo desaparecía bajo una colcha remendada, de colorines y trapos diferentes [...] luego bajaron hasta una docena de máscaras, entre ellas dos que por sus abultadas formas y corta estatura revelaban ser mujeres vestidas de hombre, otras con trajes feísimos de comparsas de teatro, y alguno sin careta, pintorreado del almazarrón el rostro. Al propio tiempo, dos hombres sacaron en brazos a una vieja paralítica, que llevaba colgado del pecho un cartel donde constaba su edad, de más de cien años, buen reclamo para implorar la caridad pública, y se la llevaron

a la calle para ponerla en la esquina de la Arganzuela. Era el rostro de la anciana ampliación de una castaña pilonga, y se la habría tomado por momia efectiva, si sus ojuelos claros no revelaran un resto de vida en aquel lío de huesos y piel, olvidado por la muerte. (2000: 56)

Baste comparar el léxico de la lengua galdosiana que poco a poco se adapta a la morfología degradada de sus criaturas, con el «estilo a ráfagas» –como lo definió Gómez de la Serna– que emplea Solana. Un estilo dinámico, que por su aparente sencillez ha sido objeto del tópico que más ha erosionado su empozada ficción: la fidelidad a los hechos. «No hay distancia –afirmaría todavía Trapiello– entre lo que Solana vio, lo que sintió, lo que quiso decir y lo que dijo» (Solana, 2000: 17). Frente a la presunta impureza de su labor literaria, como quien deja impresa su firma en un bulevar o bajo una higuera, sobresale su testimonio: esto lo vio Solana.

Si así fuera, cabe apreciar que su crónica de la feria revelaba un espectáculo pasado de moda, casi un paraje de infancia al que nos devuelve en la España de 1920. No es lugar aquí para hablar de las implicaciones de la muerte y la moda que observaba Benjamin, pero el crítico Ángel González, además de dedicarle a Solana unas hermosas páginas, en su ensayo *Arte y terror* también vincularía la moda, la muerte y la caricatura, ingredientes tan elementales del mundo del pintor:

Entre lo clásico verdadero y lo romántico verdadero parece que no queda sitio. Sólo tenéis dos cosas: o las lentejuelas del viejo Zéfiro de la ópera o el barro de París... Es decir, o una falsificación de lo antiguo o una degradación de lo moderno. O por decirlo de otro modo, sólo hay sitio para cosas groseras o grotescas, como las que llamaban la atención de «La Caricatura», empezando por ella misma (González, 1998: 51).

Desde luego ese desfase temporal causado por los estragos de las nuevas tendencias grava el carácter degenerado (es decir, caricaturesco) de la exposición. Una exposición que Solana todavía extrañará durante su exilio en París por la Guerra Civil. Allí recorre, sí, el Museo de Cera de Grévin, pero lo que dejará apuntado serán sobre todo sus ausencias: «Faltan –dirá– los crímenes que han conmovido París» (Solana, 2008: 206). ¿*Qué se hizo* del horror? ¿Dónde queda lo auténtico? El museo, aunque todavía sobrecoge, se asemeja para él cada vez más a una sastretería. No logra evocar la violencia del pasaje de Santander –que se cita–. Sus ojos siguen fascinados por aquella primera feria...

4. EL ABISMO DEL VOYEUR

¿PERO, quién es nuestro voyeur? El ojo es el pasaporte del *voyeur* en su viaje hacia lo desconocido. Como bien auguraba Ángel González, «de fijo que en su viaje por España el fantasma de Solana vio sin ser visto» (2007: 226). El narrador de nuestro fragmento se funde con el paisaje de la feria como un fascinado visitante más que se desprende de prejuicios y se despoja de monotonías en la abismal ruleta rusa de la mirada. Porque sin duda, el *voyeur* mira hacia un abismo. Así lo decía Nietzsche: «Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en un monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti» (1997: 146). El efecto visual del texto es verdaderamente esclarecedor por haber salido de la pluma de un pintor. Solana escribe, dice Gómez de la Serna, «para volver a ver» (2001: 713). Así, el narrador de nuestra feria es y no es el propio Solana, y es y no es al mismo tiempo el maestro de ceremonias del museo de figuras de cera, pues por momentos las personas de sus verbos se confunden y distorsionan. Ese maestro de ceremonias que presenta los sublimes horrores

a sus visitantes, termina su recorrido en la vitrina donde se conserva el último monstruo, el monstruo hecho metáfora: su propia esposa.

El dueño de las figuras dice: «Señores, aquí verán todos los grandes criminales, los presidentes y reyes asesinados; pero ahora les voy a presentar a mi mujer, que está encerrada en esta vitrina, pero ésta no es de cera, aunque se lo han creído, dada su inmovilidad. Esta es de carne y hueso; duerme, come y habla». (Solana, 2000: 69)

Las vidas se reflejan en las vitrinas hasta dar un reflejo siniestro, los monstruos se cambian la careta y ya no se sabe quién es más monstruoso de los dos². Precisamente, esto le ocurriría a otra de las figuras, la recordarán, Julia Pastrana, la mujer mono que casó con su explotador y maestro de ceremonias, y éste aprovechó hasta la gira final de su mujer y su hijo envitrinados. Aquella historia acabaría siendo rodada años después por Marco Ferreri y Rafael Azcona con el terrible título de *Se acabó el negocio* (1963). «La animalidad exterior de la mujer esconde una humanidad que es sólo apariencia en el hombre, portavoz de una sociedad podrida que apesta», sentencia Maite Carpio (2008: 53).

El caso es que, a pesar de las monstruosidades que esconde, la feria de los horrores adivina un placer: aquel que nace del mirar. Un erotismo perverso que algo tiene de clímax sexual, abyecto y sublime. También aquí, Solana se regodea en la descripción de un suplicio chino, aquel que Mirbeau había confesado en su novela *El Jardín de los suplicios* (1899) en la que Clara, la amante del narrador anónimo encuentra

2. Sea como sea, nótese que en las figuras de cera de crímenes nunca es el agresor el causante del miedo o la repugnancia, sino la víctima; pero pronto, descubrimos que la monstruosidad está invertida. El ya mencionado Champfleury también alude a la amante monstruosa en el expositor y le otorga un matiz de mutilado erotismo. No en vano, el último «phenomène» de su circo es una mujer sin piernas que mantiene, como en Solana, una relación con el feriante.

el éxtasis erótico ante el espectáculo terrible de los suplicados. Pero es un éxtasis no corpóreo. ¿Por qué? Porque el *voyeur*, al mirar y sentir el ansia a partir de un otro que mira, se desprende de su propio cuerpo, una descorporalización de lo físico en favor de la excitación a través de la mirada de lo ajeno. Y si no, que se lo pregunten al pobre Jimmy Stewart lisiado, en su silla de ruedas, y mirando, sin rubor y con ansia, su vitrina con cortinas.

Así pues, el *voyeur* se busca a sí mismo y trata de resolver sus propias dudas identitarias reflejándose en un *otro*, cambiando el espejo del agua por la ventana indiscreta. Sabemos por tanto que el *voyeur*, al mirar hacia afuera también se mira a sí mismo, y que la ventana es el más desengañado de los espejos, como un Narciso inquieto y desmembrado que busca sus despojos en los cuerpos ajenos. Lo que está claro es que Solana supo mirar detrás de las uñas de la España de su tiempo en «un más allá de la retina» (Gómez de la Serna, 2001: 726). De hecho, el matiz sublime y fascinante está en el *hasta dónde mirar*, y eso, como nos explica Barthes, tan sólo lo marcan las convenciones sociales.

Your favorite hero is the one who gazes (photographer or reported). This is dangerous because gazing at something longer than you were asked to ... upsets the established order in whatever form since the extent or the very duration of the gaze is normally controlled by society. (Chatman, 2004: 100)

Solana se convierte, pues, en el *voyeur* del pasmo de la realidad. «Porque el realismo español es eso. La realidad velada y entrevista a través de un ensueño, quizás a través del ensueño más ensoñador, el ensueño adelantado de la muerte», dijo Gómez de la Serna (2001: 604). Y de algún modo lo real pasa a ser un trasunto sonámbulo entre la

mirada pavorosa que va más allá, y el mundo que se queda en la encrucijada: el mundo decide, en tiempos de fiesta, mostrar al monstruo.

¿Y acaso un voyeur –que es alguien sin cuerpo– no resulta un monstruo? Existen, sea como sea, múltiples formas de monstruos, incluso hay quien sostiene que la monstruidad, en sí, está integrada con naturalidad en el mundo hispánico desde sus hálitos barrocos. Vuélvase a los cuadros de Velázquez: la deformidad convive con la corte porque conforma su espectáculo. Sin embargo, mientras que estos enanos *actúan*, los *freaks* se *exponen*. Han de dejarse mirar para existir, como el enano hidrocéfalo de *Divinas Palabras* que, anulado de su categoría «persona», se convierte en el foco de codicia de los campesinos; o esa Julia Pastrana a través de la cual Ferreri y Azcona se internaron en el lado monstruoso, no de estos fenómenos (simples espejos), sino de su «espectáculo irrepetible». Pues irrepetible es la morfología de su objeto. De ahí que la anormalidad, como diría Foucault, encarne lo imposible y lo prohibido. Hasta tres modalidades de anormales distinguiría el teórico: el deforme, el individuo a corregir y el niño masturbador (2001: 39). Y correlativamente serán *freaks*, criminales y la pulsión erótica que emana de ellos, lo que nos traiga Solana en su feria. Otros como Noël Carroll distinguirían al monstruo como un ente amenazador e impuro (Carroll: 2005: 70). Quizás fuera más ajustado decir que es amenazador por lo impuro, una figura en tránsito, que en la historia ha pasado de lo chamánico a la barraca y que en el siglo XX salpica al descorporeizado *voyeur*; en este caso, a Solana. No en vano –y permítannos el truco– el pintor sería históricamente acusado por su entorno cultural de borracho, de incitador a la violencia y de degenerado en su carnalidad. Las tres furias fucoltianas permiten que Solana convierta la feria en el retruécano clínico y especular de su sociedad. En un ruedo ibérico. Ya cifró la esperpéntica relación el poeta Gerardo Diego (1925):

*Los peles de badana
el marica, el charlatán
Lira de José Solana
Paleta de Valle-Inclán.*

5. LAS VITRINAS: DE MOSTRAR AL MONSTRUO

YA el poeta Juan Ramón Jiménez, con malas pulgas había dicho que Solana era un «ente ya de talla, alcanfor, mojama; ahorcado, ahogado, difunto, esmerilado de su vitrina, vitrina él mismo» (González, 2007: 224-225). Solana era vitrina él mismo, pues confundía su rol de narrador con el de voyeur, y entretejía espejos en las vitrinas de sus horrosos museos. El cristal de aquellos monstruos le devolvía una imagen que se parecía demasiado a él mismo, así, tal vez Cortázar sintió algo parecido cuando su narrador-fotógrafo había confesado:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. [...] Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto. (Cortázar, 2004: 124)

Al fin y al cabo, en esto del arte, la cuestión es mostrar o mostrarse, perfilar la frontera entre el artista y aquello que mira; y sacar su dolor. En la narración comentada de los feriantes supliciados, Solana interrumpía su detallada enumeración de sufrimientos para registrar las miradas impasibles de los espectadores, suspende, y reanuda su crónica como si nada hubiera ocurrido. Hay algo perturbador en lo que se mira, pero es aún más perturbador mirar a quien mira lo

perturbador. Sin duda Solana manipula la escena y nos obliga a mirar, pero los espectadores no tienen nombre, son demasiado normales. Solana nombra a quienes nunca han tenido un bautismo social. Como en *Tod Browning*, son ellos y sólo ellos quienes importan. Pero no nos engañemos, como dijo Miranda Gill, un excéntrico nunca mereció una biografía, sino un retrato (2009: 153).

O mejor, una vitrina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2012): *El factor grotesco*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga.
- CARPIO, Maite (2008): *Matrimonio a la italiana. Marco Ferreri y Rafael Azcona*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- CARROL, Noël (2005): *Filosofías del terror o paradojas del corazón*. Trad. de Gerard Vilar. Madrid: Antonio Machado Libros.
- CELA, Camilo José (1957): *La obra literaria del pintor Solana*. Discurso de entrada en la Real Academia Española, 26 de mayo de 1957, en: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso_04.htm
- CHATMAN, Seymour (2004): *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Taschen España.
- CORTÁZAR, Julio (2004): *Las Armas Secretas*. Madrid: Cátedra.
- DIEGO, Gerardo (1925): *Versos humanos*. Madrid: Renacimiento.
- FOUCAULT, Michel (2001): *Los Anormales*. Madrid: Akal.
- GILL, Miranda (2009): *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century in Paris*. Oxford: Oxford University Press.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2001): *Obras completas XVIII. Retratos y biografías. Biografías de pintores (1928-1944)*. Ed. de Ioana Zlotescu. Madrid: Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.

- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (2007): «José Gutiérrez Solana» en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán.
- , (1998): «Pierrot en los Infiernos» en *Arte y Terror*. Barcelona: Muditó.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José (1998): *La España Negra*. Ed. de Andrés Trapiello. Granada: Comares.
- , (2008): *París*. Ed. de Andrés Trapiello. Granada: Comares.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997): *Más allá del Bien y del Mal*. Madrid: Alianza.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2001): *Nazarín*. Ed. de Gregorio Torres Nebreira. Madrid: Castalia
- QUIRÓS, Bernaldo de y Llanas Aguilaniedo, José María (1998): *La mala vida de Madrid*. Ed. de Justo Broto Salanova. Zaragoza: Instituto Estudios Altoaragoneses.

EL EXPRESIONISMO DE *LA ESPAÑA NEGRA*:
VIOLENCIA Y *UNHEIMLICH* EN LA LITERA-
TURA DE GUTIÉRREZ-SOLANA

ÁLVARO LUQUE AMO

luqueamo@correo.ugr.es

Universidad de Granada

I. LA ESPAÑA NEGRA

EL nombre de José Gutiérrez-Solana (1886-1945) se corresponde con el de una figura inusual en la Historia de la literatura española; sin haber merecido gran atención por parte de la crítica¹, es uno de esos casos que Antonio Monegal ha denominado «talentos múltiples» (Monegal, 1998: 47) y que no son frecuentes en nuestras letras². Este último calificativo, debido a que Solana concebía su obra pictórica y su obra literaria como iguales, sin conceder preponderancia a ninguna de las dos, puede explicar su ausencia en casi todos los manuales de literatura española, en la medida en que el éxito de su obra artística ha podido eclipsar los frutos de su andadura literaria.

A pesar de ello, cabe definir a Gutiérrez-Solana como un escritor eminentemente nacional; entre sus influencias –y aquí se tratan indistintamente las pictóricas y las literarias– se puede hablar de Zuloaga, Valle-Inclán o Regoyos, y por encima de ellas destaca la de Goya,

1. De los manuales sobre Historia de la literatura española consultados, solo el de José-Carlos Mainer (Mainer, 2010) le dedica considerable espacio a la obra de Gutiérrez-Solana.

2. Para Monegal, en el contexto de su trabajo, «talento múltiple» es el «escritor que pinta» o el «pintor que escribe» (Monegal, 1998: 47).

precursor del expresionismo hispano. Estas influencias, además, no son inocentes; desde la picaresca y la pintura barroca hasta la deformación goyesca y su influjo en obras como la de Zuloaga y la de Valle-Inclán pueden localizarse unos elementos comunes que, si bien resulta arriesgado atribuir a un determinado carácter, dan fe de los vasos comunicantes que tales manifestaciones artísticas albergan entre ellas. Estos elementos uniforman este Congreso y justifican la inclusión de Gutiérrez-Solana en su programa.

La obra narrativa de Solana –sin incluir la obra póstuma– consta de «seis ejemplares y breves libros», tal y como los definió Cela (Cela, 1957: 27). Entre estos destaca, por la difusión obtenida, la publicación de *La España negra* en 1920. En 2007, Andrés Trapiello y Ricardo López Serrano prepararon una edición de inéditos solanescos a la que titularon *La España negra (II)*, en tanto que se trataba de fragmentos con una parecida disposición y temática. Esta comunicación incluye ejemplos de este segundo libro, pero cuando analiza la estructura y los aspectos formales se refiere en todo momento al único volumen publicado en vida del autor.

El título de *La España negra* puede proceder, según sugiere Lozano Marco (Lozano Marco, 2000: 73), del poeta Émile Verhaeren; décadas antes de que Solana lo empleara para su libro de viajes, Darío de Regoyos lo utilizó para dar título al famoso libro con ilustraciones en donde él y el propio Verhaeren narran el viaje que en 1888 hicieron para recorrer algunos lugares de la Península: *España negra* (1899). Precisamente, la obra de Solana comparte con la de su predecesora esa naturaleza similar a la del libro de viajes. Concebido así como un glosario de entradas a través de las que Solana describe un paisaje, unos personajes o unas costumbres determinadas, Lozano Marco destaca una estructura circular (Lozano Marco, 2000: 79) que, según su tesis, se debe a que el libro comienza y termina con sendas reflexiones

artísticas; en primer lugar acerca de la condición literaria de su obra y al final del volumen tratando a uno de los pintores con los que más se le ha comparado: Zuloaga. Con el primer capítulo, además, con ese muerto que es el propio autor, parece decirnos que «no esperemos, pues, el reportaje documental: la perspectiva del difunto solo puede adoptarse desde la pura ficción» (2000: 80).

Más allá de la página costumbrista, es *La España negra* una obra en donde Gutiérrez-Solana trasciende el realismo que algunos autores han asociado a su figura³ y abunda en una suerte de expresionismo que, como veremos a continuación, permite leer la obra desde un concepto freudiano: el fenómeno de lo *Unheimliche*.

2. EL EXPRESIONISMO DE GUTIÉRREZ-SOLANA; FREUD Y EL CONCEPTO DE LO *UNHEIMLICHE*

SE ha hablado más arriba de la evidente proximidad que tiene la obra de Gutiérrez-Solana con la de Goya. No es casualidad, por tanto, que Solana mantenga también una fuerte relación con Valle-Inclán; Lozano Marco habla de una «relación tan estrecha que, con ese intercambio de sus medios expresivos, se subraya la unidad de su visión» (Lozano Marco, 2000: 96). En este sentido, ha sido frecuente englobar a ambos autores bajo la etiqueta del expresionismo: sin embargo, hay que tener en cuenta que ninguno de los dos se consideraba a sí mismo expresionista y que es «el término que conviene a unos estilos que son resultado de una evolución personal y de un modo adecuado de captación de la esencia de su época» (Lozano Marco, 2000: 99).

3. Luis Alonso Fernández habla de «realismo referencial» para analizar la obra solanesca (Alonso Fernández, 1976).

Ahora bien, tal y como señala Lozano Marco, «el expresionismo de Solana muestra cierta cercanía, pero, a nuestro juicio, notables diferencias de fondo» (Lozano Marco, 2000: 106) con el expresionismo de Valle-Inclán. Así, lo que le resulta diferenciador de Solana es curiosamente su identificación con el mundo que describe. Mientras que Valle miraría al mundo que construye desde arriba, como declara en su famosa teoría sobre el esperpento, Solana se retrata con todas las figuras que expone⁴; y por este motivo no han sido pocos los autores que han etiquetado a Solana como autor netamente realista.

Justamente, esta diferencia resulta muy similar a las encontradas entre la *España negra* de Regoyos y la de Solana. Mientras que, como ha dicho Lozano Marco, Regoyos persigue una estética de lo sórdido (Lozano Marco, 2000: 74), Solana busca una verdad; no una inmersión en ningún tipo de estética, sino una verdad que está en el mundo que observa. Ahora bien, esta verdad que él observa no es sometida solamente a un proceso de mimesis, sino que pasa inevitablemente por el tamiz de su universo personal y artístico. A este respecto cabe hablar de expresionismo⁵ frente a realismo y por ello son interesantes las palabras de Gómez de la Serna:

4. Señala Lozano Marco: «si la realidad nacional es observada con crítica imparcialidad por el escritor gallego, quien pretende llevar a la novela la sensibilidad española, concibiéndola como una sensibilidad de pícaros, de galeotes, Solana se acerca a ese ambiente español manchándose con su barro, bebiendo su vino espeso y tiznándose con el hollín de sus trenes desvencijados» (Lozano Marco, 2000: 112).

5. Entendiendo aquí expresionismo como Elise Richter lo define: «Expresionismo es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos (de representación) que suscitan tales impresiones. El arte expresionista no se ocupa de lo objetivamente presente ni de cómo representar esas existencias objetivas en la forma más irreprochable. Ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas» (Richter, 1956: 78).

Solana es, ante todo, un vidente de realidades, así como hay los videntes de leyendas y ensoñaciones. Esos puertos que pinta, esas procesiones, esas corridas en las plazas de los villorrios, no las ha visto él, sino que las ha soñado con toda la fuerza de color que tienen. (Gómez de la Serna, 1933: 16)

En este sentido, *La España negra*, libro que Solana preparaba desde 1904, es un libro de viajes que no es un documento de la España de la época, sino de la propia sensibilidad de Solana. Esto explica su condición puramente literaria y que, además, pueda ser leído a través de un concepto acuñado por Freud (Freud, 1974): el fenómeno de lo *Unheimliche*.

Este concepto freudiano es utilizado por Eugenio Carmona en un artículo sobre la pintura de Solana (Carmona, 2004). Según las palabras de Freud, lo *Unheimliche* sería, en términos generales, aquello que provoca una inquietante sensación de extrañamiento. A partir de un trabajo de Jentsch centrado en la psicología de lo *siniestro*, Freud aborda la etimología de las palabras *heimlich* y *unheimlich* para llegar a la conclusión de que *heimlich*, que significa lo familiar y agradable, también significa lo que permanece oculto en el pasado para aflorar en el presente. De esta forma, *heimlich* no solo abarcaría el campo de lo familiar, sino que también invadiría el de su antónimo *unheimlich*, que vendría a significar esa inquietante extrañeza. A partir de esta idea y de Schelling, Freud define el concepto de lo *Unheimliche* como «algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado» (Freud, 1974: 2498).

En un conocido artículo (Kristeva, 1988), Julia Kristeva aborda este concepto para destacar el proceso por el que lo familiar pasa a ser no familiar. Así, Kristeva entiende que Freud no concibe el concepto de lo *Unheimliche* como nada nuevo o extraño, sino que es familiar para la vida psíquica desde siempre y solo deviene extraño por el proceso de la

represión (Kristeva, 1988: 361). Además, incide en algo que va a resultar de enorme interés; esta inquietante extrañeza de la que habla el psicólogo alemán tiene lugar en los límites entre realidad y ficción, de tal manera que las defensas conscientes del individuo se derrumban cuando contempla lo *inquietante* –que es otra forma de referirse a lo *siniestro*– y se produce un choche entre el «yo» y «lo otro» (Kristeva, 1988: 364).

Finalmente, acudiendo al propio Freud, es recomendable incidir en esta apreciación de Kristeva. En su texto, Freud señala:

Lo siniestro en la ficción –en la fantasía, en la obra literaria– merece en efecto un examen separado. Ante todo, sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial, pues lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones del vivenciar. (Freud, 1974: 2503)

La idea del alemán, aplicada a la pintura de Solana⁶, es resumida a la perfección por Eugenio Carmona, que define lo *Unheimliche* o lo *siniestro* desde la perspectiva del receptor como «un sentimiento de angustia, de ansiedad o desazón, de desasosiego profundo que provoca el hecho de percibir como turbadoramente no familiar algo que debería sernos familiar o reconocible» (Carmona, 2004: 172). Este sentimiento, a nuestro juicio, es provocado por determinados pasajes de *La España negra*, debido a lo cual se plantea en este trabajo el análisis de la obra estableciendo solo algunas aproximaciones a las posibilidades de esta lectura y tomando el concepto de Freud para tratar, en los términos que se proponen en esta monografía, la representación de la violencia en el expresionismo literario de Solana.

6. Lo que resulta de gran interés debido a la complementariedad, en Solana, de estas dos disciplinas: «La pintura, en José Gutiérrez-Solana, tiene su correlación lógica en el arte literario del pintor», Azorín en palabras de Cela, y ambos citados por Ricardo López (López Serrano, 2004: 21).

3. VIOLENCIA Y UNHEIMLICH EN LA ESPAÑA NEGRA

CUANDO Freud llega a sus conclusiones sobre lo *Unheimliche* ha recorrido un largo camino; antes de encaminarse por este, Freud afirma que no hay duda de que lo *siniestro* es un concepto que «está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante» (Freud, 1974: 2483), sensaciones que pueden relacionarse claramente con la violencia y por las que no parece muy arriesgado poner en diálogo el concepto freudiano con el anterior. Violencia, eso sí, entendida como lo hace Julio Aróstegui⁷; de una manera convencionalista que permita, desde el consenso, ejemplificar con los textos de Gutiérrez-Solana.

A lo largo de las páginas solanescas pueden encontrarse numerosos ejemplos. En el capítulo denominado «Un entierro en Santander» hay un momento en que el narrador describe a una mujer:

En otros portales se ven mujeres con botas y abrigos de hombre, con el pecho y las canillas llenos de arañazos de rascarse la sarna; llevan en el bolsillo un trozo de pan mugriento; una está sentada en el quicio de la puerta, con la barbilla tan pegada a las rodillas, que más que forma de persona parece un montón de trapos. (*La España negra*, Gutiérrez-Solana, 2000: 52)

Esta mujer deja de ser tal en el momento en que Solana la describe como «un montón de trapos» y pasa a cosificarla, siendo esta una técnica muy propia del esperpento valleinclanesco y de claras

7. Dice Julio Aróstegui: «nosotros entenderíamos por violencia toda resolución, o intento de resolución, por medios no consensuados de una situación de conflicto entre partes enfrentadas, lo que comporta esencialmente una acción de imposición, que puede efectuarse, o no, con presencia manifiesta de fuerza física» (Aróstegui Sánchez, 1994: 30). Esta definición general no dificulta hablar en determinados momentos de violencia psíquica o física, siempre en torno a esta idea de definición convencionalista.

reminiscencias surrealistas. Por otro lado, la visión de la «sarna» en la piel de la mujer, lo «mugriento» del trozo de pan, son elementos que están destinados a quedar ocultos y que por tanto pueden ser leídos a través del concepto de lo *Unheimliche*.

Ocurre de igual modo en el pasaje que Solana dedica a una atracción de feria:

Es una rueda que da vueltas, a la que están sujetos unos doce monigotes de cartón, vestidos con trajes y sombreros viejos. Cuelgan atados por el cuello a una cuerda y parecen ahorcados al ponerse el círculo en movimiento: sus pies marcan en el suelo sombras trágicas. (Gutiérrez-Solana, 2000: 62)

En este segundo caso, lo que se insinúa como la descripción de una simple atracción de feria se convierte en una máquina macabra de la que parece que cuelgan doce ahorcados, reforzada esta imagen con las sombras «trágicas» en el suelo.

Es muy interesante, a su vez, el que los dos párrafos seleccionados hasta ahora empleen la comparación, ya que esta se revela como la herramienta que permite a Solana crear literatura. Tanto en un caso como en otro, el verbo «parecer» conduce del plano «real» y mimético al plano literario, y es en este último donde se produce el fenómeno catalogado aquí como *Unheimlich*, puesto que el lector se topa con un monigote que pasa a estar ahorcado y, por tanto, a humanizarse trágicamente; y en el primer caso lo hace con una figura que sigue el proceso contrario: de mujer pasa a trapo.

Esto, además, redunda en una de las cualidades básicas de la obra pictórica y prosística de Solana, que es la de situar a sus personajes entre lo real y lo no real u ofrecer la sensación de ser y no ser reales al mismo tiempo. Lo que vuelve a conducir a la prosa de Solana a los

terrenos de lo *Unheimliche*, en tanto que líneas más arriba Kristeva aseguraba que el fenómeno de extrañamiento tenía en lugar en los límites entre la realidad y la ficción (Kristeva, 1988: 364).

Por otro lado, y como ha podido comprobarse en estos ejemplos, la violencia que aparece en las páginas de Gutiérrez-Solana, relacionada aquí con el concepto freudiano, no se muestra en gran parte de las ocasiones de forma explícita. Aunque es cierto que en el segundo caso el hecho de asemejarse a hombres ahorcados enfatiza el tono violento, tratándose de una violencia física, en el primer caso habría que hablar de una violencia psicológica —al ver reducido al ser humano a un «trapo»—, si bien la mención a los arañazos revelan también cierta violencia autolesiva.

Hay, además de lo anterior, pasajes en que la violencia adquiere ese tono tremendista tan propio de un Cela. En una de las páginas de *La España negra*, el autor relata lo siguiente:

(...) me entero que un toro acaba de matar a un torero. En una mesa se ve al muerto con el traje de luces; la taleguilla está agujereada por las cornadas, y en el pecho, desnudo, tiene un gran boquete, por el que ha salido la sangre a borbotones y teñido su camisa de rojo (...). Al salir de aquí entramos en el patio de la plaza; en un carro hay un montón de cadáveres de caballos, con todo el cuerpo cosido a cornadas; en el suelo se ve alguno en la agonía estirar sus patas; la gente se sube a su panza y les dan patadas en los dientes y en las cabezas y les clavan sus navajas. (Gutiérrez-Solana, 2000: 113)

Esta escena, que podría haber sido recogida en cualquier página de *El Matadero* de Esteban Echeverría, muestra a la perfección la mezcla entre lo *Unheimliche* producido al describir la imagen del torero muerto y los cadáveres de los caballos, y la imagen violenta que se describe a continuación, con las gentes apuñalando y rematando a los animales, reforzando su propia naturaleza animal.

Es la animalización, por otra parte, uno de los temas medulares de la pintura solanesca. En un pasaje de *La España negra (II)*, Solana describe uno de sus acontecimientos favoritos, el carnaval:

En la calle de Ceres se ven algunas máscaras suicidas, medio desnudas, desafiando al frío. Hombres vestidos de mujer. Que hablan con las mujeres de mala vida y dan graznidos y alaridos y alborotan la calle. (Gutiérrez-Solana, 2007: 46)

Esta animalización, que tiene mucho que ver nuevamente con el esperpento de Valle, sirve para enfatizar lo extraño, pues el hecho de que el humano se comporte como un animal y dé «graznidos» es un claro signo de extrañamiento, de algo que choca claramente con lo entendido como familiar.

En este sentido, es esta fiesta del carnaval uno de los grandes temas que pueden relacionarse con el concepto de lo *Unheimliche*, hasta el punto de que podría tratarse toda esta comunicación desde esa perspectiva. Así, la aparición de la máscara, que en Solana está relacionada normalmente con la calavera, la cabeza cortada o la cabeza de animal, tiene a su vez un componente puro de extrañamiento, puesto que la máscara desnaturaliza, en la medida en que una calavera enseña aquello que debería quedar oculto y una careta de animal otorga un componente surrealista que autores José Manuel Ruiz Martínez han relacionado con lo *Unheimliche* freudiano (Ruiz Martínez, 2011). La máscara, además, en tanto que usurpa la identidad del individuo y lo animaliza en este caso, se convierte en un elemento clave de un contexto festivo marcado por el alcohol y el desenfreno y definitivamente violento. Así, estos hombres disfrazados que «alborotan» la calle no hacen otra cosa que mostrar su talante primario y violentar a los transeúntes que se encuentran.

A su vez, es el carnaval un elemento relacionado con la ironía: una de las constantes de la obra solanesca. En palabras de López Serrano, «la ironía es el enfoque estilístico con el que la bondad del autor se protege de la crueldad de la vida» (López Serrano, 2004: 26). Esta ironía es constructora, a su vez, de los episodios violentos. En un capítulo dedicado al museo de cera, por ejemplo, se relatan varios martirios:

Una fila de chinos tenían la cabeza metida en tablas muy pesadas que les dejaban sin movimiento y poco a poco se iban aplastando contra el suelo. (...) A otro chino muy delgado le llevaban al suplicio por las calles. En un campo le ataron a dos estacas muy grandes clavadas en el suelo que le servían de cruz; el verdugo le estaba cortando las piernas con un cuchillo. (Gutiérrez-Solana, 2000: 68)

Este regodeo en la violencia, este detenerse en los detalles más escabrosos, solo puede entenderse desde una perspectiva irónica, vertebradora de la mirada agria y enloquecida de Gutiérrez-Solana. La violencia en Gutiérrez-Solana tiene, a su vez, dos formas esenciales de manifestarse. Una se correspondería con el párrafo anterior, en que la mirada que describe se detiene en la contemplación de objetos estáticos, que representan una violencia más que la ejercen –sería el ejemplo de las cosificaciones o el relato de un cuadro o de las atracciones de feria–, y que por tanto sería una forma pasiva de violencia; y otra forma de sería la real, la que sucede ante los ojos del narrador en primera persona y que sería la equivalente a una forma activa de violencia – como ocurre en el mencionado pasaje del toro–.

Relacionado con el primer tipo de violencia, habría que mencionar finalmente el tema central de la obra de Gutiérrez-Solana: la muerte. En este sentido, señala Eugenio Carmona, «para Freud, además, un alto grado de lo *Unheimliche* aparecería en el gusto morboso por la muerte, los cadáveres y los espectros, en el sentido de vivir con la

sensación de lo mortal (e incluso lo mortuorio) antepuesto a la sensación de lo vivo» (Carmona, 2004: 173). Bien, cada uno de los cuadros de Gutiérrez-Solana está atravesado por el fantasma de la muerte, y, como indica López Ibor en palabras de López Serrano, «la peculiaridad de Solana estriba no en pintar la muerte como final de la vida sino la muerte en la intimidad actual de la vida» (López Serrano, 2004: 26). Se colige de esta frase el modo en que debe interpretarse la muerte en la obra literaria de Solana; esta no es *Unheimlich* porque sea muerte, sino porque el escritor consigue sacar de ella lo que tiene de vivo, exponiendo una vez más ante el lector aquello que debe quedar oculto o, al menos, debe ser tratado con solemnidad y ceremonia. La muerte en Solana, por el contrario, es siempre morbosa e irónica, y, además de episodios satíricos como el «Prólogo de un muerto», en muchas ocasiones está acompañada de un aroma tremendista en el que se conjugan a la perfección *Unheimlich* y violencia. Por ejemplo:

El sayón ha dado antes una cuchillada a una de las mujeres en un pecho; ésta, llena de dolor, le muerde, rabiosa, un muslo; el sayón, al caer mortalmente herido, y como un león, suelta un rugido; con su mano de gigante se hunde sus dedos en el vientre, como de manteca, de un niño de pocos meses, que lo ha despanzurrado y le ha hecho soltar por la boca un caño de sangre. En el suelo se ven montones de niños de pecho muertos, unos encima de otros, descoloridos y con los ojos cerrados, como si fueran de cera. (Gutiérrez-Solana, 2000: 228)

Esto, que forma parte de una de las muchas écfrasis que Solana lleva a cabo en su prosa, puede conformarse como una loa a la violencia en donde el episodio grotesco no es aquello que se omite para pasar al cortejo fúnebre, sino que es el actor principal; aquel momento en que la muerte invade los terrenos de la vida para concluir la escena con otro de los recursos más utilizados en la prosa de Solana: la cosificación de unos bebés que pasan a ser muñecos de «cera».

Puede recordarse la percepción del *Unheimlich* mantenida por Jentsch, y citado por Freud, al concebir la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» (Freud, 1974: 2488). Ante ello, Jentsch mencionaba la impresión que causan determinados muñecos de cera y coincidía así con uno de los motivos fundamentales de la obra solanesca. Esos bebés de cera remiten al plano real y provocan así el extrañamiento propio de lo *Unheimliche*, que tal y como lo describía Kristeva no deja de ser un extrañamiento de la realidad, en la medida en que provoca en el receptor la sensación de estar ante algo familiar, como es un bebé, que al mismo tiempo no resulta familiar –otra vez la dicotomía realidad/ficción–, puesto que sus facciones y su figura ensangrentadas son las propias de un muñeco de cera. En esto, ciertamente, Solana no podía mostrarse más cercano al fenómeno descrito por Freud.

4. GUTIÉRREZ-SOLANA Y EL CANON: APUNTES PARA UNAS CONCLUSIONES

DEDICARLE a Gutiérrez-Solana cualquier tipo de trabajo, aunque sea una sencilla comunicación, es reivindicar al autor madrileño para el canon de la literatura española moderna. En una época de la teoría literaria dominada por los Estudios Culturales en que puede resultar polémico hablar de canon, este deviene, para la construcción de una Historia de la literatura, irremediablemente obligatorio. Un canon que en este caso aparta al que en palabras de Andrés Trapiello es uno «de los grandes escritores españoles del novecientos» (Gutiérrez-Solana, 2007: 7).

Solana, en este sentido, no es solamente un epígono de Valle-Inclán. Alguien intuiría después de este trabajo que ese concepto de *Unheimlich* podría aplicársele a cualquier autor expresionista, y

es precisamente esto lo que diferencia a Solana y a Valle; así, si bien el primero consigue provocar en el lector la sensación que conduce a lo *Unheimliche*, Valle-Inclán escribe siempre en un tono propio de la farsa, situándose por encima de sus personajes y sin dejar que el lector pueda someterse a ese proceso de extrañamiento. Gutiérrez-Solana, por tanto, es una figura única en la literatura española del siglo XX.

En último lugar, se ha demostrado que el concepto de Freud es válido para realizar a partir de él una lectura literaria. Como indicaba Guillermo de Torre, «es incuestionable que el creador del psicoanálisis siempre tuvo en vista, como telón de fondo, la literatura» (De Torre, 1970: 164), de tal manera que conceptos como el de lo *Unheimliche* se revelan muy útiles para el análisis de textos literarios. En este caso, y aunque solo se ofrezcan unas pinceladas de esta posible lectura, el concepto de Freud valida la consideración expresionista de la obra narrativa solanesca, algo que en última instancia ensalza e individúa la figura de José Gutiérrez-Solana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO FERNÁNDEZ, LUIS (1976): *El realismo referencial y deíctico de Gutiérrez-Solana*, Madrid, Universidad Complutense.
- ARÓSTEGUI SÁNCHEZ, JULIO (1994): «Violencia, sociedad y política: la definición de la violencia», *Ayer*, n.º 13, pp. 17-56.
- CARMONA, EUGENIO (2004): «Solana y la modernidad», en VV.AA. (2004), *José Gutiérrez-Solana (Catálogo de exposición)*, Madrid, Turner, (121-189).
- CELA, CAMILO JOSÉ (1957): *La obra literaria del pintor Solana. Discurso leído ante la Real Academia Española*, Madrid, Papeles de Son Armadans.

- DE TORRE, Guillermo (1970): *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza.
- FREUD, Sigmund (1974): «Lo siniestro», *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1933): «Contornos: Gutiérrez-Solana», *Arte: Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, n.º 2, Año 2, pp. 16-17.
- GUTIÉRREZ-SOLANA, José (2000): *La España negra*, ed. A. Trapiello, Granada, Comares.
- , (2007): *La España negra (II)*, ed. R. López y A. Trapiello, Granada, Comares.
- KRISTEVA, Julia (1996): «Freud: «heimlich/unheimlich», la inquietante extrañeza», *Debate Feminista*, Vol. 13, pp. 359-368.
- LÓPEZ SERRANO, Ricardo (2004): *J. Solana: los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*, Santander, Universidad de Cantabria.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2000): *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante.
- MAINER, José-Carlos (2010): *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo 1900-1930*, Madrid, Crítica.
- MONEGAL, Antonio (1998): *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos.
- RICHTER, Elise (1956): «Impresionismo, expresionismo y gramática», en Amado Alonso y Raimundo Lida (ed.), *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, (45-103).
- RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel (2011): «Surrealismo y *Umheimlich* como conceptos para una comparación entre literatura y artes plásticas. El caso del diseñador Daniel Gil», *Impossibilia*, n.º 2, pp. 155-175.
- TRAPIELLO, Andrés (2004): «La luz sin problemas (Solana escritor)», en VV.AA. (2004), *José Gutiérrez-Solana (Catálogo de exposición)*, Madrid, Turner, (215-246).

¿HABÍAMOS OLVIDADO EL MAL? UNAMUNO, MÍMESIS Y MODERNIDAD

FRANCISCO DE JESÚS ÁNGELES CERÓN

fangelesceron@gmail.com

Universidad Autónoma de Querétaro

*Para Lucrecia,
por el Bien que has traído*

«Todo hombre lleva dentro de sí las siete virtudes
y sus siete opuestos vicios capitales,
es orgulloso y humilde, glotón y sobrio, rijoso y casto,
envidioso y caritativo, avaro y liberal, perezoso y diligente,
iracundo y sufrido. Y saca de sí mismo lo mismo
al tirano que al esclavo, a Caín que a Abel».

MIGUEL DE UNAMUNO

I. UNAMUNO: LA PASIÓN POR LA PASIÓN

LEER y escribir apasionadamente son dos actividades que sólo realizan los espíritus más intrépidos. Supone que si hacerlo en tiempos de ventura es notable, es verdaderamente imprescindible llevarlo a cabo en tiempos de desasosiego. Hay momentos en la historia de la humanidad en la que urgen esa otra clase de sacerdotes que decía Chesterton podríamos llamar poetas, es decir, aquellos cuya pasión fundamental consiste en escribir y leer, que nos recuerdan que todavía no estamos muertos y que todavía nos falta mucho para comprender la complejidad maravillosa que hay en el acto de vivir. Unamuno ofició como tal casi toda su vida –fuera de las épocas de exilio– en Salamanca, su

gran mirador para apreciar la Modernidad. Aunque quizá nada más antimoderno que ocuparse de las pasiones, pero Unamuno no escribía para pasar el rato sino la eternidad. Pocos como él han pensado la violencia de la pasión, tabú de la modernidad, y pocos como él han consignado literariamente que la realidad humana está arrojada a la hermosa posibilidad de un mundo abierto en el que siempre es factible decantarse por lo mejor pero también inclinarse a hacia lo peor.

Este texto es un intento por responder con Unamuno y Girard al problema de la envidia, y de plantear con ellos una posible dialéctica del deseo humano que nos ayude aunque sea parcialmente a comprender desde esta ladera quiénes somos, sin el interés de solucionar los problemas de la carne con la desencarnación, sino con la intención de pensar lo que con urgencia nos deja como tarea una antropología del angelismo que en cierto modo hace su aparición triunfante en este que queramos o no, es o colinda con «nuestro tiempo».

2. EL DESEO MIMÉTICO: DE UNAMUNO A LA ENVIDIA

RENÉ Girard, en su obra *Mentira romántica y verdad novelesca*, descubre la importancia que tiene dentro del universo de la novela el deseo mimético. Quiero aquí responder al trabajo de Girard afinando la mirada para posarla en la obra unamuniana. Pues en los trabajos del pensador vasco se vinculan cuestiones no sólo literarias sino también antropológicas. Para comenzar habrá que decir que resulta claro que en los trabajos novelescos posteriores a la publicación en 1897 de *Paz en la guerra*, queda de manifiesto que para Don Miguel su obra literaria no es sino una oportunidad para explorar las más hondas y complejas pasiones humanas, en donde lo más importante es el drama personal. Aunque incluso antes de la publicación de esta novela

Unamuno contaba ya con el manuscrito de *Nuevo mundo* (que data de 1896), será tras la crisis del 98 cuando su interés en las pasiones termine por madurar.

Para atacar de lleno la problemática que nos ocupa, recordemos lo que pudimos haber olvidado de puro sabido y explicitemos brevemente el contenido de las obras de Unamuno a las que habremos de referirnos en lo posterior. *Abel Sánchez. Una historia de pasión* es la historia de la relación entre dos amigos, Joaquín Monegro y Abel Sánchez, contada desde el punto de vista del primero. Joaquín siente una incontenible envidia hacia su amigo Abel desde la niñez, la cual se ve acentuada cuando éste se casa con Helena, la mujer de la que Joaquín estaba enamorado. A partir de este punto, Joaquín se obsesiona con ella y la empieza a desear, ya no como el objeto de su amor, sino como un premio, un trofeo, una cosa, y en donde no obstante, el centro de la rivalidad no es Helena sino el mismo Abel.

De igual manera, en *El otro*, obra estrenada el 14 de diciembre de 1926, Unamuno explora el mismo tema. En esta pieza teatral, acaso la obra maestra de Unamuno en lo que al teatro se refiere, Don Miguel presenta a Laura, casada con el Otro, sobrenombre de Cosme, hermano gemelo de Damián. Cosme reconoce haber asesinado, por envidia, a su hermano. Después, asume su personalidad, fundiendo en la figura de «el Otro» a Caín y Abel. Reconociendo a Caín, Damiana, viuda de Damián, anuncia que tendrá un hijo de Cosme. Así se impone sobre Laura, que no acepta el cambio de personalidades. El Otro se quita la vida al saberlo y los sobrevivientes reflexionan sobre esta discordia de contrarios en que Caín es la otra cara de Abel y el mal, la simiente de la vida.

El otro se abre con un misterio. Se habla de un tiempo en el que había un par de mellizos, y ahora parece que sólo hay uno, el que se llama no «El uno», sino «El otro». La pregunta radical y central para

la gente, para los demás personajes de la obra, no es la típica pregunta de la novela policíaca, «¿Qué es lo que se habrá hecho con el otro (o del otro)?», sino otra pregunta, tanto social como metafísica, «¿Cuál es la identidad del que se ha quedado?». Un drama en donde la rivalidad, como en *Abel Sánchez*, es el personaje principal.

En ambos casos se trata de un deseo que surge como rivalidad y que no emerge espontáneamente de un sujeto autónomo que se dirige directamente hacia un objeto, sino que tiene un carácter triangular: está mediado por el deseo de otro, es deseo de lo que otro desea y porque el otro lo desea. En este par de Unamuno, ese otro es al mismo tiempo modelo y rival, ya que es precisamente su deseo lo que convierte en valioso al objeto que ese otro desea. Este deseo llamado «mimético» por René Girard, es el mismo que podemos advertir en *Tristán e Isolda*, y también en varios pasajes de *Don Quijote de la Mancha*. Pero con todo, no se da en estos textos una valoración pareja de la presencia del deseo mimético.

Por eso Girard va a distinguir dos tipos de relatos literarios que se diferencian por la relación que mantienen con el deseo mimético. El relato, y correlativamente también la actitud, que el pensador francés denomina «romántico» tendría como rasgo esencial el estar al servicio del mantenimiento de la ilusión de autonomía del sujeto deseante y pensante (ilusión que sería constitutiva, en su opinión, del hombre moderno), por lo que silencia u oculta la existencia del mediador en su intento de realzar la originalidad del protagonista. El relato que denomina «novelesco», por el contrario, es desenmascarador, revela el carácter mimético del deseo, dejando aparecer al mediador rival. De ahí que los dramas de Unamuno, *Abel Sánchez* y *El otro*, sean más bien novelescos y el pensador vasco sea parte de esa historia del desenmascaramiento de la imitación como fuente del deseo y la rivalidad.

Así, y en ese mismo contexto, al ser mirada desde la teoría del deseo mimético, esa parte de la modernidad que nos sugiere el modelo antropológico del angelismo, sería la consecuencia de un debilitamiento del universo tradicional que acaba con el desmoronamiento de la trascendencia vertical que le servía de fundamento: «Dios ha muerto y el hombre debe ocupar su lugar» (Girard, 1985; 46). En un mundo así el hombre despierta condenado a ser libre (como si el mandato bíblico aquel que urge a Abraham a abandonar la tierra y a hacer con su paso su propio camino hasta la tierra prometida, no fuese acaso ya la ruptura con la inmanencia y con el mundo natural en el que la libertad no importa o ni siquiera existe como modelo de vida). Pero se trata entonces de una cierta «libertad» sin Dios, ni Rey, ni Señor que desde fuera o desde arriba, desde la distancia, le indique lo que debe hacer, lo que ha de desear. Esa modernidad que tramposamente interpreta y vuelve loca la libertad, asume entonces que ha llegado a la hora de la mediación externa, en la que la distancia entre la esfera del mediador y la del sujeto es tal que esas dos esferas nunca entran en contacto.

Unamuno enfrenta estas ilusiones de la autonomía humana, por ejemplo en lo que toca a la configuración de la propia personalidad. Así lo señala apenas leemos las primeras páginas de *Abel Sánchez*. Ahí Don Miguel subraya, refiriéndose a sus personajes centrales, que ellos mismos no recordaban desde cuándo se conocían, y que «Eran conocidos desde antes de la niñez, desde su primera infancia, pues sus dos sendas nodrizas se juntaban y los juntaban cuando aún ellos no sabían hablar. [De modo que] *Aprendió cada uno de ellos a conocerse conociendo al otro*» (Unamuno, 1999: 147).

Unamuno manifiesta ahí mismo lo que ni Platón ni Aristóteles supieron ver al abordar la imitación, a saber, que ésta tiene una forma de ser que es necesariamente conflictiva: la apropiación (en este caso,

la apropiación de la personalidad). Evitando esa omisión platónica, el pensador español explicita a través de la relación de amistad y rivalidad que se tiende entre Joaquín y Abel, cómo la imitación puede también llegar a ser una clara amenaza para la armonía y la supervivencia de las comunidades humanas. «Nos hallamos –dice Segundo Serrano Poncela refiriéndose a *Abel Sánchez*– ante una actualización del mito bíblico; de esa inicial salida a escena, desde la noche milenaria, simultáneamente con la cual los dos hijos del primer hombre pagaron su primer diezmo» (Serrano, 1953: 181).

En *Abel Sánchez*, Unamuno ha querido mostrar cómo se envidia fraternalmente, con calor de hermano, como Caín a Abel: en este caso Joaquín a Abel. En efecto, es la historia de la lucha incesante de Joaquín Monegro contra esa condición humana, de modo que «La agonía en que vive no exenta de voluptuosidad, a través de una sucesiva acumulación de propósitos de enmienda y contricciones superadas a su vez por recaídas, testimonia la ineluctabilidad de las fuerzas oscuras y el halo de placentera angustia que su determinismo produce» (Serrano, 1953: 181).

Y es esta misma intuición la que es desarrollada por Unamuno con suma fineza y sin escatimar en emoción alguna a través del argumento presentado en *El otro*. En esta obra, tardía en la literatura unamuniana, se explora el nacimiento del deseo mimético poniendo de manifiesto con ello el impacto que la obra de Byron tuvo en la propia, especialmente el drama *Caín* que Byron publicara en 1821. Pues ya para 1912, año de la publicación de *Del sentimiento trágico de la vida*, el pensador vasco citaba con fuerza al escritor inglés. En *El otro*, como en Lord Byron, es expuesta con novedoso énfasis una causa central del legendario fratricidio que relata el *Génesis*: la novedad en la obra de Unamuno estriba en poner de manifiesto cómo la identidad de Cosme y Damián está puesta en juego por el encuentro constante

e incesante de ambos desde su nacimiento. Don Miguel insiste en la manera en la que las elecciones de uno están motivadas por el encuentro con «el otro».

Aunque *El otro* no es acaso esencialmente una obra en la que la cuestión central sea encontrar los límites de la identidad, sino una obra que expone el problema que supone la construcción de la personalidad y la construcción de las elecciones y los deseos personales, a partir del mimetismo que media el encuentro con el otro. Por consiguiente, hay que tomar en serio el que los protagonistas, uno presente y uno ausente, sean mellizos, y preguntarse qué significa tal hecho. Nunca ha sido ninguno de ellos *el uno*, o *el único* que ha de definirse en relación con el entorno. A Cosme y a Damián, por el contrario, les ha tocado lidiar para construir su personalidad, antes que con el entorno, con *su otro*.

En esta situación siempre han tenido que *estar con el otro*, nunca han tenido que *aprender a vivir con el otro*, ni han podido vivir la experiencia del otro en la medida en que no alcanzan a distinguirse el uno del otro. Y es que mientras el niño que nace sin mellizo tiene como primera experiencia la relación con la madre, la de la jerarquía que nace de la diferencia y que hace las veces de intermedio para llegar a conocerse como *distinto*, y tiene en ello la experiencia de la *otredad*, en el caso de los mellizos de *El otro*, no hay lugar para la diferencia y ahí el mimetismo terminará por constituirse como el motivo central de una relación que acabará por tornarse en rivalidad.

Paradójicamente, la ausencia de diferenciación sólo conduce al aglutinamiento y a la confusión de personalidades y no a la comunidad. Un caso como el que expone Unamuno no puede conducir sino a la soledad radical, en la medida en la que nunca se puede estar de verdad con otro dado que la lucha pendiente para un hombre que debe padecer ese contexto no es la de ir hacia el otro, sino la de distanciarse

de ese otro, para poder ser sí mismo. Este es precisamente el drama del hombre contemporáneo que la modernidad ya no sabe comprender. Sobre todo porque aquélla hubo de olvidar el lugar que tiene el mimetismo en la construcción de las relaciones humanas.

Pues aunque el hecho de que la gente no fuese capaz de distinguir entre Cosme y Damián es poco probable, es una posibilidad que explota Unamuno para mostrar una serie de especulaciones fundamentales en torno al lugar que tiene el mimetismo en la constitución de deseo. En esto es central la figura de Laura quien dentro del esquema de la obra aparece como la mujer de Cosme. Ahí para comprender la función del mimetismo es esencial no olvidar la imagen de la pareja de mellizos asediando a Laura. Pues según ella, los dos la cortejaron, y ella no supo distinguir entre los dos. No era capaz de fijarse en la individualidad de ambos. Parece que los expuso al olvido por no haber sabido, o por no haber querido escoger. Por lo que después de que Laura niega totalmente la individualidad de ambos, y lo que es más, no quiere hacerse responsable de su decisión, persiste en una actitud en la que prevalece en la indiferenciación de los mellizos, dado que ante el asesinato de uno de los mellizos Laura asume que el muerto es precisamente aquel que no era a quien ella había escogido.

Por otro lado, el deseo mimético también está presente en las intervenciones de Damiana, quien engañó a los mellizos para poder saber cómo era el otro en lo más íntimo de su vida sexual. Pero aquí hay algo que Unamuno no llega a explicar, y es cómo ha procedido Damiana para hacer esto. El lector tiene que dar por supuesto el que conspirase con uno de los dos para engañar al otro, y luego que los dos mellizos se pusieran de acuerdo para engañarla a ella. Aquí hay un deseo de venganza, pero sobre todo un deseo de soltar la rienda a la rivalidad que nace de la indiferenciación entre ambos. Tanto Damiana

como Laura (y en cierto sentido también el ama y la madre) se portan con los mellizos como si se tratara siempre de uno mismo, de tal suerte que no iban a ser reconocidos como distintos y especiales por nadie, o como personas a las que les daría igual el que una mujer les «probase», para ver cómo «eran».

Este distanciamiento e indiferencia que demuestra Damiana resume toda la indiferencia que a los mellizos se les otorga, y hace público hasta qué grado el mundo les considera idénticos, y por tanto sin identidad. Cosme y Damián se sabrán distintos desde dentro, pero esto no importa si el mundo no es capaz de *reconocerlos* como distintos. Esta situación se agrava cuando, como ocurre en *Abel Sánchez* con Joaquín y Abel, en *El otro* Cosme y Damián se conocen y se configuran a sí mismos conociendo al otro. En su impotencia, el «Otro» le dirá a Damiana que él tampoco distingue entre las mujeres: «¡Las dos sois la otra! Y no os distinguís en nada; mujeres las dos, al cabo. Todas las mujeres son una. Lo mismo da la de Caín que la de Abel. No os distinguís en nada...» (Unamuno, 1946: 39). Y es precisamente la falta de distinción en la personalidad lo que genera violencia.

La rivalidad brota ahí donde no existe la diferencia y esto se agrava en el deseo. Sobre todo en la medida en que como comenta Girard, la apropiación (que es a donde conduce el deseo), supone de antemano la rivalidad. Ésta se hace más fuerte en la medida en que se encuentra un correlato para la propia competencia, es decir, en tanto que la lucha propia se convierte en competencia: la competencia sugiere entonces un deseo reforzado (Girard, 1997: 9). Esto es el deseo mimético. Y es lo que Unamuno intenta sugerir a través del complejo entramado pasional de *El otro*: el problema fundamental del deseo mimético estriba en el hecho de que, por su constitución misma, inevitablemente desemboca en un caudal de rivalidad y violencia.

3. MIMETISMO Y VIOLENCIA: LA AVIDEZ DE «LO OTRO»

TANTO Unamuno como René Girard se han ocupado de desentrañar las complejas relaciones humanas que se relatan al interior de la más intrincada literatura que circunda la pasión y que generalmente permanecen inadvertidas para el lector moderno. Algo así sucede con lo que concierne al tema del deseo mimético y la expresión de rivalidad que aquél encuentra en la envidia. Así lo ha sabido ver esa extraña «discípula por adopción» de Unamuno que podríamos ver en María Zambrano, quien en *El hombre y lo divino* dedica un apartado para hablar sobre la envidia y propone una unamuniana exégesis antropológica de uno de los temas típicamente sacros.

La envidia es, como lo observa Zambrano, uno de esos males que inspiran el respeto de los antiguos y que generan un extraño vacío a su alrededor; se trata de «la primera manera de padecimiento exasperante para quien lo sufre. Pues no es sentido como un simple padecer sino como condena» (Zambrano, 1973: 278). Unamuno ha sabido ver esa gravedad que hay en la envidia. «Siempre se produce un círculo de silencio en torno suyo cuando aparece» (Zambrano, 1973: 278), y es exactamente igual al que circunda a quien padece una enfermedad de la que el resto de los hombres quiere evitar el contagio. Así lo ha señalado Don Miguel en *Abel Sánchez*, en donde Abel tras leer el *Cain* de Byron intenta cuidarse del contagio de la envidia a través de esa acción en cierto modo catártica de llevar a la iconografía el fratricidio que Byron expone de manera magistral (Unamuno, 1999: 170).

Unamuno explora en *Abel Sánchez* y *El otro* la posibilidad de destrucción que se genera en torno al deseo. «Avidez de lo otro podría ser la forma más benévola de nombrar la envidia» (Zambrano, 1973: 281), ha dicho María Zambrano. Pero aún con el nombre más liviano, nada cambia en la gravedad que esconde esta pasión (*pathos*, con todo

el peso de su significado griego que la concibe también como enfermedad). Pues es la referencia y el acento que Unamuno pone en «lo otro» lo que llama poderosamente la atención. El otro es el objeto de la envidia, como lo enuncia el título de ese drama unamuniano que venimos comentando, tan poco advertido por la crítica. «La genialidad del poeta –dice la autora de *El hombre y lo divino* refiriéndose a Unamuno– llega a no dar nombres a los protagonistas del drama, de la tragedia; en verdad es el otro, el hermano. El envidioso y el envidiado no tienen nombre: son el uno y el otro, quizá solamente máscaras de un único ser dividido» (Zambrano, 1973: 281).

Esa avidez de lo otro queda manifiesta espléndidamente en la agonía amorosa que viven en un caso Joaquín, Abel y Helena, y que en *El otro* personifican Cosme, Damián, Laura y Damiana. De este modo Unamuno subraya cómo la envidia sólo puede nacer del deseo mimético. Pues verse vivir en otro de manera ensimismada es precisamente lo que explora en las dos obras de las que aquí nos hemos ocupado. Y es precisamente lo que señala María Zambrano respecto de la intuición unamuniana que queda plasmada ahí, pues «El ver vivir a otro en el espacio externo, en el fuera, no trae envidia. Ver objetivamente, es decir, a cada cosa y a cada ser en el espacio que le sea adecuado, es lo propio del que ya no puede envidiar. Porque solamente puede envidiar el semejante» (Zambrano, 1973: 284). No es la diferencia sino la ausencia de ésta la que genera, a través del mimetismo que camufla la pobre diferencia que alguna vez pudo existir, la envidia: sea el caso de Caín y Abel, o de Esaú y Jacob. «Se odia a sí mismo el que no se siente distinguido» (Unamuno, 1946: 36), concluye el autor de *Abel Sánchez*.

Y aquí es precisamente donde los antiguos tienen presente la destrucción que un mimetismo no controlado puede alimentar cuando se relaciona con el deseo. Los textos bíblicos, por ejemplo, contemplan el hecho de que la existencia y el modo de ser humanos no son precisa-

mente autónomos sino que por el contrario nacen en buena medida de la imitación. Es claro cómo para Unamuno la existencia es recibida y que, por tanto, el carácter de rivalidad en la vida humana que se halla en la envidia acecha constantemente. Pensemos en la segunda mitad del decálogo, «toda ella –como señala Girard– dedicada a la *prohibición de la violencia contra el prójimo*» (Girard, 2002: 23). Del sexto al noveno mandamiento se prohíben las violencias según su orden de gravedad: «No matarás. No adulterarás. No hurtarás. No depondrás contra tu prójimo testimonio falso» (*Éx*, 20, 13-16).

El décimo y último mandamiento es hartamente más peculiar y destaca de aquellos que lo preceden por su longitud y su objeto: Si en los anteriores se prohíbe una acción, en el caso de este último se prohíbe un deseo: «No codiciarás la casa de tu prójimo; no codiciarás su mujer, ni su siervo, ni su criada, ni su toro, ni su asno, ni nada de lo que a tu prójimo pertenece» (*Éx*, 20, 17). Encontrar el verbo «codiciar» en este fragmento del Éxodo puede extraviar nuestra lectura, pues su uso podría sugerir que se trata de un deseo fuera de lo común. Sin embargo –el propio René Girard nos lo aclara–, el término hebreo que se traduce aquí por «codiciar» significa sencillamente «desear»; es el mismo término con que se designa el deseo de Eva por el fruto prohibido y que la condujo al pecado original. Por lo que pensar entonces a la codicia no como un deseo marginal y reservado a una minoría, sino como un deseo común a todos los hombres, permite observar que el decálogo dedica su mandamiento supremo, el más extenso de todos, a la prohibición del deseo más simple, del deseo por antonomasia.

Ese conocido pasaje moral nos recuerda que nuestra manera de desear no es biunívoca sino triangular. No va directamente del sujeto al objeto, sino que se encuentra muchas veces mediada por el otro: un *alter* que es para el *ego* modelo y rival a la vez. Esto nos envía de inmediato a pensar en los celos, la envidia, el resentimiento, la imitación, la

competitividad y tantos otros sentimientos que nos afligen a diario y que casi nunca nos atrevemos a confesar, ni siquiera a nosotros mismos. Pero si los hombres se muestran inclinados a desear lo que el otro posee, o incluso, tan sólo desea, en el interior de los grupos humanos deberá existir una clara tendencia a los conflictos de rivalidad. Y si esa rivalidad no fuese controlada y contrarrestada, estaría amenazada no sólo la armonía de todas las comunidades, sino incluso su supervivencia.

Unamuno y Girard sostienen que el deseo no es una pulsión dominante y unívoca, carente de teleología, y ello convierte al deseo en una pulsión más destructiva que perfeccionadora de lo humano. Ignorar las violencias que en el deseo mimético se originan es un lujo que por supuesto las comunidades arcaicas no podían darse y que sin embargo, sí parecen darse las sociedades contemporáneas. «El legislador que prohíbe el deseo de los bienes del prójimo –apunta René Girard– se esfuerza por resolver el problema número uno de toda comunidad humana: la violencia interna» (Girard, 2002: 25), pues no son los objetos mismos sino quien los posee, lo que los hace deseables. Así lo hemos venido señalando ora con Unamuno, ora con María Zambrano. Regularmente «Creemos que el deseo es objetivo o subjetivo, pero, en realidad depende de otro que da valor a los objetos: el tercero más próximo, el prójimo [quien] es el modelo de nuestros deseos» (Zambrano, 1973: 26).

La aparición de un rival en este proceso, parece confirmar lo bien fundado del deseo y el alto valor del objeto deseado. La imitación se refuerza pues en la hostilidad. Al punto que, si nuestro modelo dejase de desear el objeto que por imitación empezamos a desear, probablemente también dejaríamos de desearlo: «No, no quiero a Helena –dice Joaquín Monegro, en *Abel Sánchez*–. Si fuese de otro –continúa–, no tendría celos de ese otro. No, no quiero a Helena, la desprecio [...] *Tengo celos de Abel*» (Unamuno, 1999: 167).

Aunque incluso lo contrario resulta verdadero. Al imitar un deseo, doy razones a mi modelo, convertido ya en su rival, excelentes razones para conservar lo que posee, o para seguir deseando lo que él desea. Si la posesión tranquila debilita el deseo, al darle a mi modelo un rival, restituyo en algún modo el deseo que me presta e incluso soy capaz de resucitar un deseo perdido. Nos hallamos frente a otra forma incomprendible de la violencia en nuestro tiempo. La Modernidad sucumbe frente a su propia exacerbación y nos encontramos con otra prueba de que «El individuo moderno –ha escrito Girard– es eso que queda de la persona cuando las ideologías románticas han pasado por allí, es una idolatría de la autosuficiencia forzosamente engañosa, un voluntarismo antimimético que provoca, inmediatamente después, una repetición del mimetismo» (Girard, 1996: 38).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GIRARD, René (1985): *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama.
- , (1997): *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona Gedisa.
- , (1996): *Cuando empiezan a suceder estas cosas... Conversaciones con Michel Treguer*, Madrid, Editorial Encuentro.
- SERRANO PONCELA, Segundo (1953): *El pensamiento de Unamuno*, México, FCE.
- UNAMUNO, Miguel de (1999): *San Manuel Bueno, mártir. Abel Sánchez*, México, Porrúa.
- , (1946): *El otro en El otro y El hermano Juan*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- ZAMBRANO, María (1973): *El hombre y lo divino*, México, FCE.

EL TABLADO DE LA FARSA. LA I GUERRA MUNDIAL EN CANARIAS

DAVID LOYOLA LÓPEZ

david.loyolalopez@uca.es

Universidad de Cádiz

I. INTRODUCCIÓN

LA I Guerra Mundial (1914-1918) ha sido un acontecimiento tan importante en la historia y el devenir de la humanidad en el siglo XX que intentar recopilar toda la documentación, investigaciones y literatura acerca de sus causas, su desarrollo y sus consecuencias sería una labor titánica, dada la ingente cantidad de tinta que ha corrido en relación a la Gran Guerra. Un mar de tinta que no puede ni aproximarse al océano de sangre y lágrimas que se produjo a lo largo de esos cuatro fatídicos años. Es por todos sabido el papel neutral que España mantuvo durante la contienda, aunque a nadie le resulta sorprendente que, a pesar de esa postura oficial, se desarrollara en todo el país una lucha dialéctica entre los defensores de los aliados y aquellos que apoyaban al bando alemán y austro-húngaro. Canarias no va a ser una excepción y, dada la importancia social y económica de las potencias europeas en el archipiélago, se vivirá con especial atención los sucesos y el desarrollo del combate armado.

En este ámbito es donde se enmarca nuestro estudio, cuyo objetivo no es otro sino dar a conocer ciertos elementos de esa otra guerra de palabras en el archipiélago. En este sentido, el artículo que presentamos tan sólo pretende servir de acercamiento a un aspecto que ha pasado casi inadvertido dentro de la filología tanto en Canarias

como en el resto de la Península, además de dar a conocer algunos aspectos de una literatura que ha tenido poca repercusión en las investigaciones literarias, a pesar de la importancia que supone dentro de la corriente finisecular y modernista en el mundo hispano. Para ello, acudiremos a la obra *Poesías Satíricas*, de Saulo Torón, editada por Joaquín Artilles en 1976; una obra fruto de una importante labor de investigación y recopilación por parte del editor en cuyo primer bloque se engloba la actividad realizada por *El tablado de la farsa* en el periódico *Ecos* durante los años 1916 y 1917 y en la que buscaremos y analizaremos los principales temas relacionados con la Gran Guerra. Con nuestro artículo, buscamos aportar ciertas pinceladas de las relaciones entre Canarias y las potencias europeas a principios de siglo, la descripción de *El tablado de la farsa* y su concepción ideológica a través de los poemas que realizaron en esos dos años de contienda. Sabemos que es una visión parcial de la realidad histórico-literaria, pero creemos que es un punto de partida para dar a conocer elementos que, aunque interesantes, no han sido estudiados en profundidad y que podrían dar pie a una investigación mucho más extensa y rica.

2. CANARIAS Y LAS POTENCIAS EUROPEAS¹

LAS conexiones entre Canarias y las principales potencias europeas de principios del siglo XX son estrechas y constantes. Así lo demuestra el proceso de modernización que se desarrolló en la época de *entre-*

1. Para mayor información acerca de las relaciones entre Canarias y las potencias europeas en la I Guerra Mundial, remito a los estudios de Ponce Marrero (1992; 1992; 2002; 2006; 2006) o Pereira Castañares (2008).

siglos en el archipiélago, sobre todo en las capitales de Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife. En el caso grancanario, la construcción del Puerto de la Luz modificó por completo la sociedad, la cultura y la economía isleña, dejando atrás un sociedad agrícola, caciquista y cerrada en los límites insulares para abrirse al mundo mediante el comercio internacional, el cosmopolitismo y las novedades industriales, científicas y tecnológicas del nuevo siglo.

El Puerto de la Luz se convirtió rápidamente en uno de los más importantes del mundo, superando todas las expectativas, al situarse en un enclave geográfico estratégico entre Europa, África y América. Si bien este *sueño* portuario tuvo muchísimos problemas a la hora de hacerse realidad, sin duda uno de los elementos claves para la ejecución del proyecto fue el capital proveniente del imperio británico, siendo la compañía Swanston la que se hace cargo de él y finaliza las obras en 1902. El Puerto trajo consigo el asentamiento de una gran colonia inglesa en la ciudad, además de otras provenientes de diversos países europeos. A su vez, compañías británicas como Elder Dempster, Yeoward Brothers, British and African Steam Navigation, alemanas como la Woermann Linie o francesas e italianas colocan su base en la capital, que también contó con almacenes de carbón como la Grand Canary Coaling Company o los de Miller. El Puerto de la Luz fue el motor de la comercialización de productos agrícolas canarios en Europa y la entrada de mercancías provenientes del continente, comercio cuyo gran administrador fue el imperio británico que creó, a su vez, bancos, hoteles, escuelas, campos de golf e incluso todo un barrio al estilo victoriano conocido como Ciudad Jardín. Los propios ingleses trajeron el telégrafo, uniendo Cádiz y Las Palmas en 1883, establecieron la línea de correos a vapor en 1887, e inauguraron el primer tranvía a vapor tres años más tarde, conectando el centro de la ciudad con la zona portuaria. En 1891,

Miller colocó la primera línea telefónica y en 1899 los belgas instalaron el alumbrado eléctrico en la ciudad. Así mismo, se adoquinaron las calles principales, se diseñaron parques y plazas y se mejoraron las conexiones con otros puntos de la isla.

Todos estos avances urbanísticos, industriales, tecnológicos y económicos no pasaron desapercibidos en el ámbito cultural, en el que también se desarrollaron grandes conexiones entre los isleños y el mundo europeo. Así, se abrió un cauce por donde las corrientes finiseculares culturales llegaron a los intelectuales canarios del momento, estableciéndose un fuerte núcleo cultural modernista en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria que supuso la época de mayor esplendor cultural de las islas². Autores como Tomás Morales, Alonso Quesada, Domingo Rivero, Saulo Torón, los hermanos Millares Cubas o Néstor-Martín Fernández de la Torre son algunos de los máximos exponentes de la cultura canaria de la época, dejando obras que aún hoy día provocan admiración y son dignas de estudio. Muchos de ellos, en sus obras artísticas, plasmaron esa conexión constante y profunda entre la cultura isleña y las potencias europeas –sobre todo en relación al mundo británico–, conexiones que se pueden observar en la poesía y la prosa de Quesada o en la poesía de Morales y de Saulo Torón, en la que encontramos referencias tanto a Inglaterra como a la propia guerra, un hecho que evidencia la relación tan estrecha que existía entre ambos mundos.

2. Para mayor información acerca del modernismo canario, véase Rodríguez Quintana (2010); Nuez (2006); Sánchez Robayna (1981); las investigaciones de Santana (1970; 1987); o Santana Henríquez y Padorno Navarro (eds.) (1999). Además de la labor de investigación realizada por revistas como *Moralía: Revista de Estudios Modernistas* (2001-2014: n.º 1-12), o *Anuario de Estudios Atlánticos* (1955-2014: n.º 1-60), entre otras.

3. EL TABLADO DE LA FARSA

EN 1916, Alonso Quesada –pseudónimo de Rafael Romero– toma la dirección del periódico insular *Ecos*. Íntimo amigo de Tomás Morales y Saulo Torón, forman los tres –junto con Domingo Rivero– el gran núcleo poético modernista canario. En la redacción del periódico solían tener tertulias nocturnas a las que asistían, además de los tres poetas, artistas y amigos como Claudio de la Torre o Juan Rodríguez Yáñez. Es en esas tertulias en donde se fragua *El tablado de la farsa*³, una especie de juego poético guiñolesco en la que, bajo los pseudónimos de personajes en su mayoría procedentes de *La commedia dell'Arte* –Polichinela, Arlequín, o Pierrot–, estos poetas dejan vía libre a su vena más satírica, jocosa y humorística, mezclada con la crítica social tanto a nivel local como internacional; una producción literaria que irá apareciendo en las páginas del periódico *Ecos* durante los años 1916 y 1917. Evidentemente, un acontecimiento como la I Guerra Mundial no pasó desapercibida para las plumas de estos modernistas canarios, tal y como veremos a continuación.

4. EL TABLADO DE LA FARSA Y LA GUERRA MUNDIAL

EL *corpus* recopilado por Saulo Torón y completado por Joaquín Artiles en su primer bloque de su edición cuenta con más de ciento veinte poemas, entre los que –de una manera u otra– encontramos una relación con la Gran Guerra en más de cincuenta; un hecho que,

3. La mayoría de los textos recopilados pertenecen a Saulo Torón, aunque otros tienen a Alonso Quesada o a Tomás Morales como sus autores. Además, encontramos poemas en los que colaboran los tres poetas, incluso con algunos versos de Juan Rodríguez Yáñez.

teniendo en cuenta el abanico de crítica social que abarca *El tablado* –atendiendo al ámbito local, nacional e internacional–, es un factor determinante para comprender la importancia que el conflicto tenía para la sociedad canaria.

Si bien no se ha podido datar todos los poemas, *a priori* parece que el mayor número de textos referentes a la I Guerra Mundial se concentran en el año 1917. Por su parte, atendiendo a la temática de los mismos, podríamos dividir el conjunto de estos poemas en dos bloques claramente diferenciados: por un lado, los textos en donde encontramos referencias directas a la realidad del conflicto, y, por otro, los poemas en los que se critica la postura de los germanófilos, centrándolo en el periódico *El Diario de Las Palmas* y a uno de sus colaboradores, el Licenciado Vidrieras; dos temáticas principales que, en ocasiones, llegan a fundirse en algunos escritos.

4.1. *La guerra en los versos de El tablado de la farsa*

DESDE el comienzo de la contienda, la mayoría de los intelectuales canarios se posicionaron en defensa del bando aliado –entre ellos, Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón–, un hecho que lógicamente se verá reflejado en la postura que toma *El tablado de la farsa* a lo largo de los dos años de su existencia:

[...] *Por un anuncio germano
quieren que me haga teutón ...
Que el Kronprinz le premie, hermano,
no acepto esa distinción. [...]*

[4-12-1916] (Torón, 1976: p. 30)

Uno de los elementos más recurrentes en la poesía de *El tablado* no es otro sino el submarino. La marina alemana, viendo la difícil –sino imposible– tarea de competir contra la armada del imperio británico, la más grande del mundo, centró su fuerza en el submarino, que sin duda alguna supuso el arma naval más fuerte del bando alemán y la única que pudo poner en riesgo a la flota británica así como a su red de comercio y suministros:

*Un submarino teutón
nos echó otro buque a pique,
y no habrá otra solución
que decirle a ese ... guasón:
¡Amigo, no perjudique!*

[6-2-1917] (Torón, 1976: p. 38)

Alemania sufría un bloqueo marítimo por parte de la flota inglesa, un hecho que dificultaba la adquisición de suministros y repercutía en las tropas del frente. Si bien es cierto que las leyes marinas impedían el ataque a los barcos mercantes por ser éstos civiles, la complicada situación en las trincheras por ambos bandos, llevó a Alemania a declarar la guerra submarina sin restricciones en los meses de febrero del 1915, 1916 y 1917.

*[...] Si te embarcas para España
en un navío español,
cuida que no te «salude»
un submarino teutón.[...]*

Polichinela [3-5-1917] (Torón, 1976: pp. 103-104)

Ello produjo una oleada de ataques a barcos mercantiles tanto en el Mar del Norte como en el Océano Atlántico, produciendo una dura reducción del comercio marítimo entre Gran Bretaña y el resto del mundo:

[...] ¡Submarinos en Canarias!
¡Submarinos en Fuchal!...
¡Pobres clases proletarias!...
¡Oh que «Kultur» Kolosal!... [...]
[11-12-1916] (Torón, 1976: pp. 30-31)

Este hecho supuso un duro revés para los intereses y la economía de la sociedad canaria que tenían como principal benefactor y socio a los británicos, tanto por el papel protagonista que habían tenido en la modernización de la ciudad y de la sociedad como por las fuertes relaciones comerciales que se habían afianzado entre los dos archipiélagos. Una realidad que no pasó desapercibida en *El tablado* y que, de modo irónico, aparecen en diversos textos como en el poema «Isas». Una situación que, a los ojos de los intelectuales canarios aliadófilos y a las plumas de *El tablado*, era insostenible, pues, mientras la sociedad canaria se empobrecía por el miedo a los submarinos alemanes —e, incluso, Gran Bretaña llegaba a realizar racionamientos de comida entre su población—, España se mantenía ajena a la Guerra:

[...] *Ved si es cierto nuestro duelo
con lo que desciende y sube:
los plátanos por los suelos
y los huevos por las nubes.*

*Oh, santa Neutralidad,
con qué fervor te venero,
pero más a ti prefiero
la suprema Libertad.*

Polichinela [10-3-1917] (Torón, 1976: p. 46)

Aquí encontramos otro de los elementos cruciales dentro de la crítica de *El tablado de la farsa* en la Guerra Mundial, que no es otra

sino esa posición neutral que toma España ante el conflicto. En este sentido, la postura de *El tablado* es determinante:

*Dice uno: «¡Neutralidad!»
Otro dice: «¡Intervención!»
Otros: «¡Miedo!»... «¡Dignidad!»...
¿Quién de ellos tendrá razón?*

*Nos agobian a castigos,
nos echan barcos a pique,
y no hay nadie que replique.,
¡porque son «nuestros amigos»! [...]*

Polichinela [15-5-1917] (Torón, 1976: pp. 110-111)

A lo largo de estos dos años, encontramos una gran cantidad de poemas en los que *El tablado* arremete contra esta postura pasiva del gobierno y de la sociedad, incluso sugiriendo un posible trato de favor por parte de los alemanes para que España mantenga esa postura neutral: poemas como «El neutral bendice», «Dice un neutral», «Lo que dicen los trogloditas» o «Preguntas y respuestas» son algunos de los escritos que dan muestra de la importancia de esta concepción estatal y la clara posición que defendían los poetas canarios de *El tablado de la farsa*. Una crítica que también dirige hacia las pretensiones dominadoras y los deseos de poder de los germanos, preceptos que engloba en su «Himno troglodita».

Entre tantos debates y disputas referentes a la Gran Guerra y a la actitud de España frente a la situación internacional, *El tablado* observa la realidad que le circunda y no puede hacer otra cosa que protestar:

*Juntas, discursos, disputas
y proyectos en enjambres...
mas no se embarcan las frutas,
y el pueblo se muere de hambre!*

*«Mercenario», así me dices
tú, que vives de interés,
y es que, sin duda, no ves
más allá de tus narices.*

*Toda la filosofía
eran antes Nietzsche y Kant,
pero hoy día.. . ya varía,
la filosofía es Pan.*

*Desde aquí le hago una seña
a ese germano,
como Tapia se la hacía
al Vaticano.*

[19-12-1917] (Torón, 1976: p. 39)

Aquí se evidencia otro de los elementos que, dentro de la sección satírica realizada por los poetas canarios, tendrá un lugar preeminente dentro del periódico a lo largo de estos dos años, pues dentro de esas discusiones en relación al conflicto, parte de la sociedad –en donde encontramos a terratenientes, personajes del clero y algunos políticos y comerciantes– se decanta por apoyar y defender la causa alemana: los germanófilos.

4.2. *La crítica a los germanófilos*

DADAS las circunstancias y la realidad contemporánea de Canarias durante la I Guerra Mundial, era esperable y lógico pensar que la mayoría de la población isleña se decantara por el apoyo incondicional a la causa aliada. No obstante, algunos sectores –en su mayoría pertenecientes a

las altas esferas y a ese núcleo tradicional que ostentaba el poder— veían con buenos ojos la victoria de alemana frente a los aliados, reflejo de la supremacía del poder absolutista frente a las democracias europeas.

*[...]Aquí hallarás germanófilos
como ninguno los tiene,
disfrazados de aliadófilos
porque el disfraz les conviene.*

[...]

*Aquí verás un «Diario»
que hoy es lo mismo que ayer:
un excelente incensario
para el que esté en el poder. [...]*

Polichinela (Torón, 1976: pp. 60-61)

Efectivamente, uno de los medios con los que contaba los germanófilos era el *Diario de Las Palmas*, un periódico local en el que durante los años de la I Guerra Mundial encontramos numerosos artículos y referencias en apoyo al bando germano. Esta afiliación del *Diario* a los intereses de Alemania supuso un ataque constante y satírico por parte de *El tablado*:

*Sigue el «Diario» muy ufano,
con espíritu diabólico,
dándoselas de católico
siendo, como es, luterano. [...]*

Polichinela (Torón, 1976: pp. 130-131)

Los ataques al *Diario* se suceden a lo largo de los versos satíricos y críticos de *El tablado de la farsa*, en donde encontramos poemas como «Gratia plena» —en el que se toma al periódico como un diario humorístico y ausente de seriedad— y en otros versos críticos de tono jocoso.

Pero, si la crítica al *Diario de Las Palmas* es una constante dentro de *El tablado de la farsa*, más lo será el ataque sin cuartel a uno de los colaboradores del periódico, el Licenciado Vidrieras, pseudónimo de don Antonio Artiles, párroco de San Fernando, en Las Palmas de Gran Canaria; un conocido y exaltado germanófilo que escribe frecuentemente en el *Diario*. A él se dirigen los versos de poemas tan satíricos y punzantes como los de «Coplas sin ventura» (p. 84), «Coplas de quiero y tengo» (pp. 108-109), «Coplas indirectas» (p. 83) –que, aunque no se le menciona directamente, se presupone que es él el destinatario por la temática y el contexto–, «Coplas invertidas» (pp. 66-67) –en el que se menciona la posible muerte del Licenciado–, o «Mensaje rima-do a Vidrieras Licenciado».

Unos versos bastante recurrentes en este conjunto de poemas dirigidos al Licenciado Vidrieras son: «Ten cuidado con Vidrieras/ que te puedes “envidriar”»; versos de tono irónico que encontramos en el poema «Explicación» en el que *El tablado*, seguramente ante las críticas de las que era objeto, intentó defender su propósito y el hecho de su «anonimato», a pesar de que eran por todos conocidos los integrantes de la sección.

Los ataques satíricos continúan arremetiendo contra el colaborador germanófilo del *Diario*, con poemas como «Lo que puede decirse»; en particular, tienen especial interés algunos versos de ciertos poemas en los que la crítica a su defensa del bando alemán queda perfectamente evidenciada, como en «Otra vez Vidrieras» o en «Florilegio a Vidrieras»:

*Tú, Vidrieras, Vidrierillas,
lo que quieres son morcillas
alemanas de Francfort,
pues pídeselas al Krompis,*

*y si acaso él te da un trompis
es que está de mal humor.*

Polichinela [en colaboración Tomás Morales]
(Torón, 1976: pp. 79-80)

Pero, sin duda, el poema más elaborado y esclarecedor acerca de la crítica de *El tablado* hacia el germanófilo y sus escritos lo encontramos en «Canto sonoro al Licenciado Vidrieras»:

*Shakespeare, Walt Whitman, Homero, Lord Byron, Cervantes,
genios de todas las razas y todos los tiempos, surgid!
Surgid a la vida, potentes y grandes, como fuisteis antes,
y cantad las glorias, las ínclitas glorias del nuevo adalid...*

*Venid, veteranos ilustres que hubisteis las sacras Victorias;
venid a estas costas en la vieja nave que guió Jasón;
venid y postraos ante el Licenciado que canta la Historia
que canta la Raza, el Deutschland über alles y el Kirieleisón.*

*¡Es el Licenciado Vidrieras!, que piensa mejor que vosotros;
es el del Pegaso más brioso y fuerte del genio cantor,
(más brioso y fuerte que todas las yeguas y todos los potros,
que en la Pampa un día vieron los guerreros del Conquistador).
Gloria al Licenciado! Prestigio infinito, señor de si mismo,
paladín egregio que Quirón nutriera de savia ideal,
el que con la pluma defiende a los Turcos y al Catolicismo
ciñendo a su frente la bélica enseña del casco imperial.*

*Gloria al Licenciado! El Colón moderno que vence al Atlántico
que descubre mundos, mundos y más mundos borrando el confín;
gloria a este Cristóforo, sin naves, ni velas ni gesto romántico
que descubre pueblos que luego no puede tomar el Kronprinz!*

*Gloria al Licenciado Vidrieras el sabio todopoderoso
que humilla a Batllori, a Azofra, a Prudencia y al mismo Platón.
Gloria al Licenciado que siempre que escribe resulta latoso
y canta la historia del Deutschland über alles y el Kirieleisón.*

ENVÍO

*Señor Licenciado de máxima ciencia y estrecha sotana:
contrito y devoto laboré este Canto por ti y para ti;
y aquí te lo ofrezco para que lo leas donde te dé gana,
(sea en San Francisco, San José, Portada, Vegueta o Triana)
y guardes un grato y eterno recuerdo sonoro de mí.*

Polichinela [6-7-1917] (Torón, 1976: pp. 129-130)

Evidentemente, todas estas críticas satíricas hacia la germanofilia de la que alardeaba el *Diario de Las Palmas* y el Licenciado Vidrieras durante la I Guerra Mundial, así como la realizada hacia la actividad política tanto en relación a la contienda como referentes al ámbito nacional y local, produjeron la intromisión de la censura —representada por el Delegado Manuel Luengo—, a la que también hicieron su particular *homenaje* en sus versos, con poemas tan irónicos e ingeniosos como «Razones y...sin razón» o «Tachado por la censura», un largo poema en el que algunos versos parecen borrados por la intromisión del censor:

*[...]Vidrieras por peteneras
salióse con donosura.*

Quién contemplara a Vidrieras

(-----)

(Tachado por la censura)

Polichinela [en colaboración con Alonso Quesada]

(Torón, 1976: pp. 87-89)

5. CONCLUSIONES

DURANTE estas pocas páginas, hemos podido observar cómo Canarias no estuvo ajena a la I Guerra Mundial sino, por el contrario, vivió de una forma muy próxima y sentida el devenir y el desarrollo del conflicto armado. Un hecho que viene determinado por las circunstancias sociales y comerciales en las que se habían fundamentado las conexiones entre las islas y Gran Bretaña, unas relaciones que se vieron afectadas durante la contienda, repercutiendo tanto a nivel económico como social en ambos archipiélagos. A su vez, hemos podido comprobar cómo los intelectuales y artistas canarios de primer nivel como Tomás Morales, Alonso Quesada o Saulo Torón, no permanecieron impasibles ante los acontecimientos y tomaron sus armas –la pluma– para defender la causa aliada ante cualquier adversario.

Ahora bien, esa lucha poética no desembocó en un enfrentamiento cruel y soez con sus *enemigos* ideológicos, sino que se cubrió certera y magistralmente de un sutil y fino velo de sátira, ironía y humor cuyo efecto quizás fue más efectivo que el que pudieran haber conseguido con ese ataque directo y falto de estilo. Todo ello, engalanado con el intelecto, la gracia y la calidad poética de estos tres vates de la literatura canaria, nos dejó como legado *El tablado de la farsa*, toda una obra crítica social y política que nos hace quizás preguntarnos hasta qué punto es cierta esa mirada que la filología ha defendido durante largo tiempo acerca de la postura *evasionista* del modernismo ante la vida y su mundo contemporáneo. La I Guerra Mundial marcó el comienzo de una nueva era dentro de la historia de la humanidad, y Canarias – así como sus artistas– vivió, sufrió y reflexionó acerca de la Gran Guerra y su contemporaneidad desde las orillas de su Atlántico, un océano que lejos de aislarla del mundo, la conectaba estrechamente con él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anuario de Estudios Atlánticos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria y Casa Colón, n.º 1-60, 1955-2014.
- Moralia: Revista de Estudios Modernistas*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, n.º 1-12, 2001-2014.
- NUEZ, Sebastián de la (2006): *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife.
- PEREIRA CASTEÑARES, Juan Carlos (2008): «Canarias en la Primera Gran Guerra», *Cuadernos de historia contemporánea*, n.º 20, pp. 319-322.
- PONCE MARRERO, Francisco Javier (1992): «El bloqueo aliado y el control de la navegación en Canarias durante la Primera Guerra Mundial», *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 0, pp. 137-148.
- PONCE MARRERO, Francisco Javier (1992): «Prensa Germanofilia durante la gran guerra», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 38, pp. 581-602.
- , (2002): «La rivalidad anglo-alemana en Canarias en vísperas de la Gran Guerra», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 48, pp. 133-152.
- , (2006): *Canarias en la Gran Guerra, 1914-1918: estrategia y diplomacia. Un estudio sobre la política exterior de España*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ QUINTANA, José Yeray (2010): *Saulo Torón. El orillado: Una propuesta de relectura de su vida y su obra*, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1981): *Alonso Quesada*, Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos.
- SANTANA, Lázaro (1970): *Epistolario: Miguel de Unamuno y Alonso Quesada*, Las Palmas de Gran Canaria.
- , (1987): *Modernismo y vanguardia*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca.

- SANTANA HENRÍQUEZ, Germán, y Padorno Navarro, Eugenio (eds.) (1999): *Varia lección sobre el 98. El modernismo en Canarias. [Homenaje a Domingo Rivero]*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Ayuntamiento de Arucas y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- TORÓN, Saulo (1976): *Poesías satíricas* (ed. Joaquín Artiles), Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos Las Palmas.

EL *DISPARATE* DE CALMAR LA MUERTE: VIOLENCIA Y RISA EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

LAURA PACHE CARBALLO

laurapcarballo@gmail.com

Universidad Autónoma de Barcelona

RAMÓN Gómez de la Serna empezó a escribir relatos breves en una época en que se disputaban la supervivencia modernismo y vanguardias. Mientras uno se encontraba en pleno declive, las otras irrumpían con fuerza a principios de un siglo artísticamente agitado. Don Ramón, como todos lo llamaban, nació en 1888 en Madrid y falleció en Buenos Aires a la edad de 75 años, donde se exilió voluntariamente a raíz de la guerra civil española. Una existencia de la que se desprende esa arraigada capacidad autocrítica que le sirvió para reírse de todo y de todos (hasta de sí mismo), acompañada de una voluntad innovadora propia del arte moderno, un peculiar afán coleccionista (para él el universo estaba «cosificado»)¹, una sensibilidad especial para ver el mundo desde otra perspectiva más allá de la puramente convencional y una peculiar concepción de la realidad y de lo que habría de ser la Nueva Literatura. Fue cronista, resucitador del circo y de Madrid y un coloso de la literatura que llegó a formar uno de los cenáculos más importantes de la época, el Café de Pombo (desde 1914

1. Para ver la importancia de los objetos en la obra de Gómez de la Serna véase Gómez de la Serna (1934: 190-208).

y hasta 1936)², desde donde divulgó las principales vanguardias europeas. Se desprenden, por tanto, dos valores de su extensa labor literaria: una universal, representada por el átomo poético de las greguerías; y otra local, centrada en Madrid, como representante del mundo de la verbena. Su producción es extensísima y variada y en esta breve intervención hablaremos solo de algunos de sus numerosos cuentos, género muy cultivado en la época con arreglo a un clima estético difuso que impregna y determina el principio del siglo veinte español, al parecer sin mucha conciencia, o al menos clara conciencia, de estar marcando el terreno de lo que llevaría a algo novedoso. Una de las características quizás en este hervidero de tendencias y sensibilidades que recoge el relato breve es la poetización, en detrimento de la marcada narratividad que hasta el momento lo había acercado más a la prosa. Entonces empieza a configurarse como una realidad autónoma y expresiva que se heterogeneiza bebiendo de la poesía y de las nuevas corrientes vanguardistas. Fue, pues, esta época punto de partida de la consolidación de un género que ha seguido en constante crecimiento hasta nuestros días, en calidad, cantidad, prestigio y aceptación por el público. En este contexto deben leerse los cuentos de Ramón Gómez de la Serna, en un momento de auge en que el relato breve se independiza de la novela para tomar su propio camino y evolucionar de forma independiente sobre todo gracias a Poe, a quien Ramón admiraba y al que incluso dedicó un bosquejo biográfico: *Edgar Allan Poe. El genio de América*)³. Otros precursores del relato breve serían Kafka y los modernistas hispanoamericanos, quienes impulsan todo tipo de fórmulas breves que conviven con el cuento (poema vanguardista, aforismo,

2. Las crónicas de estos encuentros literarios, muy famosos en la época, se recogen en sendos libros titulados *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1924).

3. Gómez de la Serna (1953: 89-104).

etc.); o en el panorama español del momento, escritores como Juan Ramón Jiménez, Max Aub o Antonio Machado. Por mucho que la conciencia de estar escribiendo algo que se consolidaría más adelante como género y alcanzaría grandes cuotas de protagonismo como objeto de estudio no estuviese del todo clara. Por tanto, nuestro autor se coloca entre los artistas exploradores que avanzan en el terreno de lo desconocido en la literatura contemporánea, como Apollinaire, Max Jacob, Marcel Proust, Pirandello, Rilke, Joyce, Marinetti y tantos más, adelantándose incluso a Tristan Tzara o al surrealista André Breton. Gómez de la Serna lanza ataques que ponen en cuestión el arte viejo complaciente con los gustos de la burguesía aunque no llegue a crear escuela; su ramonismo es exclusivo, creando imágenes ingeniosas en las letras de los años veinte y treinta. No en vano, es considerado hoy día, en palabras de Octavio Paz⁴:

el gran escritor español: El Escritor (con mayúscula) o, mejor, la Escritura (con mayúscula) [...]. Nunca fue más justo un elogio: hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Gómez de la Serna. [...] ¿Cómo olvidarlo y cómo perdonar a los españoles e hispanoamericanos esa obtusa indiferencia ante su obra? (Ricardo Carmona 2001: 44-45)

De ahí que sus numerosísimos relatos, heterogéneos, variados y dispersos se sitúen, como casi toda su obra, en unas coordenadas precisas por anómalas. Su marcado anticonvencionalismo llega también a afectar la estructura y naturaleza de su producción, dinámica en la permeabilidad entre géneros y singular de un libro a otro. Compuso textos «inclasificables», historietas mínimas, destellos de pensamientos,

4. Véase <http://www.revistafogal.com/2014/05/14/ramón-gómez-de-la-serna-y-macedonio-fernández-una-singular-concepción-del-humorismo>.

conformando una escritura fragmentaria, profundamente poética, humorística y delirante hasta agotar los detalles. El propio autor definiría esta esencia ramoniana en una de sus denominaciones de las greguerías como «el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o a no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos.» Atrevimiento como gran arma, sin duda, escudada por su peculiarísima apuesta estética y formal, que asienta los fundamentos de una postura vital basada en la irreverencia y el inconformismo, llegando a crear significados nuevos. Los cuentos que nos ocupan, del volumen editado por Luis López Molina *Disparates y otros caprichos*⁵, del que citaremos a partir de ahora, se muestran susceptibles de ser leídos aisladamente, en cualquier orden y sin necesidad de ser referidos a una unidad superior. Esta antología está formada por una selección de 200 textos que que provienen de varias obras de su miscelánea: *Greguerías* (1917), *Nuevos Caprichos* (1918), *Libro Nuevo* (1920), *Disparates* (1921), *Variaciones* (1923), *Ramonismo* (1923), *Otras cosas* (1923), *Gollerías* (1926), *Otras fantasmagorías* (1935) y *Caprichos* (1956). Predominan ante todo en esta compilación los criterios de brevedad y narratividad, aunque no son los únicos. Todos los relatos responden a la máxima de ser iniciadores de géneros nuevos donde se ensaya una manera inédita de captar la realidad, conforman un conjunto mixto marcado por el impulso del ramonismo, casi género y subterfugio⁶. Las características que los comunan son: concisión (pocos párrafos breves), sintaxis no ramificada, ausencia de enlaces extraoracionales (lo que se ha llamado «puntillismo sintáctico»), colocación cuidadosa de indicios, directos o indirectos, preparadores del desenlace y condensación en el título del sentido del relato.

5. Gómez de la Serna (2005).

6. Véase López Molina (1998: 37-47; 2003: 24-28).

Centraremos el examen, de forma más concreta, en los cuentos donde aparece el motivo de la muerte, aunque este pueda convivir con otras constantes temáticas propias del autor: erotismo, fantasía, invención, objetos o ideario. La muerte fue una obsesión ramoniana desde su juventud y como centro del sistema que intentaba construir la conjuraba a través del ingenio y su peculiar visión del mundo, el trasmundo y la vitalidad que lo caracterizaban. El discurso poético sustenta tanto su forma como su contenido en una violencia inevitable que se identifica con el humor ramoniano, basado en la ironía o el absurdo, recámara de lo amargo y ligado a la crueldad y el aniquilamiento cultural como modo de protesta. El ramonismo responde a una visión caricaturesca de la vida, a un enérgico sentido del humor como estrategia para enfrentarse al mundo a través de un enfrentamiento *vis-à-vis* de la realidad de la vida hacia una dimensión que va más allá de todo, donde, por ejemplo, se van las cosas que desaparecen y que en el arte, tal y como sostiene Luis López Molina en la obra citada:

desempeña una función esencial: la de confundir los elementos del mundo, destruyendo las jerarquías establecidas por el pensamiento rutinario; cuanto más los confunda, tanto mejor. Hasta la verdad y la mentira pueden y deben verse barajadas. En el humor –esto es decisivo– se da «la fraternidad de todas las cosas, y los absurdos, que tienen una sed pavorosa de realizarse, se realizan al fin». Ésta es la teoría. (p. 22)

De ahí que encontremos numerosos relatos en esta miscelánea que se dedican, de una manera u otra, a contemplar este vasto cosmos conceptual sobre lo que supone el fin de la existencia para Gómez de la Serna, empeñado en agrandar los límites de la creación, en un sentido amplio del término. Serán cuentos que presenten la inevitabilidad de

la muerte, como «El paralítico», «El pescador» o «El hombre al que se le comió su reloj»; lo absurdo del entramado vital, como «Levantamiento de cadáver» o «Los petrificados petrefactos»; la presencia de esa otra dimensión paralela que salva de alguna manera la imperfección humana, como «Aquel armario de luna»; el ensamblaje de su poética apostando por la ruptura del cánón y una ferviente novedad vanguardista como «Mare tenebrarum» o «Novelas»; la recreación de ambientes fantasmagóricos con tintes casi románticos, como «El engañado», «El otro» o «Tráeme agua»; los ineludibles crímenes pasionales y por ello justificados, sumidos al más pueril paroxismo, como «El engañado», «La vuelta del otro» o «Un solo de flauta»; el erotismo en «La presa encapullada», «La hija de las dos», «La mujer de las manchas preciosas» o «La serpiente viril»; su ideario ontológico, vital y artístico, muy ligado a esa manera de echar luz a las cosas observándolas desde otra perspectiva, como «El que veía en la oscuridad», «El emperador» o «La revolución»; la suma relevancia de los objetos de «El cinturón», «El cura castigado», «La mecanógrafa y el mecanógrafo» o la muerte por mano propia como píldora y único remedio ante la lucidez de lo execrable, como en «El paralítico», «El profesor de los monos», «Lo absurdo» o «Lauda del señor feudal», por citar solo algunos ejemplos. La muerte constituye así cruce de otros temas constantes en el escritor, casi todos ellos pasados por el filtro de la absurdidad o la conjura del humor, pero con un trasfondo de pesimismo acerca de la condición humana, la injusticia y los abusos de poder. Es un modo, pues, de exorcizar el acabamiento de la vida que ostenta una concepción muy barroca de esta y que se antoja capaz, desde su original visión del mundo y de la estética, de crear poderosos principios. Su concepción acerca de la existencia cosecha un legado senequista por el que nacer es empezar a morir, deslustra la felicidad y discurre paralela a nuestra vida. Y así lo manifiestan muchos de estos cuentos. Parece que no

haya remedio sino inevitabilidad a la hora de enfrentarse al deceso, evidenciándose una dimensión desconocida que el hombre no puede controlar, como vemos en «El ciego extraviado»:

El pobre violinista ciego se extravió aquella noche. Apasionado por su violín, oyéndole como un enamorado, se perdió por su música fuera de la ciudad.

Vi... viviü... vi... viü... sonaba su violín y seguía andando por los vertederos lejanos, allí donde solo de vez en cuando hay un farol sobre un tronco de madera...

Vi... vivi... viü... vi... vivi... wiüü... seguía sonando su violín, y él, sin dejar de andar, iba detrás de su música hasta que llegó al borde del precipicio... Toda la soledad del campo se levantó asustada, toda la sombra sensible se encrespó como una ola, todo el silencio de la noche le hubiera querido ayudar, le hubiera querido retener, pero no pudiendo, desesperado, se hizo un silencio magno en la noche, mientras el pobre violín tocaba desgarradoramente... Después el ciego dio el paso fatal y, mientras el arco daba una terrible y última nota, una desafinación abracadabrante, el ciego se precipitó en el abismo.

El elemento sobrenatural, que nos remite a trazos de leyendas becquerianas, acompaña aquí a una muerte asumida y justificada debido a la perdición del protagonista, que se erige portavoz de la humanidad y quien, además, no posee la capacidad de enfrentarse a lo que hay más allá del mundo tangible por ser ciego. Todo esto lleva a la constatación de espacios superiores al de nuestra vida, a alcanzar una revelación angustiosa de otra dimensión enigmática e insondable al otro lado de la realidad que dilata el mundo. Es a través del humor como Gómez de la Serna arma su respuesta ante la brevedad y negatividad de la existencia, como actitud manifiesta ante lo efímero del vivir, como mejor recurso para no sucumbir al

desconcierto y que en términos artísticos se traduce en garantía de perduración en el tiempo. Un «arte ingenuo pero sin trampa», como lo calificaría el mismo autor. En su ensayo *Gravedad e importancia del humorismo* (1930), encontramos algunas sentencias que aseveran esta postura, como la que sigue: «la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable, y en su almohada de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud» (151). De tal modo, que lo llega a ensalzar a algo que va mucho más allá de mera apuesta estética: «Casi ni se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida» (p. 152). Una vida (real y literaria) donde curiosamente se hace muy presente la idea de la muerte. Su poética vaga entre los límites del realismo y de algo que lo sobrepasa. Si muchos lo han acercado a las corrientes vanguardistas y al surrealismo en particular, Gómez de la Serna se sentía más cómodo con «una cosa que no esté ni en el realismo de la imaginación, ni en el realismo de la fantasía, otra realidad, ni encima ni debajo, sino sencillamente otra», sometiendo a una operación «incongruente» la realidad. Algo que ya sentenció Ortega y Gasset (2010): «Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera no más que por atender lupa en mano a lo microscópico de la vida son Proust, Ramón Gómez de la Serna y Joyce». Así, el concepto de realismo en Ramón Gómez de la Serna ha de entenderse en la amplia acepción con que él lo concebía, pues como recuerda en el prólogo a *El hombre perdido* (1947), «hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral». Como la que encontramos personificada en el binomio muerte-doble, por el que se multiplica la vida tal vez para mejorarla. Claros ejemplos de esta continuidad de la existencia en el trasmundo son «El otro» (p.105) y «La vuelta del otro» (p.113). El primero reza así:

De vez en cuando sale de los espejos alguien hecho a la semejanza de otro. De la gran repetición de los espejos brota, después que se ha ido el reproducido, un ser como hijo de una fotografía de relieve, una fotografía extraña que le lanza un momento a la vida viable y engañosa. En los cafés, a veces, la gran clueca que es la realidad creacionista y milagrosa, fecunda una de esas huevas, una de esas imágenes del que ha estado mucho rato frente a los espejos, y el camarero, engañado, cree que es que ha vuelto el que parecía haberse ido, y un largo rato duda su memoria que le había dado por ido.

Del segundo nos quedamos con este fragmento:

Era el otro que volvía. Volvió a vengarse de que le hubiesen matado y por lo pronto lloraba a todas horas. Tenían miedo. ¿Cómo les miraría cuando les pudiese reconocer?...

Así, el espejo, elemento relevante en la imaginería fantástica ramoniana, literaria y real (contaba el escritor con un amplio muestrario de espejos en su casa entre su estimada colección de objetos) sirve muchas veces para darle la vuelta a la materialidad y traspasar las fronteras de lo convencional, alargando la vida. De este modo se evidencia en otros relatos como «Aquel armario de luna», «El que veía en la obscuridad» o «Yo vi matar a aquella mujer» (p.255) en que se llega a identificar ese ámbito más allá de la muerte: «Vean... El asesino la ha tirado al espejo, al trasmundo». Los objetos se revelan decisivos por la capacidad que poseen de ralentizar el ineludible paso hacia la muerte, inciden en el fondo de las personas. Si el desgaste humano hacia la nada es rápido y el de las cosas en cambio, lento, sumirnos en ellas nos alivia de la angustia de la finitud. Numerosos relatos ejemplifican esta relación con los objetos, como «La copa veneciana», «Las etiquetas fraternas», «El armario de la quinta», «El arco viejo» o «La casa desmontable». En

el cuento «El cinturón» (p. 215), se evidencia esta ilusoria dependencia de las cosas, que incita al hombre a creer que puede alejarse del inexorable deceso:

Aquel cinturón había sido el compañero de toda su vida y lo quería como no quiso a nadie. Fuerte, hebillado con hebilla de uña de león —sonaban sus articulaciones de metal como una campanilla de plata—, llegó a considerarlo como verdadero hermano.

Cuando se presentó la muerte él solo la pidió una cosa:

—Déjeme vivir hasta que dure mi cinturón.

Y la muerte se lo consintió y duraba, duraba, hasta que se pasó de tuerca y, cansado de la vida, se colgó de su cinturón.

Esta mirada irónica e inquieta incide sobremanera a la hora de construir mundos poéticos y en la concepción de la literatura que defendía el escritor, a la que se entregó de forma incondicional durante toda su existencia, trabajando horas y horas sin descanso ni abandono de pasión (al respecto sostenía que su buena visión «eléctrica» se debía a que podía mirar fijamente el filamento de las bombillas). Así, en Ramón Gómez de la Serna convivieron dos vertientes diferenciadas pero complementarias, una humorística, la más evidente, y otra de tintes fantasmagóricos que lo llevaban a imaginar un trasmundo, otra dimensión. Veía la realidad de otra manera, algo que no dejó indiferente en la historia literaria. Tal y como sostuvo Cortázar (1978): «Seguimos respirando el aire de Ramón, su lección inigualada de libertad y de imaginación, su búsqueda de diagonales cuadrículadas en las vías demasiado cuadrículadas de la realidad aparente».

Muy probablemente esas dos maneras de ver el mundo se encontrarían en íntima conexión y quizá de ese tándem vitalista y tremendamente innovador naciera su particularidad. Defendió siempre una misma y personalísima visión de la creación y la naturaleza misma del

arte que plasma en su obra ensayística. Encontramos ejemplos en las obras *Lo cursi y otros ensayos* (1943), *El hombre perdido* (1947), que hemos citado ya, o *El hombre de alambre* (inconclusa debido a su muerte), teoría y praxis de su singular estética. Siempre al acecho de analogía insólitas. Esa peculiar «mirada» con vistas a ampliar el universo que conocemos, condensada sobre todo en sus greguerías, tal y como señalara Luis Cernuda⁷, se revela modelo para los poetas ultraístas que influyeron poderosamente en los poetas de la generación del 27, al señalarles a «mirar y a ver». Porque precisamente ese *mirar* y *ese* ver son los que permiten acceder a la realidad superior, a la verdad, al orden natural de las cosas, a la justicia, tal y como se pone de manifiesto en el relato «La mano», en que el culpable de un homicidio voluntario, la mano, reducto de lo que fue Ramiro Ruiz, se venga por haber sido «asesinado vilmente por el doctor en el Hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección», tal y como se lee:

La policía no encontraba la pista de aquel crimen, y ya iba a abandonar el asunto, cuando la esposa y la criada del muerto acudieron des-pavoridas a la Jefatura. Saltando de lo alto de un armario había caído sobre la mesa, las había *mirado*, las había *visto*, y después había huido por la habitación, una mano solitaria y viva como una araña. (p. 57)

De modo que sin poder arrojar luz a ese mundo ensombrecido, el hombre topa sin remedio contra la frustración y el desengaño, lo que lleva muchas veces a contemplar el suicidio, como en «El paralítico», «El profesor de los monos», «Lo absurdo», «Lauda del señor feudal» o «Levantamiento de cadáver». Muertes que muchas veces colindan con la fantasía, para acentuar la absurdidad de la vida pero también de la inexorable muerte, a modo de desafío, como si el autor quisiese

7. Véase Cernuda (1975).

insinuar que en nuestra mano está el hecho de poder elegir y combatir lo terreno, como pasa con los protagonistas de «El engañado» (p. 74): «Ese miedo, esa necesidad que ella tenía de que yo la matase es lo que me ha hecho matarla... No he tenido otro remedio... Ella no comprendía que podía engañarme sin necesidad de morir, sin necesidad de que yo la matase... No lo comprendía.» Con esa particular mirada ejecuta un examen fotográfico, de detalle, y con poca elaboración posterior que lo acerca a la construcción descriptiva de una realidad que no es, porque se llega a situar en la intersección de dos planos que conforman dos espacios superpuestos. Lleva a cabo un proceso de traducción entre el exterior, el mundo que todos vemos, pero pasándolo por su interfaz, por lo que se establece un original diálogo entre lo exterior y lo interior, dando como resultado una correspondencia personal del mundo que no es, que él ve y elabora en la literatura, pues el escritor quiere escribir su mentira y al final escribe su verdad, tal y como expone en *Cartas a mí mismo* (1950).

Para Macedonio Fernández, escritor argentino y gran amigo de Gómez de la Serna, su obra ha sido engendrada en la desesperación del abismo entre lo mecánico, el mundo exterior material y lo cerrado, el mundo interior y psíquico. Se vertebra entre estos dos planos uno manifiesto y palpable y otro íntimo y suyo, muy dado a la soledad propia del escritor. En esas idas y venidas entre los dos mundos se sitúa toda su literatura. Este repaso pone en evidencia que muchas de las inquietudes personales de Ramón Gómez de la Serna (erotismo, muerte, verdad) se entrelazan entre ellas, dejando paso a referentes culturales (modernismo, vanguardias, vocación indagadora del arte moderno...) que vertebran su producción. Se enfrentaba a través de la literatura y de su propia vida al universo. El arte es entendido como juego y fuente de alegría, como actividad deportiva de la inteligencia, ajena a la moral y la política, aunque no resulte

de esto un vano ideario, sino todo lo contrario. Justamente de estos cuentos que nos ocupan se desprende esa especial vibración espiritual que recorren textos aparentemente absurdos, graciosos y sinsentido. Desde los años treinta la producción ramoniana transpira una incomodidad que es deseo de trascendencia atemporal, casi místico, para cristalizar en una obra con tintes de derrota propias del existencialismo europeo, tal y como testimonia la obra *Automoribundia*, en la que volvemos a encontrar numerosas referencias a la muerte. Porque la literatura, al fin y al cabo, le sirve a Don Ramón para sobrellevar la insoportable finitud del hombre, tal y como sostiene en esta autobiografía suya⁸: «En las futuras ediciones que volverán más cabal esta autobiografía se irá sabiendo en qué quedó esta lucha entre la nada y el algo. Ya soy inmortal. ¿Y ahora qué?», pues la escritura «es una petulancia contra la muerte». Con todo, podemos decir que Ramón Gómez de la Serna consiguió adelantarse al auge actual del relato brevísimo. Hurgar en lo desconocido y dilatar la realidad con tal de combatir la insatisfacción profunda del individuo ante el universo fue su gran logro, a través del original tándem violencia y risa, un disparate capaz de calmar la angustia de la muerte. Y justo de esta toma de conciencia, de ese latente amargor que aboca al hombre a un sinsentido nace toda esta literatura y su peculiar tratamiento. Parece, así, que el hombre, inevitablemente perdido, no cesa de buscar vías para encontrarse a través de todo lo que ofrece la literatura. Estos breves textos se erigen, por tanto, como respuesta a una época en que se anuncia cierto existencialismo con ansias de infinitud; dibujando, en su conjunto, la compleja síntesis propia de este autor, único en su tiempo por su personal vocación indagadora, propia del arte más moderno.

8. Véase Gómez de la Serna (1948).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERNUDA, Luis (1975): *Estudios sobre poesía contemporánea*, Guadarrama, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio. «Los pescadores de esponjas», *Clarín*, Buenos Aires, 26 de octubre de 1978.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Las cosas y el ello», *Revista de Occidente*, agosto de 1934, pp. 190-208.
- , (1948): *Automoribundia*, Sudamericana, Buenos Aires.
- , (1953): «El cuervo y la muerte», en *Edgar Poe. El genio de América*, Losada, Buenos Aires, pp. 89-104.
- , (2005): *Disparates y otros caprichos*, López Molina, Luis, (ed.), Menoscuarto, Palencia.
- ORTEGA Y GASSET, José (2010): *La deshumanización del arte*, Planeta de Agostini, colección «Grandes pensadores españoles», Barcelona.
- LÓPEZ MOLINA, Luis (1998): «El ramonismo: género y subterfugio», en *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, pp. 37-47.
- , «El ramonismo hoy», *Quimera*, 235, octubre de 2003, pp.24-28.

SITOGRAFÍA

- <http://www.revistafogal.com/2014/05/14/ramón-gómez-de-la-serna-y-macedonio-fernández-una-singular-concepción-del-humorismo>
- http://monoskop.org/images/3/39/Ortega_y_Gasset_Jose_1925_1947-La_deshumanizacion_del_arte.pdf
- [http://www.ramongomezdelaserna.net/Br5.elvanguardismo..\(JMG\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/Br5.elvanguardismo..(JMG).htm)

MANIFESTACIONES DE LA VIOLENCIA EN *PLATERO Y YO*

TIBISAY LÓPEZ GARCÍA

tibisaylopezgarcia@outlook.es

Universidad Autónoma de Madrid

DESDE las opiniones que vertieron algunos escritores como Pablo Neruda, Ramón Gómez de la Serna y Luis Cernuda sobre el autor de *Platero y yo* no es complicado encontrar numerosas referencias en las que se presente a Juan Ramón Jiménez como ejemplo de poeta encerrado en su torre de marfil, como hombre solitario, hermético y alejado de la realidad. El *DRAE* define así la expresión «torre de marfil»: «I. f. Aislamiento e indiferencia de alguien, especialmente de un artista o intelectual, ante la realidad y los problemas del momento» (2014: s.v. «torre»).

En su artículo «Pablo Neruda y los poetas españoles»¹, publicado en el Centro Virtual Cervantes, Manuel Francisco Reina afirma que

Juan Ramón prefería la torre de marfil del poeta, por una timidez enfermiza, por su dificultad para relacionarse con el mundo, y Neruda optaba por «el contacto con el hombre», por su naturaleza sensual y telúrica.

1. <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/neruda/acerca/reina.htm> [consultado el 01-10-2015].

En el *Diccionario de términos literarios* también se le menciona: «se ha reprochado a Juan Ramón Jiménez el ser un poeta encerrado en su *torre de marfil*, de espaldas a la vida y a lo humano. Vivía apartado de los círculos literarios, y su despacho estaba protegido por paredes de corcho para evitar que el ruido le distrajera de su labor de creación», aunque se contrarresta esa afirmación con la siguiente: «en realidad, el poeta odiaba el bullicio, pero gustaba de la compañía de amigos a los que recibía con agrado; si se leen detenidamente sus versos, se encuentra una preocupación constante por el hombre, también por su tierra» (1990: s.v. «torre de marfil»). Justo Fernández López, basándose en esta información, explica en su foro el significado de «estar encerrado en una torre de marfil» y recuerda que fue Charles Augustin Sainte-Beuve quien empleó por primera vez la expresión para comparar la actitud de Alfred de Vigny con la actitud más comprometida socialmente de Victor Hugo².

En el portal www.auladeletras.net se puede leer lo siguiente:

Juan Ramón Jiménez representa perfectamente al poeta dedicado por entero a su labor artística. Para él no existe nada más allá de la creación literaria. Eso explica que su vida se defina por el aislamiento de los demás, que viviera encerrado en su «Torre de Marfil»³.

En la entrevista realizada hacia 1903 por Rafael Cansinos Assens, titulada «Visita a Juan Ramón», ante la propuesta que este le lanza para que envíe su libro a Catarineu, un poeta que trabaja en el mismo periódico, Juan Ramón declara (2013: 48):

2. <http://www.hispanoteca.eu/Foro-preguntas/ARCHIVO-Foro/Torre%20de%20marfil.htm> [consultado el 01-10-2015]

3. <http://www.auladeletras.net/material/juanram.pdf> [consultado el 01-10-2015]

—¡Oh!... Yo no envío mis libros a la Prensa... Yo le he enviado a usted mi libro no como periodista, sino como a un amigo, a un alma hermana de la mía... Yo odio la publicidad, la *réclame*... yo escribo solamente para mí y para unos cuantos elegidos... Yo sigo en la Torre de Marfil, yo me mantengo fiel al arte puro... Villaespesa y los Machado han claudicado..., sé que se ríen de mí..., pero no importa..., yo sigo mi camino... No publico en revistas, aunque podría hacerlo... Yo solo lanzo mis libros..., desde mi soledad..., por una necesidad íntima, sin preocuparme del público...

En efecto, Juan Ramón dijo –no se olvide: con, aproximadamente, veintidós años de fervor modernista– que seguía en la Torre de Marfil; pero, más que una querencia de aislamiento, sería el deseo de seguir cultivando «el arte por el arte». Afortunadamente, hay trabajos como el de José Antonio Expósito que hacen justicia a la realidad vital y literaria de Juan Ramón⁴:

Muchos no entendieron entonces y aún hoy otros siguen sin comprender esta vocación de soledad del poeta y lo han tildado de «señorito andaluz», o de «aristócrata». Juan Ramón Jiménez se defendía de esta incompreensión general afirmando que su «apartamiento», su «soledad sonora» o su «silencio de oro» no provenían de ninguna falsa aristocracia, sino del pueblo, la única aristocracia verdadera. Y que su afán de soledad en la poesía lo aprendió observando desde niño en su Moguer al hombre del campo, al carpintero, al marinero, solos en sus quehaceres y dedicados con amor a su cotidiano trabajo gustoso. [...] A pesar de esta búsqueda interior incesante Juan Ramón Jiménez no fue nunca un poeta encerrado y aislado de los demás en su torre de marfil, sino que fue un poeta de azotea abierta y limpia: «Alto y para

4. «Juan Ramón Jiménez, poeta interior», http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/expósito_01.htm [consultado el 01-10-2015]

todos», tal como afirmaba como definición estética propia. ¿Quién no recuerda esas fotografías de Juan Ramón con los jóvenes poetas del 27 en la terraza de su domicilio en la calle Lista, 8 de Madrid? Si hay un poeta que fue abierto y generoso con los noveles ese fue sin duda Juan Ramón Jiménez. Él les abrió no sólo su azotea a Jorge Guillén, Federico García Lorca, Gerardo Diego, León Felipe, sino también las páginas de sus revistas.

José Antonio Serrano Segura dedica una sección a la obra poética de Juan Ramón Jiménez en su portal de internet y coincide con Expósito al sostener que el retraimiento de Juan Ramón Jiménez no consistió en insonorizar su cuarto con paredes de corcho ni en vivir aislado en su torre de marfil, como afirmó Rafael Cansinos Assens, sino –como este mismo crítico señaló también– en su orientación hacia la poesía interior⁵.

Para enlazar con el objetivo del trabajo, recupero la reflexión de Vázquez Medel (2014: 41-42):

Nace *Platero y yo* como respuesta a esa voluntad de vivir la vida en plenitud, de aspirar hacia lo absoluto, alejarse de lo eterno y accidental, buscar la belleza incluso en las situaciones más duras, acercarse a la gente sencilla del pueblo y denunciar la injusticia y la hipocresía...

Juan Ramón comparte con Platero, con cada lector, lo que no le gusta del Moguer que encuentra en la primavera de 1905 cuando vuelve de Madrid. A esas situaciones desagradables yo las he llamado manifestaciones de la violencia. Pero, ¿qué clase de violencia puede haber en un libro que tantos tildan de «cursi» por pensar que solo habla de un burrito pequeño, peludo y suave, y considerado siempre para niños?

5. <http://jaserrano.nom.es/JRJ/segunda.htm> [consultado el 01-10-2015]

En el «prologuillo» que Ricardo Gullón incluye en su edición de *Platero y yo*, Juan Ramón explica:

Suele creerse que yo escribí *Platero y yo* para los niños, que es un libro para niños. No. En 1913, «La Lectura», que sabía que yo estaba con ese libro, me pidió que adelantase un conjunto de sus páginas más idílicas para su «Biblioteca Juventud». [...] Yo nunca he escrito ni escribiré nada para niños, porque creo que el niño puede leer los libros que lee el hombre, con determinadas excepciones que a todos se le ocurren». (1987: 9-10)

El lector que haya leído la obra detenidamente o se acerque a ella sin prejuicios sabrá que hay temas en los que se demuestra la honda preocupación de Juan Ramón hacia la injusta realidad que lo rodeaba y que poco tienen que ver con lo que suele leerse en libros «para niños»⁶. Trataré aquí solo dos manifestaciones de la violencia: la miseria y la pobreza, por un lado; y la crítica a la educación, al mal ejemplo de ciertos maestros, por otro.

En el tercer capítulo, titulado «Juegos del anochecer», hay una fuerte crítica social. Los niños juegan a fingir que son ricos cuando sus madres les han podido dar algo de comida. Juan Ramón denuncia la precaria y trágica situación: «... ¡Sí, sí! Cantad, soñad, niños pobres! Pronto, al amanecer vuestra adolescencia, la primavera os asustará, como un mendigo, enmascarada de invierno»⁷.

6. «Yo (como el grande Cervantes a los hombres) creía y creo que a los niños no hay que darles disparates (libros llenos de caballerías) para interesarles y emocionarlos, sino historias y trasuntos de seres y cosas reales tratados con sentimiento profundo, sencillo y claro. Y esquisito.

No es, pues, «Platero», como tanto se ha dicho, un libro escrito sino escogido para los niños.» (2009: 263-4, prólogo de Juan Ramón a la nueva edición).

7. Las citas proceden de la ed. de Michael P. Predmore. Madrid, Cátedra, 2009.

En el capítulo XXXVIII, «El pan», se vuelve a encontrar una referencia directa a los niños pobres, cuando compara a Moguer con un pan de trigo: «blanco por dentro, como el migajón, y dorado en torno –¡oh sol moreno!– como la blanda corteza»:

A mediodía, cuando el sol quema más, el pueblo entero empieza a humear y a oler a pino y a pan calentito. A todo el pueblo se le abre la boca. Es como una gran boca que come un gran pan. El pan se entra en todo: en el aceite, en el gazpacho, en el queso y la uva, para dar sabor a beso, en el vino, en el caldo, en el jamón, en él mismo, pan con pan. También solo, como la esperanza, o con una ilusión...

Después, tras la llegada de los panaderos a las casas «los niños pobres llaman, al punto, a las campanillas de las cancelas o a los picaportes de los portones, y lloran largamente hacia dentro: ¡Un poquiiito de pan!». Juan Ramón, de forma muy sutil, introduce la crítica en un pasaje costumbrista: el pan forma parte de la alimentación cotidiana. Y resalta el hecho de que también se coma solo: quiere llamar la atención sobre la necesidad acuciante de comida de los niños pobres, atentos a la llegada de los panaderos y que se conforman con «un poquito de pan». En ese poquito de pan está su esperanza solitaria, su ilusión solitaria.

En el capítulo XXXIX, «Aglæ», Juan Ramón compara a Platero con un niño pobre. Quiere que la alegría de un niño pobre al tener un traje nuevo se refleje en Platero. Se solidariza con las penas y con las alegrías de esos niños y le otorga ese alto grado de humanidad: «Y Platero, lo mismo que un niño pobre que estrenara un traje, corre tímido, hablándome, mirándome en su huida con el regocijo de las orejas, y se queda, haciendo que come unas campanillas coloradas, en la puerta de la cuadra».

El tío de las vistas del capítulo XLIX es un hombre viejo, forastero, que viene al pueblo con una caja en la que va mostrando paisajes,

lugares exóticos o personajes importantes a aquellos que no pueden ver esas realidades de otra manera. Hay un contraste abrumador entre los niños con dinero y los niños sin dinero. No critica a los primeros, sino a la situación que les ha llevado a «comprar su fantasía». Con otros recursos, todos los niños podrían haber disfrutado de esas «vistas» culturales. La cultura y la educación deben estar al alcance de todos, eso es lo que pretende defender Juan Ramón.

Así empieza el capítulo XCV, «El río»:

Mira, Platero, cómo han puesto el río entre las minas, el mal corazón y el padrastreo. Apenas si su agua roja recoge aquí y allá, esta tarde, entre el fango violeta y amarillo, el sol poniente; y por su cauce casi solo pueden ir barcas de juguete. ¡Qué pobreza!

Es un hecho verídico el aterramiento del río Tinto a principios del siglo XX que se narra en este capítulo, lo que provocó que el río fuera transitado a partir de entonces por barcos y pateras de pequeño calado (las «barcas de juguete» a las que se refiere el autor). Esto, y la plaga de filoxera que arrasó los viñedos a principios del siglo XX (como constata «Vendimia», capítulo LXXII), trajo un gran periodo de decadencia para el municipio hasta que en los años sesenta se instala en Huelva el Polo Industrial y el sector agrícola experimenta un importante crecimiento⁸.

Después de describir en «Navidad» (capítulo CXVI) el paisaje de la tarde de Nochebuena, Juan Ramón se fija, una vez más, en los niños pobres:

[...] ¡Invierno con cariño! ¡Nochebuena de los felices!

Las jaras vecinas se derriten. El paisaje, a través del aire caliente, tiembla y se purifica como si fuese de cristal errante. Y los niños del

8. <http://www.aytomoguer.es/Turismo/historia/> [consultado el 01-10-2015]

casero, que no tienen Nacimiento, se vienen alrededor de la candela, pobres y tristes, a calentarse las manos arrecidas, y echan en las brasas bellotas y castañas, que revientan, en un tiro. [...]

«No tienen Nacimiento»: esa afirmación acentúa la idea de que esos niños pobres no tienen Navidad, carecen de todo aquello que una persona suele tener en Navidad: familia, comida, regalos... Juan Ramón, en un intento de hacerlos sentir más felices, comparte el calor del hogar con estos niños y les deja jugar con Platero.

Continúo con la otra manifestación de la violencia que prometía al principio. En «La Miga» (capítulo VI) Juan Ramón recuerda su escuela enmarcada en una sutil crítica a los castigos de doña Domitila, religiosa, «de hábito de Padre Jesús de Nazareno, morado todo con el cordón amarillo». No quiere que Platero vaya allí para evitar que se rían de él como si fuera un niño torpe y le pongan el gorro «con dos orejas dobles» que las suyas.

El capítulo XCVIII, «Lipiani» se centra en la figura de otro maestro:

Algunas veces he pensado que Lipiani te deshombra —ya sabes lo que es desasnar a un niño, según palabra de nuestro alcalde—, pero me temo que te murieras de hambre. Porque el pobre Lipiani, con el pretexto de la hermandad en Dios, y aquello de que los niños se acerquen a mí, que él explica a su modo, hace que cada niño reparta con él su merienda, las tardes de campo, que él menudea, y así se come trece mitades él solo.

A Platero lo presenta más humano que el maestro jugando con el neologismo «deshombrar» y el término «desasnar». Critica la reprochable actitud de Lipiani, que se aprovecha de la buena voluntad de los niños aplicando el mensaje evangélico de Jesús «dejad que los niños se acerquen a mí» (2005: *Mt* 19, 14) para quedarse con su merienda.

Estos dos capítulos, y el siguiente que comentaré, quedan enmarcados en una polémica –poco conocida–⁹ entre Juan Ramón y Luis Bello, quien reunió en su obra *Viaje por las escuelas de España* los artículos publicados en el periódico *El Sol* en 1927¹⁰. A propósito de su viaje a Palos de la Frontera y alrededores no pudo evitar recordar, con cariño y admiración, la descripción que de Moguer hizo Juan Ramón en *Platero y yo*. Pero, como él mismo dice en su primer artículo (año XI, n.º 3.223), «no pocas veces asoma la zarpa entre las malvas» y le decepciona la imagen del maestro que Juan Ramón refleja en la obra:

Esperaba algún recuerdo conmovedor de las primeras letras y veo pasar a Lipiani, el maestro, camino de la ermita, con su pelotón de niños pobres, niños de la escuela, pobre él, como ellos. No le perdono la puñalada alevosa al maestro pobre que el señorito rico de Moguer pinta hambreado la merienda de sus alumnos. (2005: 63)

La respuesta de Juan Ramón, señalando los vicios de Lipiani, aparece en el mismo periódico el martes 6 de diciembre –año XI, n.º 3.226–. Recupero un fragmento:

¡Qué parrafito final, de qué lamentable sentimentalismo! Yo, «el señorito rico andaluz»; L., «el pobre maestro hambrió»; y, ¡zas!, «la puñalada» trapera, gitana, «aleve». ¡Ay, ay, ay de L., digo, de J. R. J.!

9. Véanse, por ejemplo, Francisco Javier Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez, desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pág. 43; y Antonio Henríquez Jiménez, «Ortega y el canario muerto de Juan Ramón Jiménez (¿o de Alonso Quesada?)», *Boletín Millares Carlo*, n.º. 28, 2009, págs. 292-303 (294). Juan Ramón la recordaría en *Asuntos ejemplares*.

10. Carmen Hernández-Pinzón, sobrina-nieta de Juan Ramón Jiménez y representante de los herederos del poeta, me habló por primera vez de esta polémica, que no conocía. Le agradezco la información que me ha facilitado.

No, Luis Bello; L., jaranero, comilón y borrachín de las bodegas de Moguer, hasta el punto, según me dijo el médico que entonces lo asistió, de comerse, una tarde, una tortilla de cincuenta huevos, con su vino lógico, no era precisamente gala del Magisterio. Y, en todo caso, si L., cuarentón, alto, ancho, fornido como era, exacto, por su corporeidad y su mente, para la picapiedra, sentía hambre de holgazán y vagabundo en sus paseos pedagógicos, ¿qué hambre no sentirían los niños pobres de la calle de los Picos, del Coral, de la Carretería, de los Hornos, de donde fueran los desgraciados, a quienes él despojaba de la mitad de su pedazo de pan?

Vuelva usted, querido Luis Bello, si puede, a Moguer, mi pueblo inagotable, que allí encontrará usted hoy también, como cuando yo era niño, y entre muchas cosas dignas de ser encontradas de veras por usted, maestros merecedores de atención y elogio. Defendiendo, en pedagogo fantástico, a una sombra, no hace usted, tan justo —creía yo— y tan exacto en sus visitas escolares, gran honor a los maestros españoles.

Su alevoso amigo imperdonado,

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (2005: 64 y 65)

Luis Bello publica su respuesta en ese mismo número aduciendo que no se limita a desprestigiar solo al maestro Lipiani, sino también a Doña Domitila:

[...] no es sólo el tragaldabas, querido Juan Ramón. Usted ha olvidado que también habla de «doña Domitila». Es la *miga*, o amiga [...], la guardadora, más que profesora, de párvulos. [...] ¿También «doña Domitila»? Pero ¿qué especie de langosta cayó sobre Moguer? ¿Ponen allí todavía los maestros, ni las *migas*, gorros con orejas de burro a los muchachos torpes? Y no es esto solo. Al hablar de los «judas», cuando las pobres gentes del pueblo descargan sus escopetas contra el muñeco que representa al traidor «en superposición de vagos y oscuros simulacros», Judas, según palabras de usted, simboliza sus odios: «el diputado

o la maestra, o el forense, o el recaudador...» ¡La maestra odiada, Judas! No había yo demostrado hasta ahora inclinaciones a ningún sentimentalismo; pero por si acaso usted tiene razón, me contengo. [...]

Mis objeciones a «Platero» son compatibles con la devoción y el afecto que siempre ha sentido por usted su amigo, muy antiguo –y muy moderno–,

LUIS BELLO (2005: 67 y 68)

La polémica continúa en los artículos del sábado 10 de diciembre –año XI, n.º 3.230–. Juan Ramón le reprocha a Luis Bello:

[...] mi libro [...], según usted sabe, circula por escuelas, colegios y Universidades de España y del extranjero [...] sin que hasta hoy se le haya ocurrido a nadie ver en sus páginas ofensa alguna contra los maestros españoles. [...]

Acaso, si usted hubiera nacido y vivido años en Moguer, comprendería lo que, naturalmente, se le escapó como viajero momentáneo, y lo que yo intenté representar en mi elegía. [...] Todo lo que exalte a Moguer será siempre motivo de orgullo para mí: y usted no sabe la felicidad que yo sentiría si pudiese escribir o ver escrito alguna vez un «Moguer resucitado». [...]

No acepto su corrección a mi «miga». [...] «Miga» se llama en Moguer y en otros lugares de Andalucía a ese nido de párvulos que usted y otros con perfecto derecho, llaman «amiga». [...] «Miga» se ha escrito, además, frecuentemente; y así es como tiene sentido para mí. Por su etimología, entre otras acepciones, «miga» es, lo sabe todo el mundo, uno de los primeros alimentos suaves que se da a los niños. En España, casi todo toma siempre un sentido realista. Y a esa escuela primera, jardín en otros países, van, o iban, los niños de los pueblos españoles a recibir el primer alimento moral.

Su amigo, minador y... zarpador, que no podrá usted decir que le ataca por la espalda, JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. (2005: 69 y 70)

La respuesta de Luis Bello es breve y contundente:

¡Cuántas cosas! Demasiadas, según mi opinión, para escritor tan seguro de sí mismo. Todas me parecen muy bien: la ingravidad, la fugacidad, la pesadez, las ilustrías, la miga. Sólo una me interesa refutar. En las escuelas no circula el libro íntegro. Fueron suprimidos, entre otros, los capítulos espinosos: el del maestro Tragaldabas, el de «doña Domitila», el de los Judas. Supresión acertada. L. B. (2005: 70 y 71)

En el capítulo VIII, titulado «Judas» –que Bello menciona– se ven involucrados la maestra y otras personas del pueblo. El título hace referencia al discípulo de Jesús que vendió a su Maestro por treinta monedas de plata (2005: *Mt* 26, 14-15) y que, después, se arrepintió, fue a devolver las monedas a los sumos sacerdotes y se ahorcó (2005: *Mt* 27, 3-5). El narrador le dice a Platero que no se asuste, que están matando a Judas. Matar a Judas parece ser una tradición del pueblo que se hace el Sábado Santo: se cuelgan monigotes de los árboles o de algún soporte para que los habitantes disparen al traidor con escopetas. «Ahora las campanas dicen, Platero, que el velo del altar mayor se ha roto», igual que el suelo del Templo de Jerusalén se rasga cuando muere Jesús en la cruz (2005: *Mt* 27, 51). Sin embargo, Juan Ramón añade que Judas es el diputado, o la maestra, o el forense, o el recaudador, o el alcalde, o la comadrona: «y cada hombre descarga su escopeta cobarde, hecho niño esta mañana del Sábado Santo, contra el que tiene su odio, en una superposición de vagos y absurdos simulacros primaverales».

Me parece «El cementerio viejo» (XCVII) un buen capítulo para terminar este recorrido junto a Platero. No lo he elegido por lo violenta que pueda ser la asociación cementerio-muerte, sino porque

durante el recorrido por las tumbas de sus seres queridos, Juan Ramón no olvida la presencia de la naturaleza y de los niños que disfrutaban de la comida: «yo quería, Platero, que tú entraras aquí conmigo; por eso te he metido, entre los burros del ladrillero, sin que te vea el enterrador. Ya estamos en el silencio... Anda...». Juan Ramón quiere hacer partícipe a Platero de todo: «mira», «espera», «¿oyes?» «¡calla!» «sigue»:

¡Cómo entran y salen los gorriones de los cipreses! ¡Míralos qué alegres! Esa abubilla que ves ahí, en la salvia, tiene el nido en un nicho... Los niños del enterrador. Mira con qué gusto se comen su pan con manteca colorada... Platero, mira esas dos mariposas blancas...

El patio nuevo... Espera... ¿Oyes? Los cascabeles... Es el coche de las tres, que va por la carretera a la estación... Esos pinos son los del Molino de viento... Doña Lutgarda... El capitán... Alfreto Ramos, que traje yo, en su cajita blanca, de niño, una tarde de primavera, con mi hermano, con Pepe Sáenz y con Antonio Rivero... ¡Calla...! El Carmen, la tísica, tan bonita, Platero... Mira esa rosa con sol... Aquí está la niña, aquel nardo que no pudo con sus ojos negros... Y aquí, Platero, está mi padre...

Platero...

Lo considero uno de los capítulos que mejor representan la actitud de Juan Ramón frente a la realidad, muy diferente a la creencia de que era un hombre solitario y absolutamente despreocupado por lo que ocurría a su alrededor. He intentado recordar con esta lectura e interpretación de algunos capítulos, como ya hicieron –entre muchos otros– Richard A. Cardwell (2008) y Juan Manuel Moreno Orta (2009), el interés de Juan Ramón por su entorno. Él no se desentiende en ese supuesto aislamiento. En esa soledad sonora, el «andaluz universal» contempla la vida de Moguer, el ritmo de la vida universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYUSO DE VICENTE, Victoria (1990): *Diccionario de términos literarios*, Madrid (Torrejón de Ardoz), Akal.
- BELLO, Luis (2005): *Viaje por las escuelas de España*, vol. IV, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación (ed. facsimilar de la ed. de 1929).
- Biblia de Jerusalén* (2005), nueva ed. rev. y aum., Bilbao, Desclée de Brouwer.
- CARDWELL, Richard A. (2008): «Juan Ramón Jiménez: ¿poeta torremarfileño o poeta realista? (memoria y realidad en *Platero y yo*)», en *Juan Ramón Jiménez, poesía y pensamiento*, ed. Luis Miguel Arroyo Arrayas, Huelva, Universidad de Huelva.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1987): *Platero y yo (elegía andaluza): con seis capítulos nuevos*, ed. Ricardo Gullón, Madrid, Taurus.
- , (2009): *Platero y yo*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra.
- , (2013): *Por obra del instante. Entrevistas*, ed. Soledad González Ródenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- MORENO ORTA, Juan Manuel (2009): *Moguer y Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 2009.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2014): *Platero y yo de Juan Ramón Jiménez y el ideal educativo de Francisco Giner de los Ríos*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

EN RED:

EXPÓSITO HERNÁNDEZ, José Antonio [s.a]: «Juan Ramón Jiménez, poeta interior» en *Centro Virtual Cervantes*, http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/exposito_01.htm [consultado el 01-10-2015]

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Justo [s.a.]: <http://www.hispanoteca.eu/Foro-preguntas/ARCHIVO-Foro/Torre%20ode%20omarfil.htm> [consultado el 01-10-2015]

REINA, Manuel Francisco [s.a.]: «Pablo Neruda y los poetas españoles», en *Centro Virtual Cervantes*, <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/neruda/acerca/reina.htm> [consultado el 01-10-2015].

<http://www.auladeletras.net/material/juanram.pdf> [consultado el 01-10-2015]

<http://www.aytomoguer.es/Turismo/historia/> [consultado el 01-10-2015]

ÓPERA, CIRCO Y BALLET: EN TORNO AL BOSQUE MORTAL DE *ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS*

ALBA AGRAZ ORTIZ

albaagriz@gmail.com

Universidad de Salamanca

«Comprendo que no existe
el camino derecho.
Solo un gran laberinto
de encrucijadas múltiples».

(«En el bosque de las toronjas de luna»
García Lorca, 1983: 195)

LA violencia de la amenaza mortal, la muerte como ese «no llegar» que «nos sorprende siempre en medio de la jornada» (García Lorca, 1975: 279) impregna y caracteriza toda la obra de García Lorca, lírica y teatral¹. Mi propósito aquí es una revisión del drama lorquiano *Así que pasen cinco años*, tantas veces etiquetado, junto a *El público* y la *Comedia sin título*, de «teatro imposible»². Más específicamente, me centraré en el primer cuadro del último acto, que considero una dramatización del hombre vs. destino mortal, materializado en el espacio «bosque».

1. La cita completa de Francisco García Lorca, a propósito de la «Canción del jinete»: «Para Federico, el morir es el no llegar, porque la muerte nos sorprende siempre en medio de la jornada, y toda muerte en cierto modo es asesinato. No otra, creo, es la explicación de tanta muerte violenta en su obra: es que esa violencia es la verdadera cara de la muerte» (1975: 279).

2. Para *Así que pasen cinco años* sigo siempre la ed. de Arturo del Hoyo (1986). En adelante, cuando cite texto de la obra, solo haré referencia al n.º de página.

Me interesa subrayar, por un lado, la organicidad de la obra y su consistencia teatral desde nuevas propuestas de composición, frente a la prioridad tradicionalmente concedida a la trama a la hora de articular la estructura dramática. En este sentido, la obra se vincula con la renovación de la escena europea durante el primer tercio del siglo XX y cobran especial importancia diferentes formas musicales y espectaculares como alternativa a la organización convencional de la obra teatral.

Por otro lado, y dejando a un lado la función de los personajes, me detendré en el espacio como categoría dramática que no solo enmarca, sino que construye semióticamente el enfrentamiento del hombre con su destino³.

I. ESTRUCTURA: EL DISEÑO MUSICAL

UNO de los «defectos» más frecuentemente señalados por la crítica en *Así que pasen cinco años* ha sido la carencia de una estructura dramática sólida y coherente (Sánchez, 1950; R. G. Knight, 1966; Lázaro Carreter, 1973; Ruiz Ramón, 1977: 188-190).

Estos juicios se atienen básicamente a los principios fijados por Aristóteles y la teoría clásica, en donde la lógica narrativa de una

3. Este trabajo es la versión escrita de la comunicación leída en el XIII Congreso Internacional Aleph (Sevilla, 15-IV-2015). El espacio restringido de la publicación me obliga a suprimir una parte del artículo, la que se ocupaba de los personajes. Si bien *Así que pasen cinco años* se aproxima al teatro expresionista en la subjetivación de la trama y la desintegración del personaje decimonónico (y es en lo que la crítica ha puesto el acento siempre) los actantes que ofrece la obra, aun en su naturaleza simbólica, poseen la concreción material, unitaria y discrecional que el género teatral impone.

trama lineal organiza la estructura total de la obra. A este respecto, escribe Francisco García Lorca, hermano del poeta:

En la obra que nos ocupa, Federico ha querido ensayar las posibilidades de una construcción más libre, en cierto modo exenta de la lógica racional del teatro. Se diría que la obra está concebida y ejecutada con la libertad de un poema, y que solo una determinada unidad poética, mantenida por una serie de correspondencias temáticas, asegura su carácter de drama. (1980: 322)

La violación intencionada de esta secuenciación lógica no supone, en mi opinión, mengua a la teatralidad de la obra; se trata, por el contrario, de una exploración de nuevos caminos dentro del territorio de lo espectacular y teatral. Esta exploración ha de situarse, evidentemente, en el contexto de renovación teatral que desde principios de siglo recorre Europa. La «reteatralización» de la que habla Pérez de Ayala (1925) o «estilización» en palabras de Rivas Cherif (1991) es una preocupación constante en la prensa española de la época durante el primer tercio de siglo y se hace eco de los nuevos planteamientos europeos: así, el barroquismo escenográfico de Reinhard en Austria, la teoría de la supermarioneta de G. Craig, la concepción musical de Appia, el *Vieux Colombier* de Jacques Copeau en Francia o las montajes eclécticos de los *Ballets Russes*. Todas estas propuestas no son sino formas diversas de enfocar el hecho teatral que coinciden siempre en la acentuación del artificio intrínseco a este, la conjunción solidaria de diversas disciplinas artísticas y la importancia concedida al director de escena (Cfro. Aguilera Sastre y Aznar Soler, 1999).

La estructura de *Así que pasen cinco años* conjuga la división clásica en tres actos con una secuenciación muy cercana al *Stationendrama*

expresionista (Anderson, 1992: 218-219), donde las escenas adquieren cierta autonomía respecto a las otras y cuya yuxtaposición anacrónica no sigue tanto la lógica temporal de la vigilia como la del sueño⁴. Para el acercamiento que propongo, sin embargo, no me interesa la organización global de la pieza, sino la organización concreta del cuadro primero que abre el Acto III.

Constituye el clímax de la obra y tiene un sentido ritual culminante, sobrenatural –como su equivalente en *Bodas de sangre*, del que Gwynne considera este cuadro un claro anticipo (1983: 147)–. En él se produce la dramatización simbólica de la muerte que se cumplirá en el más realista y sobrio cuadro final, con carácter de epílogo.

Si, como señaló Anderson (1992: 219), la obra juega a la alternancia y contrapunto de escenas líricas y realistas, este cuadro es, sin duda, el más lírico en su sentido de estilización y simbolismo antirrealista. Y a esa desrealización, además del espacio y los personajes, contribuye en buena medida su diseño musical y coreográfico a la vez que metateatral: una sucesión de escenas con distintos tempos y juegos de repetición y contraste que asimilan elementos de procedencia musical muy diversa.

A continuación presento el esquema estructural del que parte mi análisis:

4. Se ha repetido muchas veces que la obra es, en el fondo, una dramatización monologal del sueño del Joven, único protagonista con diversas proyecciones especulares (Guardia, 1952: 273; Lima, 1963: 158; Knight, 1966: 33; Ruiz Ramón, 1977: 188-189). En este sentido, *Así que pasen cinco años* se relaciona con la teoría del «monodrama» de Evreinov (cfro. Cao, 1989:189) y toda una tradición de esencialización expresionista con dramas de personajes únicos.

«ESCENAS» DEL CUADRO I	RITMO DEL DISCURSO	PERSONAJES	TEMA	TRADICIÓN
<i>Música lejana</i>				
I. OBERTURA: Canción del Arlequín	–Verso (Solo)	–Arlequín	Tema nuclear de la obra: sue- ño vs. tiempo	–Commedia dell’arte, pantomina>Pierrot romántico-imaginario finisecuar
<i>Trompas de caza</i>				
II. CANCIÓN DE LA MUCHACHA CON GUIRNALDA	–Verso (Trío)	–Muchacha –Arlequín –Payaso	–Búsqueda –Amor: frustra- ción y muerte	–Mundo infantil: jue- go y canción: Ritmo de comba (<Muchacha) –Commedia dell’arte (<Arlequín) –Circo (<Payaso)
<i>Trompas de caza</i>				
III. RECITATIVO: Máscara - Mecanógrafa	–Prosa	–Máscara –Mecanógrafa	–Amor: amante abandonado	–Mundo operístico –Romanticismo caduco-decadentismo fin de siglo
<i>Trompas de caza</i>				
IV. LA BÚSQUEDA DEL JOVEN	–Prosa rítmica	–Joven –Arlequín –Payaso	–Búsqueda –Muerte	–Circo, grotesco expresionista
V. ENCUENTRO DE LOS ENAMORADOS	–Verso (Dúo)	–Joven –Mecanógrafa	Amor imposible	–Ballet - escena amorosa
VI. LA FUNCIÓN TEATRAL	–Prosa // –Verso	a) Personajes- glosadores/ observadores (en BOSQUE) –Máscara amarilla –2 máscaras mudas –Payaso –Arlequín b) Personajes - actantes (en ESCENITA) –Mecanógrafa –Joven –(Máscara) + Internivel: Viejo (observador en escenita)	Síntesis de temas	–Metateatro: farsa, títeres (miniatura) –Intermezzos musicales: coro glosador [<i>Música de violín Arlequín</i>]

El cuadro se abre con la aparición en el bosque del Arlequín, precedido por una «música lejana». Desde la acotación inicial se indica que este personaje «acciona de modo plástico, como un bailarín» (560). Su parlamento, esencialmente lírico y en verso (romance con estribillos pareados), es dramatizado por su gesticulación danzarina y el juego con las dos caretas que alterna: es la presentación, el prólogo, la obertura. Entra a continuación un personaje no identificado, *la Muchacha*, e inicia un diálogo rimado con Arlequín.

El elemento pantomímico del Arlequín y el lirismo onírico de su canción son interrumpidos por el romancillo entrecortado y en *staccato* (del octosílabo se pasa a pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos) de la joven, que lleva una «guirnalda» de flores usada presumiblemente como comba (referencia intertextual a la Ofelia shakespeariana). Este ritmo acelerado, el esquema de pregunta/respuesta y los intertextos diseminados de canciones de niños («Gallinita ciega», «En el arroyo de Santa Clara»), combinados con las modulaciones expresivas de la declamación («Gracioso», «Irónico», «En alta voz y gracioso», «Asustada», «Inquieta») y los movimientos coreográficos que imponen la búsqueda obstaculizada y las indicaciones deícticas del texto («Abajo está», «a la media vuelta»), configuran una atmósfera siniestra –*umheimlich*–, en donde el juego ingenuo e infantil se convierte en un escondite macabro y premonitorio.

Evidenciando más su papel de «maestro de ceremonias» o presentador, el Arlequín llama ahora a un nuevo personaje, el *Payaso*, y añade a los elementos anteriores el mundo circense, filtrado por una deformación grotesca y expresionista (payaso «espléndido», «lleno de lentejuelas», pero cuya cabeza da una inquietante «sensación de calavera», 563). La búsqueda-juego de la Muchacha y su diálogo con el Arlequín se prolonga ahora con las intervenciones del Payaso, histriónicas y casi violentas. Además de un incremento de las modulaciones entonativas,

cada vez más bruscas, y los movimientos deícticos («Para bajar», «mira hacia allá», «Allí», «¿Dónde?», «Señor hombre, venga...»), se establece un doble discurso: por un lado, el de la Muchacha que pregunta y es respondida con evasivas desorientadoras; por otro lado, el diálogo farsesco entre Payaso y Arlequín, referido a la ejecución metateatral de un auténtico número de circo, que incluye «grandes carcajadas», la petición de una «escalera» (elemento simbólico, por otra parte, a lo largo de toda la obra), apelaciones al público (564, 566, 567) y la ejecución musical de Arlequín con un estrambótico violín «grande y plano» de «dos cuerdas de oro» (564). La angustiada búsqueda de la Muchacha queda así inserta dentro del espectáculo cuyo carácter artificial enfatiza el Payaso: «A representar» (566), «De prisa. / Señores: / voy a demostrar...» (567).

El ritmo febril de toda esta escena contrasta con la siguiente, especie de descanso en prosa en la que intervienen, una vez fuera de escena, los tres personajes anteriores, la Mecnógrafa (amante desdeñada en el Acto I por el Joven) y la Máscara amarilla (que adivinaremos madre del niño muerto también al comienzo). Se trata de discursos femeninos paralelos que glosan el tema del abandono y que establecen correspondencias temáticas y argumentales con la acción principal de los actos anteriores.

La salida de ambas da paso, de nuevo, a la esfera circense y delirante de Arlequín y Payaso, pero esta vez en diálogo con el *Joven* protagonista del drama. La apertura orquestal, espectacular y poética del principio (con personajes que no han aparecido y que nada tienen que ver con la acción dramática) y su trasposición ahora a una escena simétrica en la que la Muchacha-símbolo se concreta en un personaje conocido por el espectador (el Joven), con la preparación transicional del diálogo Mecnógrafa/ Máscara (que nos devuelve a la historia), revela un extraordinario sentido compositivo en el que, en lugar de la concatenación narrativa, intervienen mecanismos musicales y

formales que tienen que ver con el tempo, el ritmo, repetición y variación. Aunque esta nueva escena no está en verso, el laconismo de cada intervención retoma el tempo acelerado del comienzo. Se repite el encuentro inicial del buscador (en este caso, el Joven) con el Arlequín y la entrada posterior del Payaso y el mundo circense: la «bofetada de circo», la referencia deíctica a las jaulas y carros de este (571).

Con el mutis de Payaso y Arlequín en forma de baile mimado se abre una nueva escena lírica en verso (romance octosílabo): la que llamo «encuentro de los enamorados». En realidad, es más bien «desencuentro»; y, más que diálogo, se trata de alternancia de discursos paralelos, con una carga poética intensa que recupera las poderosas imágenes de la canción del Maniquí (Acto II) y, en parte, las de la canción anterior de la Muchacha. Su recitado se confunde con el canto (según indica la acotación en la primera intervención de la Mecnógrafa) y se ejecuta al compás de un desplazamiento con carácter de ballet: se trata de un verdadero *pas de deux* en el que las sucesivas aproximaciones, alejamientos y persecuciones físicas entre los protagonistas mantienen la tensión dramática (el desencuentro amoroso) en una esfera de semi-irrealidad a través de la estilización danzada.

La parte final del cuadro, la más larga, comienza con una técnica típicamente teatral: la de la apariencia. El descorrimiento de cortinas revela el hasta ahora oculto escenario del tabladillo escénico que se ha situado a lo largo de todo el acto en el centro del bosque. De manera realista, parece formar parte de ese circo ambulante instalado en el lugar de la acción («No puedes pasar» «Allí están los carros y las jaulas de las serpientes»: 571). Pero su función va mucho más allá de la de mero complemento ambiental. El recurso del teatro en el teatro, anunciado explícitamente antes por las presentaciones de los personajes circenses, remite al tópico barroco del *theatrum mundi* y, especialmente, al auto calderoniano *El gran teatro del mundo*, que

tanto impresionaba a Lorca. De forma espectacular y con una nueva brecha en la ilusión dramática, el nuevo escenario muestra, como una miniatura desvaída, el decorado del Acto I: la biblioteca de la casa del Joven. En contraste con el lirismo climácico del diálogo amoroso, irrumpe bruscamente el discurso inconexo y en prosa de la Máscara amarilla, quien, desde el teatrillo descubierto, renueva su declamación novelesca, patética y conmovedora.

La atmósfera sobrenatural y abstracta que había invadido el bosque desde el inicio del acto converge ahora con la que entendíamos como acción «real», que ha trocado su estatus y se ha convertido en la ficción representada. Se establecen así dos niveles de representación, en correspondencia con los dos escenarios, conectados por la escalera de acceso a la escenita.

El bosque se configura como espacio marco y, de nuevo mediante una confusión de roles, son los personajes espectaculares (los que se definen en tanto que arquetipos teatrales), los que asumen el papel de observador: las figuras circenses de Payaso y Arlequín, sentados en sendos taburetes dispuestos al comienzo; la Máscara Amarilla, que abandona al comienzo la escenita para aparecer luego en el escenario grande; las dos máscaras mudas que se añaden después y cuya única función es «presenciar la escena» (577).

Mientras que en la biblioteca miniada se reproduce de forma inversa la escena del Acto I –donde el Joven desdeñaba el amor en presente de la Mecnógrafa– abajo, en el bosque, tiene lugar un discurso paralelo que glosa la acción superior. Se trata de comentarios muy sintéticos, cifrados en versos metafóricos que pronuncian en alternancia Payaso y Arlequín. Más que espectadores mudos, entonces, estos dos personajes desempeñan un papel similar al del coro en la tragedia griega: comentan la acción principal, asumen el papel de intermediarios entre personajes-público e implícitamente ponen de manifiesto la

condición artificial de lo presenciado. Se trata de un coro especial, un coro cuyos miembros no empatizan con la historia dramatizada, sino que la miran desde arriba, desde una especie de presciencia irónica que les viene dada por su condición de ejecutores o directores de escena (papel que habían asumido desde el inicio con la Muchacha)⁵. Desde el planteamiento musical y performativo que inspira todo el cuadro, sus intervenciones, acompañadas por la música del violín de Arlequín, se desligan de la linealidad secuencial y funcionan en un plano superior de abstracción, con un sentido de contraste y alternancia estética, a modo de estribillos o temas musicales que estructuran toda la pieza y enlazan con la imaginería hermética de la canción prologal del acto.

La transición de escenas, además, está reforzada por el recurso sonoro de las trompas de caza, que suenan regularmente con variaciones de intensidad. Asumen la función de puente musical y, a la vez, evocan todo ese mundo infernal y alucinado que despliega el espacio del bosque, como anuncios de la muerte próxima⁶.

En resumen, y sin negar su necesidad funcional como parte del todo (en él se resuelve el conflicto amoroso que lleva a la muerte del

5. Al carácter circense y actoral de Arlequín y Payaso se superpone una densa red de connotaciones funestas que los relaciona directamente con la tradición cultural y artística del más allá. Como ya señalara Knight, su función es análoga a la de los leñadores de *Bodas de sangre*, «servants of death» (1966: 40). No son la muerte misma, sino sus vicarios o enviados, los encargados de conducir a la víctima (*psychopompós*) a ese «circo de espectadores definitivamente quieto».

6. La referencia más inmediata de estas trompas está en la «Legénde du beau Pécopin et de la belle Bauldour», cuento de V. Hugo incluido en la carta XXI de *Le Rhin* (1842), que es, en buena medida, el germen argumental de todo el drama (cfro. Martín, 1986: 123-130). En esta leyenda, el protagonista es invitado por el diablo a participar, en el «Bosque de los pasos perdidos», en una desmesurada cacería durante una noche que dura cien años y, como aquí, resuenan interválicamente las trompas de caza.

Joven en el cuadro último), este primer cuadro del Acto III es, en sí mismo, una verdadera miniatura teatral incrustada en la obra: el clímax accional es elevado a poema redondo a través del espacio anti-realista, la concepción simbólica y una simbiosis perfecta de música, coreografía y diálogo teatral.

Con esta división estructural he intentado ordenar esquemáticamente las diferentes líneas de este entramado espectacular, epítome del «arte escénico», «teatro» puro tal y como lo concibe la Vanguardia⁷. Desde la que he llamado «obertura» prologal del Arlequín hasta la escena coral final que reúne, como un desenlace operístico o de ballet, a todos los personajes en escena, la conciencia de «artisticidad», de «artificio», articula e inspira toda esta secuencia del bosque mortal.

2. EL ESPACIO DE LA MUERTE: EL BOSQUE-CIRCO

SEÑALÉ al comienzo que el bosque en *Así que pasen cinco años* es articulador espacial del *agon* hombre vs. muerte, de esa «dolorosa lucha por vivir desviviéndose» del Joven en la que, en palabras de Francisco García Lorca (1980: 324) consiste toda la obra.

Como en *Los ciegos* de Maeterlinck, en *Die Erwartung* de Schoenberg o en la cacería infernal de Pécopin en la leyenda victorhuguiana, el bosque se identifica aquí con la desorientación existencial, espacio de lo desconocido en el que rigen fuerzas sobrehumanas ante las que sucumbirá el hombre.

7. Sirvan, a modo de ejemplo ilustrativo, algunas afirmaciones de las tantas que enunció Ortega y Gasset al respecto: «Es preciso que en la obra teatral sea lo necesario y sustantivo el teatro; por lo tanto, que la obra escénica consista primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario; que sea un hecho insustituible ejecutado en escena» (2008: 196).

En la obra lorquiana, el bosque es espacio privilegiado de la encrucijada vital donde la muerte irrumpe violentamente. Es escenario mortal ya en el drama juvenil *El maleficio de la mariposa* y adquiere su dimensión más ritual en el famoso Acto III de *Bodas de sangre*; pero no solo. Existe en la poesía de García Lorca toda una geografía de ultratumba muy personal y de línea paganizante (Belamich, 1962: 70; Salazar Rincón, 1998: 33) que halla en las *Suites* su expresión más concentrada y explícita (cfro. Ucelay, 1995: 59-63).

Centrando la atención en el cuadro que me ocupa, el bosque como lugar de la muerte violenta en *Así que pasen cinco años* puede estudiarse en dos niveles: uno lírico o estrictamente literario, y otro dramático.

El nivel estrictamente literario corresponde al mundo construido a través de la evocación léxica y la isotopía de una naturaleza acuática y boscosa vinculada a la muerte. Este espacio evocado aparece especialmente en los parlamentos líricos en verso y remite muy directamente al imaginario de las *Suites*. Los «truncos grandes», los «ramos de coral», las «banderas de agua verde» o el «fondo del mar» de la canción de la Muchacha, y más tarde el río y la ribera de juncos en el dúo de los enamorados enlazan con el hermético paisaje de la canción del Arlequín: el sueño que *flota* sobre el tiempo como un *velero* (560), la noche y el alba estremecidas por una *espesura de anémonas y témpanos de hielo azul* (561). Limbo extraño, detenido y turbador, se trata del mismo paisaje que aparece en el discurso del Maniquí (Acto II) y que define el mundo de las citadas *Suites*. Como en ellas, las coordenadas semántico-simbólicas son, por un lado, la meta acuática (*ribera, río, mar*), por lo general nocturna e inevitablemente ligada al imaginario de la muerte, y por otro y dentro de la tradición del *homo viator*, el camino, la encrucijada, «sendas/de lo impenetrable» al salir la luna («Canciones bajo la luna», García Lorca, 1983: 36).

En un segundo nivel, el bosque se convierte en este primer cuadro del Acto III en categoría dramática, lugar físico donde sucede la acción. Toda la connotación simbólica acumulada en los parlamentos anteriores se incorpora al bosque materializado en el escenario. El camino, imagen poética de gran riqueza en el discurso lírico, adquiere funcionalidad dentro de la fábula teatral como representación de la búsqueda que el Joven se ha impuesto en el acto anterior. La espacialidad lírico-simbólica de la canción de la Muchacha se contamina del espacio material de la acción a través de la deixis y el encuentro con Arlequín y Payaso. A la vez, esta escena inicial, pretendidamente descontextualizada, anticipa el encuentro del Joven con los personajes circenses, y a su búsqueda anclada en la acción dramática se superpone toda la densidad simbólica creada antes.

La ambigüedad entre espacio real (bosque físico) y espacio onírico-simbólico (bosque de la muerte) se enriquece además a través de la contaminación circense (el bosque como espacio del circo al que pertenecen Payaso y Arlequín) y el recurso metateatral del tabladillo.

No se trata de espacios con remisión simbólica sino de espacios anclados a la fisicalidad teatral, son reales y a la vez imaginados. El circo es verdadero, hay un circo con sus «jaulas» y sus «carros», del cual son integrantes Payaso y Arlequín. Pero no es un circo cualquiera, es «el circo» de la vida, igual que el tabladillo en el que se desarrolla el final del acto es el teatro del mundo en su sentido barroco. En el corazón del bosque mortal se encuentra entonces el circo, el gran círculo de arena donde el hombre se juega, sin saberlo, su destino. Como en el *Llanto por la muerte Ignacio Sánchez Mejías*, desde la fisicalidad referencial del espacio (plaza de toros, circo), la muerte se ha convertido en espectáculo ritual y el hombre, en actor protagonista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILERA SASTRE, Juan y Manuel Aznar Soler (1999): *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, ADEE.
- ANDERSON, Andrew A. (1992): «*Así que pasen cinco años*, *El Público y El sueño de la vida*: tres dramas expresionistas de García Lorca», en Dru Dougherty y M.^a Fr. Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Tabacalera S. A., (215-226).
- BELAMICH, André (1962): *Lorca*, París, Gallimard.
- CAO, Antonio (1989): «*Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca: teatro y antiteatro», en S. Neumeister (ed.), *Actas IX Congreso de la AIH*, vol. 2, Franfurkt, Vervuert (185-194).
- GARCÍA LORCA, Federico (1983): *Suites*, ed. A. Belamich, Barcelona, Ariel.
- , (1986 [1954]): *Así que pasen cinco años*, en *Obras completas*, A. del Hoyo (ed.), Madrid, Aguilar.
- , (1975): «Córdoba, lejana y sola», en Ildefonso M. Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, (275-285).
- , (1980): *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza.
- GUARDIA, Alfredo de la (1952): *García Lorca: persona y creación*, Buenos Aires, Schapire.
- GWYNNE, Edwards (1983): «Capítulo III. Así que pasen cinco años», en *El teatro de Federico García Lorca*, trad. Carlos Martín Baró, Madrid, Gredos, pp. 126-168.
- KNIGHT, R. G. (1996): «Federico García Lorca's *Así que pasen cinco años*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 43:1, pp. 32-46.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1973): «Apuntes sobre el teatro de García Lorca», en Idelfonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, pp.327-344.

- LIMA, Robert (1963): *The Theater of García Lorca*, Nueva York, Las Américas.
- MARTÍN, Eutimio (1986): *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo Veintiuno de España.
- ORTEGA Y GASSET, José (2008): *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, ed. Antonio Tordera, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón. «Las máscaras. Reteatralización», *España*, 44, 25 de noviembre de 1925.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de (1991): *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pretextos.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1977): *Historia del teatro Español. S. XX*, Madrid, Cátedra.
- SALAZAR RINCÓN, Javier (1998): *Por un anfíbio sendero: los espacios simbólicos de Federico García Lorca*, Barcelona, PPU.
- SÁNCHEZ, Roberto G. (1950): *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, Madrid, Jura.
- UCELAY, Margarita (1995): «Introducción», en Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años*, Madrid, Cátedra.

«EL LENTO ASESINATO»: VIOLENCIA Y CRIMEN EN LA ETAPA SURREALISTA DE RAFAEL ALBERTI

MARINA CASADO HERNÁNDEZ

marinacasadohernandez@gmail.com

Universidad Complutense de Madrid

«Una mano enguantada, la dispersión de la luz y el lento asesinato»

RAFAEL ALBERTI, *Sobre los ángeles*

EL homicidio cometido por esta «mano enguantada» lleva consigo la dispersión de la luz, su huida. En la poética albertiana –como cabría pensar de un poeta cuya primera vocación fue la pintura–, la luz y los colores poseen suma importancia; la muerte se halla íntimamente conectada a la oscuridad, a los tonos grises y negros, a lo sombrío. Tonos que aparecen con la irrupción de cualquier tipo de violencia, física o psicológica. La obra poética de Rafael Alberti se ennegrece a partir de 1928, cuando una honda crisis existencial empuja al poeta por los derroteros de un surrealismo con tintes de Romanticismo.

A los veinticinco años, una serie de motivos –fracaso sentimental y académico, dependencia económica de su familia, pérdida de la primera juventud...– precipitaron a Rafael Alberti a una depresión que él mismo describió así en sus memorias, *La arboleda perdida*:

¿Qué espadazo de sombra me separó casi insensiblemente de la luz, de la forma marmórea de mis poemas inmediatos, del canto aún no lejano de las fuentes populares, de mis barcos, esteros y salinas, para arrojarme en aquel pozo de tinieblas, aquel agujero de oscuridad, en el que bracearía casi en estado agónico, pero violentamente,

por encontrar una salida a las superficies habitadas, al puro aire de la vida? (Alberti, 2002: 290)

Este «bracear violento» se ve reflejado en su poesía de entonces, que se desarrolla principalmente en tres obras: *Sobre los ángeles*, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* y *Sermones y moradas*. A partir de 1930, la poesía social y política lo arrancó por fin de su propia oscuridad y lo empujó a volver la vista hacia el pueblo, la gente, la Historia.

I. LA VIOLENCIA EXPLÍCITA EN *SOBRE LOS ÁNGELES*

AUNQUE en *Cal y canto* ya aparecía un primer poema en el que las criaturas angélicas adoptaban tintes infernales, «Los ángeles albañiles»; no fue hasta 1928 cuando Alberti comenzó a escribir los poemas que compondrían el libro de *Sobre los ángeles*, que constituyó la respuesta a la crisis espiritual que le invadía, como él mismo confiesa en *La arboleda perdida*:

¿Qué hacer, cómo hablar, cómo gritar, cómo dar forma a esa maraña en que me debatía, cómo erguirme de nuevo de aquella sima de catástrofes en que estaba sumido? Sumergiéndome, enterrándome cada vez más en mis propias ruinas, tapándome con mis escombros, con las entrañas rotas, astillados los huesos. Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba. (Alberti, 2002: 291-292)

Alberti pone especial atención a diferenciar sus ángeles –encarnaciones de sus estados emocionales– de los ángeles cristianos, alegando que los suyos representaban la crueldad, la desolación, la agonía y, solo a veces, la bondad, presentes en su espíritu. En una primera lectura, se podría interpretar que está invirtiendo los conceptos de Paraíso e Infierno impuestos por el cristianismo, puesto que, tradicionalmente, la figura de los ángeles posee connotaciones muy positivas, contemplándose como los mensajeros de Dios, los guardianes buenos de las personas. Sin embargo, Alberti no se inventó nada nuevo en esta inusual concepción de los ángeles en su poesía. Como explica Díaz de Guereñu, «la cultura religiosa recibida desde la cuna le proporcionó imágenes básicas del ángel y de su espejo el demonio» (2003: 102). En su análisis de *Sobre los ángeles*, Soledad Salinas investiga acerca de la presencia de ángeles demoníacos en los textos bíblicos:

Si bien el ángel representa, ante todo, la criatura que ama a Dios por encima de todas las cosas, también existe desde muy tempranas épocas de su historia el concepto del ángel caído, el que se ha rebelado contra el Señor y yace en el «boquete de sombras» infernales. Allí, según el *Libro de Enoc*, los ángeles caídos se han condenado para siempre y se encuentran cercados por los ángeles del castigo en un valle de fuego y azufre para que así se extinga su lujuria. Según estén vinculados a los espacios celestes o a los del infierno, serán los ángeles buenos o malos. (Salinas de Marichal, 2004: 259)

Salinas establece una convincente clasificación entre todos los ángeles que pueblan los versos del libro:

No hay ángeles propiamente infernales, ángeles rebeldes, a lo romántico; puesto que no hay Dios contra quien rebelarse. Ni quizás celestiales, puesto que el ángel bueno viene como una tregua al

tormento, no con un mensaje divino. [...] Solamente unos pocos son buenos. Hay ángeles muy cercanos a los ángeles malos tradicionales: los bélicos, el rabioso, ceniciento, el ángel de luz, el de la ira, los vengativos, los crueles. Otros, más albertianos, son puramente traducciones de estados de ánimo: el ángel desengañado, el ángel sin suerte, el envidioso. (Salinas de Marichal, 2004: 336)

La afirmación de Salinas acerca de que «no hay Dios» es cierta. En todo el libro no existe una sola mención a él, a pesar de que la misión de los ángeles sería la de llevar su mensaje a la Tierra. Sin embargo, los ángeles albertianos no tienen un mensaje que llevar porque no existe emisor alguno –y el Paraíso se ha perdido–, limitándose a descender de los cielos y a vagar por ese mundo de nieblas por el que también viaja la voz poética. Los ángeles, así, pierden su sentido. La ausencia de Dios simboliza la pérdida de la fe religiosa de Alberti.

Desde el segundo poema del libro, el lector comienza a encontrarse con imágenes que sugieren violencia, ataques, heridas: «De rondón, el viento hierre / las paredes, / las más finas, vítreas, láminas. / Humedad. Cadenas. Gritos. / Ráfagas» (Alberti, 1996: 71). El poeta se siente vulnerable ante el universo, ferozmente atacado:

*¿Quién sacude en mi almohada
reinados de yel y sangre,
cielos de azufre,
mares de vinagre?*

*¿Qué voz difunta los manda?
Contra mí, mundos enteros,
contra mí, dormido,
maniatado,
indefenso.*

*Nieblas de a pie y a caballo,
nieblas regidas
por humos que yo conozco
en mí enterrados,
van a borrarame.*

*Y se derrumban murallas,
los fuertes de las ciudades
que me velaban.*

*Y se derrumban las torres,
las empinadas
centinelas de mi sueño.*

(Alberti, 1996: 75)

El mal, la oscuridad que ataca al poeta se encarna en esos ángeles que invaden incluso el territorio de sus sueños: «Te dormiste. / Y ángeles turbios, coléricos, / te carbonizaron» (Alberti, 1996: 78). Uno de los ángeles más terribles es el Ceniciento, que no le ataca a él exclusivamente, sino al mundo, en general, cuando desciende con un objetivo:

*Para romper cadenas
y enfrentar a la tierra contra el viento.*

Iracundo, ciego.

*Para romper cadenas
y enfrentar a los mares contra el fuego.*

*Dando bandazos el mundo,
por la nada rodó, muerto.
No se enteraron los hombres.
Sólo tú y yo, Ceniciento.*

(Alberti, 1996: 89)

Otro es «El ángel rabioso», que «incendia todos sus ángeles»: «Rompes y me asaltas. / Cautivo me traes / a tu luz, que no es la mía, / para tornearme» (Alberti, 1996: 90). Como alegoría de la feroz lucha que se genera dentro del alma de la voz poética, las encarnaciones de esta alma, los ángeles, también pelean entre ellos, enfrentándose los buenos contra los malvados. Este enfrentamiento se refleja, principalmente, en «Los dos ángeles»:

*Ángel de luz, ardiendo,
¡oh, ven!, y con tu espada
incendia los abismos donde yace
mi subterráneo ángel de las nieblas.*

*¡Oh espadazo en las sombras!
Chispas múltiples,
clavándose en mi cuerpo,
en mis alas sin plumas, en lo que nadie ve,
vida.
[...]*

*Me duelen los cabellos
y las ansias. ¡Oh, quéname!
¡Más, más, sí, sí, más! ¡Quéname!
[...]
¡Quémallo, ángel de luz,
quéname y huye!*

(Alberti, 1996: 95-96)

En los siguientes poemas —«El ángel envidioso», «Los ángeles vengativos», «Can de llamas», «El ángel del misterio», «Los ángeles sonámbulos»—, las imágenes violentas son constantes y se suceden cada vez con mayor frecuencia. En «El mal minuto», tiene lugar un

acontecimiento súbito que precipita el final dramático: «Ese minuto fue el de las balas perdidas, / el del secuestro, por el mar, de los hombres que quisieron ser pájaros, / el del telegrama a deshora y el hallazgo de sangre, / el de la muerte del agua que siempre miró al cielo» (Alberti, 1996: 130). *Sobre los ángeles* se plantea como un tránsito del poeta, desde que perdiera su Paraíso, por un mundo en ruinas donde los ángeles se conciben como restos de ese Cielo extraviado, encarnaciones del desengaño que se mezclan con la mediocridad del universo y con las emociones presentes en el alma del poeta. El poeta, a su vez, es un ángel más, «el ángel tonto»: el único que sobrevive al final del viaje, cuando se produce la muerte de todos los demás. Lo vemos en el último poema del libro, «El ángel superviviente»:

Acordaos.

La nieve traía gotas de lacre, de plomo derretido

y disimulo de niña que ha dado muerte a un cisne.

Una mano enguantada, la dispersión de la luz y el lento asesinato.

La derrota del cielo, un amigo.

Acordaos de aquel día, acordaos

y no olvidéis que la sorpresa paralizó el pulso y el color de los astros.

En el frío, murieron dos fantasmas.

Por un ave, tres anillos de oro

fueron hallados y enterrados en la escarcha.

La última voz de un hombre ensangrentó el viento.

Todos los ángeles perdieron la vida.

menos uno, herido, alicortado.

(Alberti, 1996: 158)

Para el poeta, la consecuencia de ese viaje, a través del cual se ha ido cruzando con figuras angélico-demoníacas que lo han amenazado

con desequilibrarlo y destruirlo, ha sido perder sus alas. Ha tenido lugar una muerte, la de parte de su alma; pero él continúa vivo para seguir su camino, ausente ya de esperanzas e ilusiones.

2. LA VIOLENCIA LATENTE EN *YO ERA UN TONTO* *Y LO QUE HE VISTO ME HA HECHO DOS TONTOS*

Los poemas que componen este libro, cuyo singular título se halla inspirado en un verso de Calderón de la Barca, fueron compuestos por Alberti de forma simultánea a los de *Sobre los ángeles*, a pesar de estar escritos en un tono bien distinto. En una primera lectura, pueden generar desconcierto, debido a su contenido con aparentes dosis de humor absurdo que tienen como protagonistas a las estrellas del cine mudo –Buster Keaton, Charles Chaplin, Harry Langdon, Stan Laurel y Oliver Hardy...–: ellos son los «tontos», que es la palabra que utiliza Alberti para referirse a su idealismo, a su exceso de sentimentalidad en una sociedad en la que impera la máquina, la prisa, la progresiva deshumanización. Una sociedad en la que el amor puro, la inocencia, resultan ridículos. Estos grandes tontos del cine mudo, que simbolizan dichos sentimientos, se convierten, por tanto, en unos inadaptados, en unos ángeles sin alas que se pierden en la suciedad del mundo.

En el poemario, la presencia de la violencia es más leve: aparece de forma latente, como telón de fondo; pero es constante. Desde el primer poema, «Cita triste de Charlot», surge el elemento de la muerte –la muerte de unos sastres, un transeúnte que morirá, un cadáver desnudo que aparece en una farmacia– y los paisajes que muestran destrucción, como «La ciudad está ardiendo por el cielo» –esta visión, además, entraña una alegoría de la pérdida del Paraíso y de la inversión entre Cielo e Infierno–. En «Carta de Maruja

Mallo a Ben Turpin» encontramos, inmersa entre imágenes absurdas, infantiles o más dulcificadas, otra súbita y terrible que vuelve a sugerir un asesinato: «En un hotel de Londres ha aparecido violado el cadáver de un ángel» (Alberti, 1996: 199). Se trata de una conexión con el poemario anterior, *Sobre los ángeles*, y con la muerte –o el asesinato– de aquellas criaturas angélicas con tintes demoníacos que lo poblaban.

C. Brian Morris encuentra, además, una agresividad en la voz poética a la hora de enfocar el mundo de la burguesía: «Como burgués renegado, Alberti condena a la burguesía y a la aristocracia al exterminio, con una agresividad doblemente acre por estar expresada en parte en el francés que ellos, prisioneros del buen tono, chapurrean» (1996: 31). Se refiere Morris, concretamente, al final de «Five o'clock tea»: «El aire está demasiado puro para mandaros a la merde, y yo, Madame, demasiado aburrido. Adieu» (Alberti, 1996: 190).

Considerando el suicidio como una forma de violencia hacia la propia persona, no podemos pasar por alto su constante cercanía. Muchos de los tontos de cine, desesperados ante su inadaptación o su frustración sentimental, piensan en el suicidio como posible escapatoria, y en uno de los poemas incluso se lleva a cabo. Se trata de «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca». A lo largo de las estrofas, Keaton, envuelto en la confusión de no saber distinguir la naturaleza de su novia Georgina –niña o vaca–, la busca por el bosque, preguntando por ella a las plantas y a los animales con los que se encuentra. El poema, tachonado de una inocencia con tintes muy infantiles, concluye de forma aterradora e inesperada: «Yo nunca supe nada. Adiós, Georgina. (¡Pum!)» (Alberti, 1996: 170). Esa onomatopeya final alude al efectivo suicidio de Keaton. C. Brian Morris dirá de ella que «es el sonido más violento, más amenazante, de los que se oyen en este poema» (1996: 39).

3. EL ORIGEN DE LA VIOLENCIA EN *SERMONES Y MORADAS*

LA herida que deja la destrucción de los ángeles del libro anterior se hace patente en *Sermones y moradas*, cuyos poemas son largos, escritos a modo de salmos, y transcurren en lugares cerrados –sótanos, rincones oscuros, mazmorras...– que sugieren el encarcelamiento de la voz poética. Imágenes terroríficas y sombrías pueblan los poemas de este libro, en el que el poeta, desprovisto ya de esperanza, se enfrenta a un mundo frío y desamparado que lo castiga. En este universo, incluso los accidentes más rutinarios se convierten en violentos, agresivos, amenazadores. Para Andrew P. Debicki, estas imágenes expresan «el horror de la vida». Escribe al respecto:

Ejemplos de episodios comunes nos hacen sentir la presencia de lo desagradable en la vida; hechos externos (una descarga eléctrica) suscitan angustias internas (el grito de «otra alma»). El protagonista afirma la importancia de no ignorar tales tragedias. El resto del libro sigue haciéndonos sentir los horrores del mundo. Todo se nos presenta desde el punto de vista del protagonista desilusionado. [...] Este hombre ve sólo lo nefasto en una escena común casera [...]. Deforma la realidad, personificando los objetos y encontrando su propia actitud angustiada en lo que le rodea. (P. Debicki, 1984: 149)

Además, el poemario se encuentra claramente influenciado por los textos bíblicos. El primer poema, «Sermón de las cuatro verdades», lo relaciona Derek Harris con «la eclesiástica del predicador que el joven Alberti externo del colegio de San Luis Gonzaga oiría en su niñez» (Harris, 2003: 112). De las cuatro verdades anunciadas en el título, la primera se centra en el dolor; imágenes violentas se suceden en ella:

Para un espíritu perseguido, los peces eran sólo una espina que se combaba al contacto de un grito de socorro o cuando las arenas de las costas, fundidas con el aceite hirviendo, volaban a cauterizar las espaldas del hombre.

No le habléis, desnudo como está, asediado por tres vahos nocturnos que le ahogan: uno amarillo, otro ceniza, otro negro.

Atended. Ésta es su voz:

—Mi alma está picada por el cangrejo de pinzas y compases cantantes, mordida por las ratas y vigilada día y noche por el cuervo. (Alberti, 1996: 617-1618)

El alma, la voz poética, se encuentra «perseguida», «asediada», «picada», «mordida», «vigilada». Hay gritos de socorro y vahos que le ahogan: el mundo efectúa su ataque contra ese espíritu vulnerable, torturándolo. La presencia del dolor, de la violencia, se reafirma en la tercera verdad, donde además se proclama en voz profética la destrucción de la Tierra y el triunfo del mal:

Yo os prevengo, quebrantaniños y mujeres beodos que aceleráis las explosiones de los planetas y los osarios, yo os prevengo que cuando el alma de mi enemigo hecha bala de cañón perfora la Tierra y su cuerpo ignorante renazca en la corteza del topo o en el hálito acre y amarillo que desprende la saliva seca del mulo, comenzará la perfección de los cielos.

Entre tanto, gritad bien fuerte a esa multitud de esqueletos violentadores de cerraduras y tabiques, que aún no sube a la mano izquierda del hombre la sangre suficiente para estrangular bajo el limo una garganta casi desposeída ya del don entrecortado de la agonía. (Alberti, 1996: 620-621)

En «Morada del alma encarcelada», la voz poética muestra el castigo al que es condenada:

Amigo, en las cárceles involuntarias, los tribunales de la tormenta son excesivamente severos: ni unas esposas para que los muros no sufran el envite de una conciencia desesperada, ni una cuña de plomo para que unos labios no conversen con su propia sangre. (Alberti, 1996: 626)

¿Por qué para el poeta resulta tan terrorífico «el envite de una conciencia desesperada» o la idea de conversar «con su propia sangre»? Son acciones ambas que sugieren quedarse a solas consigo mismo, y es que, como descubrimos más adelante, la violencia a la que es sometido procede no del mundo exterior, sino sobre todo de su propio interior, de esa alma vacía y carente de ilusiones, igual que aquel rayo incesante que golpeaba a Miguel Hernández. Lo descubrimos en «Sermón de la sangre»: «mientras me humilla, me levanta, me inunda, me desquicia, me seca, me abandona, me hace correr de nuevo, y yo no sé llamarla de otro modo: Mi sangre» (Alberti, 1996: 629). Siendo consciente de que esta idea de autodestrucción, más adelante, la voz poética implorará: «Asesíname» (Alberti, 1996: 636). Después, se percata de la imposibilidad de la muerte, que supondría un descanso para su conciencia. En este sentido, la «Morada del alma que espera la paz» resulta sumamente reveladora:

Yo golpeo fríamente la belleza elemental de la Tierra consumida por la lava y brindo por la devastación absoluta de los astros.

Heridme a mí, heridme porque soy el único hombre capaz de hacer frente a un batallón de ángeles.

Pero ya no existen: los carbonicé a todos en un momento de hastío.

Soy inmortal: no tengo quien me hiera. (Alberti, 1996: 642-643)

El poeta, incapaz de parar los castigos a los que le somete su propia sangre, su propia conciencia, e incapaz también de alcanzar la muerte como vía de escape, se vuelve hacia el universo y lo condena a la destrucción absoluta: ese mundo que fue el origen del fin de su propia inocencia, de la pérdida de su Paraíso, de la lucha fraguada dentro de su alma que comenzó en *Sobre los ángeles* y que todavía lo consume. Se confiesa como el asesino de todos aquellos ángeles que poblaban el poemario y que murieron al final de éste, quedando sólo uno, sin alas: él mismo. Pero, en realidad, esos ángeles asesinados no son más que otros fragmentos de su propia alma, encarnaciones de sus sentimientos, de su variado paisaje emocional. Volvemos, pues, a la espiral de la autodestrucción, para descubrir que, finalmente, las tres obras albertianas analizadas en este trabajo no simbolizan más que un viaje interior del poeta por su propia conciencia, inmersa en una crisis existencial de la que solo conseguiría salir mediante la poesía de compromiso. Pero la violencia, las huellas de los crímenes y asesinatos que se suceden a lo largo de los poemarios, encuentran su origen en su propia alma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Rafael, (1996): *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, C. Brian Morris (ed.), Madrid, Cátedra.
- , (2002): *La arboleda perdida, I*, Madrid, Alianza Editorial.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2003): «*Sobre los ángeles: del poeta al que se llevaban mil demonios*», en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*. Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, (91-109) .

- HARRIS, Derek (2003): *Sermones y moradas*, una evaluación, en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*. Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (ed.), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, (III-121).
- MORRIS, C. Brian (1996): Introducción, en *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra, (8-55).
- P. DEBICKI, Andrew (1984): «El correlativo objetivo en la poesía de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid, Taurus, (119-151).
- SALINAS DE MARICHAL, Solita (2004): *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

FUNCIONES DEL LENGUAJE ESCATOLÓGICO EN *EL BURRO EXPLOSIVO* DE RAFAEL ALBERTI

ALBERTO MAFFINI

alberto.maffini@unimi.it

Università degli Studi di Milano

ASTURIAS, 1936: un burro cargado de dinamita es lanzado contra la línea enemiga, víctima sacrificial de los mineros revolucionarios frente al ejército opresor, kamikaze inconsciente, símbolo de la alianza entre los obreros y las fuerzas pre-rationales de la naturaleza versus la represión. Poco importa que, como reconstruye fidedignamente Ernesto Burgos (2012):

Grossi [el jefe de los revolucionarios] tomó la decisión de llenar un bidón con octavillas y dinamita, colocarlo sobre un asno y enviarlo desde Vega del Ciego contra la línea enemiga con una mecha encendida, calculada para que hiciese explosión entre las tropas, matando a unos y convenciendo con la lectura de los panfletos a los restantes para que se cambiasen de bando. Pero el que decidió por su cuenta cambiar los planes fue el animal, que a mitad de camino giró sobre sus pezuñas para volver del lado de los mineros que se vieron obligados a matarlo en tierra de nadie, para evitar males mayores.

Sobre este episodio se han multiplicado las charlas de café y las invenciones de los testigos, verdaderos o presuntos, que se han convertido

luego en cuentos y novelas¹. A su fascinación tampoco pudo resistirse Rafael Alberti, aunque por aquel entonces se encontrase lejos de la península ibérica².

El burro de Asturias no es, sin embargo, el único que encontramos por aquellos años. El animal domina el imaginario simbólico de Dalí allá por 1928, protagonizando una tela surrealista titulada *El burro de Carcass* y apareciendo en una escena de la archiconocida película *Un chien andalou*, donde la cabeza de un asno putrefacto se mece tristemente sobre un piano. El pintor catalán tampoco se olvida del sensato pollino Platero, evocándolo en la carta que junto a Buñuel envía a Juan Ramón, convirtiendo a la bestia y a su autor en blanco de palabrotas irrepetibles. El paso por estos burros corrompidos y hediondos es fundamental para comprender las características del sucesivo burro albertiano.

El burro explosivo salió a las prensas en 1938, en el alborotado contexto de la Guerra Civil, por las rotativas del 5º Regimiento de Madrid, pasando luego a ser incorporado como tercer apartado del libro *Poeta en la calle*. Su composición comenzó durante el Bienio negro, en régimen de clandestinidad, como el mismo Alberti nos cuenta: «Este breve cuaderno recoge algunos sonetos, romances y letrillas de *El burro explosivo*, libro todavía inédito, comenzado a escribir durante los nublados días de lo que se llamó el «bienio negro», cuando este tipo de poesía tuvo que refugiarse en la clandestinidad» (Alberti, 2003: 432). Esta escritura a escondidas nos conecta directamente con la tradición de la poesía satírico-burlesca del siglo XVII, que a menudo tuvo que

1. La última, citada en el artículo de Ernesto Burgos, sería *Cazados*, de Germán Mayora, autor lenense autopublicado.

2. El artículo de Pulido Mendoza (2010) habla en detalle de los viajes que la pareja Alberti/León hizo durante los levantamientos de Asturias.

recorrer los caminos sumergidos de la tradición no impresa. La deuda del libro con la tradición se nota también si analizamos más en detalle su estructura métrica, dividido entre diez sonetos y otros tantos poemas de metros diferentes (villancicos, romances...). En este aspecto *El burro explosivo* se diferencia de los demás apartados de *El poeta en la calle*, donde predominan los versos de raíz popular.

Esta insistencia en la tradición formal del soneto es reveladora del carácter rompedor del proyecto albertiano. Como comenta Cano Ballesta a propósito del poeta falangista Dionisio Ridruejo: «la misma forma del soneto, severa y ceñida, es control, contención, estructura; es también rechazo del «verso libre» surrealista que sugiere caos, anarquía, desorden, ímpetu desbordado» (Cano Ballesta, 1994: 63). Alberti quiere derrotar a los poetas del bando adverso empleando sus mismas armas; no es nada casual que les dedique el soneto «A ciertos poetas congregantes», donde la actitud encerrada y rancia de ellos bien se manifiesta a través de la metáfora de «el estreñimiento que no caga» (Alberti, 2003: 57). Al contrario, en *El burro explosivo* «Alberti destruye ese orden por la acumulación, por la enumeración, por el vocabulario. [...] Además, Alberti se aleja de la retórica de la poesía bélica de la República para componer un discurso basado en el insulto casi exclusivamente.» (Díez Fernández, 2004: 285).

Esta mezcla de insultos y cuidado formal remonta a textos de la tradición clásica latina y griega entre los cuales es imposible evitar de mencionar el *Ibis* ovidiano³, que más supo quizás expresar una voz poética escandalosamente airada. Tomando las riendas de las

3. Lamentamos la pérdida del homónimo antecedente de Calímaco, que seguramente nos aclararía muchos de los problemas de este texto reconocido como «enigmático», entre los otros, por Rubén Darío: v. Introducción de Rosario Guarín Ortega a *Ovidio* (2000).

Arai griegas y de las *Dirae* latinas⁴, que dieron comienzo a la poesía de invectivas, Ovidio consiguió conjugar elementos autobiográficos y literarios a la vez, dejando que su auditorio se interrogara sobre la real identidad del ibis, el ave coprófago símbolo de suprema sordidez bajo el cual se disfrazaba el destinatario del poema. En el *Ibis* se produce entonces un desdoblamiento entre la adhesión a normas establecidas por el canon literario y la inclusión de detalles personales provenientes de la experiencia del autor. Del mismo modo operó Alberti al mezclar en su *Burro explosivo* elementos que le venían de un conocimiento directo de sus adversarios con otros insultos de carácter más general.

En el mundo latino tenemos que buscar también la ascendencia de la peculiar «Tabla de dicterios», tabla de multiplicaciones en rima donde a cada operación matemática corresponde un insulto. Su origen se encuentra en las *Defixionum tabellae*, tablas votivas donde, en secreto, el devoto –o sea, la persona que cumplía el ritual mágico– escribía el nombre del destinatario del hechizo, acompañado por insultos que llenaban todo el espacio de escritura. En este caso el destinatario sería el caudillo Franco, que sufre en los insultos a él dirigidos a lo largo de toda la tabla una serie de procesos de cosificación y feminización que tienen el objetivo de desfigurarle y privarle de su fisonomía real. Para los fines de nuestra charla queremos destacar la tabla del 3, donde abundan las referencias al mundo fecal: «3x1, artefacto / 3x2, putrefacto / 3x3, escupidera / 3x4, pedorrera / 3x5, cagón / 3x6, retortijón / 3x7, ano revuelto / 3x8, vientre suelto / 3x9, cachirulo / 3x10, culo» (Alberti, 2003: 60) y la del 9, abierta en cambio a la esperanza, incorporando elementos positivos cuales el trigo, el amigo, la amada y el sol, entre los otros. La «Tabla de dicterios» se revela así coherente con su origen

4. Sobre estas fascinantes composiciones, v. Hübner (1970).

antiguo: el insulto mantiene su carácter apotropáico y catártico⁵, prefigurando el advenimiento de un beneficio o de una mejora en la condición del devoto que compila su tabla: emblemáticamente el 9x10, la última multiplicación, representa «el nuevo día».

Sin embargo, el mundo clásico no es la única fuente de inspiración para Alberti; él mismo declara en el prólogo del folleto original de *El burro explosivo* la deuda que su texto mantenía con la tradición del Siglo de Oro: «Estos poemas, cargados de dinamita, continuadores de un camino señalado por nuestros grandes poetas del siglo XVII» (Alberti, 2003: 432). Entre estos poetas destaca sin duda como gran escatológico la figura de Francisco Quevedo; Juan Goytisolo nos presenta hasta qué punto el escritor había adquirido familiaridad con el tema en cuestión en la cultura popular, brindando un burdo chiste basado en un caso de homofonía entre italiano y español:

Un tal Quevedo, habiéndose bajado las calzas para defecar en un lugar público, de espaldas a los viandantes, fue sorprendido en dicha posición por un distinguido caballero italiano. «¡Oh, qué vedo!» habría exclamado éste con horror [...] A lo que habría respondido el español con mal oculto orgullo: «Anda, ¡hasta por el culo me conocen!». (Goytisolo, 1977: 117)

Es cierto, como Goytisolo no falta de notar a continuación, que:

Mientras los críticos y estudiosos de la obra de Quevedo acostumbran a esquivar con un mohín de disgusto la obsesión escatológica del escritor o la despachan con unas breves frases condescendientes, cuando no francamente condenatorias, [...] al revés, sus abundantes alusiones coprófilas y la leyenda que las envuelve son conocidas

5. Para estas funciones específicas del insulto, v. Wajnryb (2005).

y apreciadas por la gran masa del pueblo, incluso por aquellos que, víctima de la rígida estratificación social de país, viven enteramente al margen de la cultura. (Goytisolo, 1977: 117-118)

Este rechazo a lo escatológico parece compartido aún hoy en día, si acudimos al juicio crítico formulado bastante toscamente por Ernesto Burgos en su artículo sobre *El burro explosivo*:

Este libro, alimentado con toda la pasión que produce el combate y el odio a un enemigo especialmente despreciable, añade a esta circunstancia el evidente mal gusto que ustedes pueden comprobar, por ejemplo, al leer estos cuatro versos dedicados a Hitler: «¿Dónde estás desgraciado? ¿En qué retrete, / en que profunda, fúnebre cloaca / lloras tu sueño entre tu propia caca / ya sólo reducido a un solo ojetete»; o en estos otros a Franco: «Tú todavía, general botijo, / caudillo cantimplora sin pitorro, / liliputiense, hijo / de zorra cabezorra y cabezorro». Poesía? El gusto es libre, pero a mí no me lo parece por el hecho de que esté escrito en renglones cortos. (Burgos, 2012)

A parte de la gracia que nos hace que se mantenga aún hoy en día la distinción entre poesía y «poesía de renglones cortos», en la crítica aquí arriba se introduce aquel elemento de «mal gusto» que acomunaría a Quevedo y Alberti, y que merece ser examinado más en detalle. Aunque la premisa de que no existen palabras intrínsecamente descorteses haya sido aceptada por todo el universo de los estudios lingüísticos, la percepción de los usuarios comunes de la lengua difiere en este aspecto, apoyándose en la opinión que todas las palabrotas son malas y denotan rudeza, formando un conjunto lexical despreciado y definido como de «mal gusto»⁶. Este concepto de mal gusto fue

6. V. Bousfield (2010).

aprovechado en su tiempo incluso para excluir lo escatológico de las recopilaciones de motivos literarios, tal y como hizo Stith Thompson:

Thousands of obscene motifs in which there is no point except the obscenity itself might logically come at this point, but they are beyond the scope of the present work. They form a literature to themselves, with its own periodicals and collections. In view of the possibility that it might become desirable to classify these motifs and place them within the present index, space has been left from X700 to X749 for such motifs. (Thompson, 1955-1958, v. 514)

Sin embargo, la presencia de lo escatológico y la atracción que eso ejerce sobre el público de lectores y escritores no puede ser ignorada. Goytisolo individua justamente su función como válvula de desahogo contra todas aquellas pulsiones represivas que afectan la sociedad española desde hace siglos:

La línea divisoria se sitúa, como es obvio, en el reino de Isabel la Católica: durante éste no sólo se expulsa a los judíos y se crea la Inquisición para vigilar a los conversos: se prohíbe también la importación de libros (es decir, la libre circulación de ideas) y se condena a bigamos y sodomitas a la hoguera (esto es, la soberana disposición del cuerpo). Lentamente, la vida cultural del país deriva hacia la esquizofrenia cotidiana de vivir entre dos planos adversos e incompatibles. (Goytisolo, 1977: 122)

En el campo de los estudios lingüísticos también se ha señalado la capacidad del insulto de romper los tabúes para dar salida al dolor y a la rabia⁷. Aplicar el concepto de mal gusto a lo escatológico serviría

7. V. Pinker (2007).

entonces únicamente a reforzar esta esquizofrenia que tiende a sublimar al hombre, privándole de su parte más instintiva y animal, para que se disponga mansamente como instrumento de trabajo a las órdenes del líder de su tiempo, sea Isabel la Católica, la reina Victoria o el caudillo Franco. Sin duda, Quevedo lucha contra esta tendencia, y «la complacencia quevediana de mostrar a los personajes en el acto de defecar, orinar, hablar o escupir [...] revela “un insuperable desprecio del hombre”» (Quevedo, 1977: 122).

Alberti no extiende este desprecio a todos los hombres, sino a algunos grupos bien determinados: la iglesia y los políticos reaccionarios sobre todo. Se da cuenta muy bien de cómo la acumulación insistida e incoherente de epítetos vulgares no deja de provocar un efecto de solidaridad con su público: «cursing can be used as a *solidarity politeness* strategy, fulfilling a number of subordinate functions: promoting *group membership* and *common ground*, as well as engendering *humour*» (Dyrel, 2012: 27).

La caca es un arma, y Alberti quiere servirse de ella a lo grande. Los primeros tanteos con la materia marrón el gaditano los había dado en su libro de homenaje al cine *Yo era un tonto...* donde en el poema «Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña» el protagonista —y no es casualidad que este sea inglés, siendo la Inglaterra victoriana y pos-victoriana el más puritano de los países, quizás incluso de todas las épocas— declama el descubrimiento de esta gran verdad:

Verdaderamente

no hay nada tan bonito como un ramo de flores

cuando la cabra ha olvidado en él sus negras bolitas.

*¿Me habré dado yo cuenta de que no hay nada tan bonito como un ramo de flores
y sobre todo si la cabra ha olvidado en él una o más bolitas?*

(Alberti, 1981: 85)

El personaje asocia en su perspectiva ingenua fealdad y belleza: el perfume de las flores y el hedor de las heces cabrías. Langdon se sorprende por esta asociación; es más, la juzga exitosa y se alegra consigo mismo por haberla logrado, repitiéndola para fijarla mejor en la memoria y dejando que asome la malicia del autor. Morris comenta que, de tal manera, el personaje revela «su incapacidad para distinguir lo bello y lo feo, lo malo y lo bueno, lo seguro y peligroso» (Morris, 1981: 41). Aunque acertada, esta visión nos parece un poco limitada, y hemos de acudir nuevamente a Quevedo para enfocar mejor el asunto. El acercamiento gozoso a las narices del ramo de flores en comunión con los excrementos une los mundos opuestos de culo y cara en un acto que reduce el hombre a su animalidad, tal y como lo hizo ya el madrileño en su opúsculo *Gracias y desgracias del ojo del culo*. Como nota una vez más Goytisolo, ahí asistimos a «la audacia sacrílega con que empareja la cara con el culo, imponiendo sobre la pirámide de diferencias intelectuales y sociales del ser humano una visión radicalmente igualitaria y anárquica» (Goytisolo, 1977: 128).

Es especialmente importante notar como en la práctica del insulto el excremento consigue acomunar a todos los poderosos del tiempo en una batalla combatida a golpes de mierda. Estas flechas marrones destruyen a todo personaje público alcanzado por sus lances. Al Presidente del Gobierno Niceto Alcalá y Zamora y al nuncio de Su Santidad en España, Alberti dirige los merdosos versos: «Remángate esas púrpuras violentas / y esa mano de sangre, esa alba mano / grábala al Sacro Pío Onceno Año, / Año que tu en España representas [...] vuela Niceto en forma de paloma, / excrementando pámpanos y flores, / al cielo celestial de donde vino» (Alberti, 2003: 51). Al fundador de la CEDA José María Gil-Robles se le dedican hasta tres sonetos, donde es retratado como «culo de obispo aullando un do de pecho», imaginándole, después del escándalo del Straperlo, crucificado y «[...] brotando

en vez de sangre pura mierda / por la herida mortal que le infligieron» (Alberti, 2003: 52-53). Al cónsul de España en Tampico, México, que intentó fastidiar a Alberti en obsequio a las órdenes que le llegaban de la madre patria, el poeta respondió con vehemencia decorando las paredes de la ciudad con cuatro sonetos infamantes, dos de los cuales se conservan en *El burro explosivo*, donde le califica de «Excrementísimo», aludiendo además a su condición homosexual. Esta asociación entre sodomía y excrementos no es nada nueva, si acudimos una vez más a nuestro Quevedo, que la utilizó una y otra vez para atacar a su gran enemigo y rival, Góngora: «Poeta de bujarrones / y sirena de los rabos / pues son ojos del culo / todas tus obras o rasgos. // Bosco de los poetas, / todo diablos, culos y braguetas, / y dicen lenguas ruines / que de atrás os conocen florentines» (Quevedo, 1995: 596-617).

Si en el caso del cónsul la referencia a sus preferencias sexuales podía ser motivada por circunstancias biográficas reales, Alberti alegó deliberadamente acusaciones de este tipo en la descripción de los tres grandes dictadores de la época. Los burros para Hitler, Mussolini y Franco, en riguroso orden de aparición y siguiendo su grandeza criminal, siendo el último poco más que un patético guiñapo, abundan de referencias al mundo excremental y de notas sexuales. En particular, es Hitler el más excrementicio de los tres, el que más se quiere apartar del resto de la humanidad, reducido, al final del poema, a objeto de observación de la Zoología por su depravación. Ahora podemos comprender plenamente el significado de los versos que tanto escandalizaban a Ernesto Burgos: «¿Dónde estás desgraciado? ¿En qué retrete, / en qué profunda, fúnebre cloaca / lloras tu sueño, entre tu propia caca, / ya sólo reducido a un solo ojete? // Muere, muere entre gases. ¿No quisiste, / no ordenaste que el mundo así muriera?» (Alberti, 2003: 61)⁸.

8. Este último verso nos pone una interesante cuestión: ¿Alberti estaba ya al corriente de la solución final que los nazis habían reservado a los judíos? Así no lo

El dictador alemán cae bajo los insultos, mientras quien le increpa se crece, se envalentona, y acompañado por la sonrisa cómplice de sus compañeros finalmente le destruye. Los insultos han sido el mechero que ha encendido la bomba de destrucción masiva del humor⁹.

El mundo de *El burro explosivo* es un mundo casi exclusivamente masculino, porque es en grupos de hombres donde el insulto tiene más eficacia para crear sentimientos de solidaridad¹⁰. Este concepto de masculinidad resalta en «Un burro para Mussolini», donde abundan las referencias fálicas, aprovechando la imagen de macho latino que de sí había querido dar el dictador italiano: «Ilusorio obelisco [...] minga alzada trocada en mingitorio [...] ¿Qué hiciste, Traviato, / que ni engañaste con tu pija a un gato» (Alberti, 2003: 63). El levantamiento del falo en el caso de Mussolini es totalmente inútil y estéril, y bien representa la ilusoria voluntad de grandeza del imperio fascista. Sobre él vuela la justicia divina en forma de paloma, dejando un marrón homenaje en el balcón de la Plaza de Venecia, punto final y recordatorio del destino terrenal de todo hombre.

A Franco, al pobre, miserable Franco, no le queda en cambio ni el consuelo de una picha: lo vemos agitarse «caudillo cantimplora sin pitorro», mientras «atacado de espaldas y de flanco / por tus erectas guardias africanas / velas sin vela». En un nuevo cambio de sexo su figura se sobrepone a la de Isabel la Católica: «Muerto estás ya, Paquita la Católica / Isabel de Ferrol y de Castilla» (Alberti, 2003: 65-66) mostrando la

parece sugerir la fecha de composición del *Burro*, que debió de ser completado entre 1935 y 1936, según indican todas las ediciones modernas. Habría que rastrear más en profundidad las circunstancias de composición de este poema, que suena, por muchos aspectos –la previsión de la *damnatio memoriae* de Hitler, la muerte solitaria en el bunker– como admirable ejemplo de poesía profética.

9. V. Martin (2007).

10. Así define Coates el espacio de locución masculino en su ensayo *Men talk. Stories in the Making of Masculinities* de 2002.

distorsión ínsita en sus absurdas pretensiones de renovar la grandeza del imperio español y atacando una vez más la España reaccionaria y anti moderna que en el reino de Isabel tiene su origen. El carácter enfermizo de estos sueños de gloria bien se cifra en el color amarillo y en la consistencia blanda del «mojón» que de él va saliendo; el menosprecio a Franco es tal que ni siquiera sus heces pueden representarse completas.

Alberti cede la palabra a su burro antes de despedirse de los lectores: su «Diario íntimo» y sus «Lamentaciones y coces» nos restituyen el animal paciente y manso que bien conocemos, dispuesto a compartir con el hombre la pesadez de los trabajos del campo. Lo que sí no ha mudado, y no podría ser de otra manera, es su incontinencia, verbal al par que física: las evacuaciones asninas son su forma de manifestar sus sentimientos, de alegría, ira o incluso compasión, en caso de que le tocara llorar por un tal ruin Francisco. En declarar a Juan Panadero como compañero suyo el juego del burro finalmente se revela: es símbolo de todos los oprimidos, de quien tiene que sufrir cabizbajo los ataques del poder. Las armas que tiene, son las de la naturaleza: pezuñas, dientes y sobre todo su mierda. Mierda que cubre todos, mierda que iguala, mierda que contamina y mancha quien la toca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Rafael (2003): «El burro explosivo», en *El poeta en la calle. Obras completas*. Poesía, ed. R. Marrast, Volumen II Barcelona, Seix Barral.
- , (1981): *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, ed. C. B. Morris, Madrid, Cátedra.
- BOUSFIELD, Derek (2010): «Researching impoliteness and rudeness: Issues and definitions», en M. Locher y Sage L. Graham (eds.), *Interpersonal Pragmatics*, Berlin, Mouton de Gruyter, (102-134).

- BURGOS, Ernesto «El burro explosivo», *La Nueva España*. [en línea].
27/12/2012,
<http://www.lne.es/cuencas/2011/12/27/burro-explosivo/1176295.html> [Consultado: 26/07/2015]
- CANO BALLESTA, Juan (1994): «Poesía de la guerra civil: dos retóricas de un enfrentamiento», en *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el signo del franquismo*, Madrid, Siglo XXI.
- COATES, Jennifer (2002): *Men talk. Stories in the Making of Masculinities*, Oxford, Blackwell, 2002.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio (2004): «Escatología y pasión excremental en *El burro explosivo* de Rafael Alberti», en G. Santoja (ed.), *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Madrid, Sociedad Estamental de Conmemoraciones Culturales, (277-294).
- DYNEL, Marta (2012): «Swearing methodologically: the (im)politeness of expletives in anonymous commentaries on Youtube», *Journal of English Studies*, 10, pp. 25-50.
- GOYTISOLO, Juan (1977): «Quevedo: la obsesión excremental», en *Disidencias*, Seix Barral, Barcelona.
- HÜBNER, Wolfgang (1970): *Dirae in römischen Epos*, Hildesheim-New York, Verlag.
- MARTIN, Rod A. (2007): *The Psychology of Humor. An Integrative Approach*, Burlington (MA), Elsevier.
- MAYORA, Germán (2011): *Cazados*, libro autopublicado.
- MORRIS, Charles Brian (1981): «Introducción», a *Sobre los ángeles. Yo era un tonto...*, Madrid, Cátedra.
- OVIDIO, *Ibis*, ed. R. Guarino Ortega, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- PULIDO MENDOZA, Manuel (2010): «La recepción de la huelga de Asturias en la prensa de izquierdas de Nueva York: nuevos datos sobre

María Teresa León y Rafael Alberti», *Revista de literatura*, LXXII, 143, pp. 187-226.

QUEVEDO, Francisco (1995): *Poesía Completa*, ed. J. M. Blecua, Volumen II, Madrid, Biblioteca Castro / Turner.

THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of folk literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Copenhagen-Bloomington, Indiana University Press, 6 vols.

WAJNRYB, Ruth (2005): *Language most foul*, Sydney, Allen and Unwin.

DE LAS ORDENANZAS (1515) DE LA ALBERCA A LA TIERRA SIN PAN (1933) DE BUÑUEL: BREVE HISTORIA CULTURAL DE LA DOMINACIÓN DE LAS HURDES

DAVID MATÍAS

davidmatiasmarcos@gmail.com

Universidad de Extremadura

DESDE la fundación de sus primeros asentamientos documentados, el de la comarca altoextremeña de Las Hurdes ha sido un territorio en disputa. Bajo la jurisdicción feudal de la vecina villa salmantina de La Alberca, los hurdanos se vieron sometidos a un largo proceso de dominación política y violencia física legitimadas por diversos artefactos culturales: legislativos, como en el caso de las Ordenanzas del título, o literarios, como en el caso, por citar un solo ejemplo, de *Las Batuecas del duque de Alba*, la comedia de Lope de Vega. Esta breve Historia de la violencia simbólica (y no simbólica) ejercida sobre Las Hurdes comienza, en efecto, en Las Batuecas, el valle salmantino colindante cuyo topónimo se confundió con el hurdano hasta, al menos, el siglo XIX, y alcanza su punto álgido de la mano del famoso documental de Luis Buñuel, *Las Hurdes. Tierra sin pan*, rodado y estrenado en 1933.

I. PRIMER HITO. VIOLENCIA FÍSICA

EN 1289 se producía un hito clave en la Historia del espacio geográfico que acabaría conociéndose como Las Hurdes: la villa de Granada

(denominada Granadilla desde la toma de su homónima andaluza) donaba las dehesas de Batuecas y *Jurde*, hasta entonces bajo su jurisdicción, al vecino concejo de La Alberca. En las escrituras de cesión y deslinde se mencionaban varias alquerías que se suponen ya entonces habitadas. Es decir, el territorio ocupado por la antigua dehesa de Jurde debió de parecerse mucho al ámbito geográfico que hoy conocemos como Las Hurdes Altas. La donación se efectuaba sin contrapartida, por lo que La Alberca podía disponer de las tierras hurdanas sin restricciones y a su antojo. Las escrituras regulaban a favor de La Alberca la explotación de la caza, la apicultura, la ganadería, la pesca y la tala de árboles en la también conocida como dehesa de Jara. Por último, prescribían las multas contra los infractores. La villa de Granada solo se reservaba el derecho a que sus ganados siguieran pastando en la dehesa. Mediante otro contrato de 1455 y a cambio de una renta anual en moneda, La Alberca arrendaría los derechos de explotación de la Dehesa de la Sierra, como así se la denominaba, a los moradores de la misma. Los pastos y alquerías de la Dehesa de Lo Franqueado, al sur de la anterior, quedaban, en cambio, bajo jurisdicción del concejo de Granadilla, que ejercería sobre sus dominios una presión mucho menor. Por el contrario, las Ordenanzas municipales de La Alberca, actualizadas en 1515, continuaban sin regular la roturación del suelo en la Dehesa de Jurde. Este vacío legal daría continuidad a la preferencia de la actividad ganadera sobre la agrícola que los fueros leoneses habían extendido a lo largo de toda su zona fronteriza, conocida entonces como la Transierra. De este modo, los pleitos entre hurdanos y albercanos por el derecho a cultivar, habituales ya desde finales del siglo XIII, se extenderían a todo el siglo XVI (Fernández Gómez, 1994: 151-159).

Habría que esperar a que tomara la palabra Romualdo Martín Santibáñez, notario de Casar de Palomero e historiador aficionado nacido en Pinofranqueado, para que una voz autorizada se atreviera a

vincular la extrema pobreza de Las Hurdes con el expolio de La Alberca. Una conexión que ocultaba todo un régimen de explotación y que, hasta entonces, solo había sido atisbada por figuras clarividentes como la de Eugenio Larruga, autor de unas *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, escritas entre 1788 y 1800. En su manuscrito inédito *Las Jurdes ó lo que estas fueron, lo que son, y lo que pueden ser*, redactado en 1872 y estudiado por Mercedes Granjel (2003: 76 y ss.), Martín Santibáñez denunciaba los abusos regulados y legitimados por las Ordenanzas albercanas y se enfrentaba a las simplificaciones del diccionario de Pascual Madoz intentando distinguir la situación socioeconómica de Las Hurdes Altas (deprimidas, a su juicio, por la proximidad y la acción de La Alberca) de la de las Bajas, menos aisladas. Para culpar de la pobreza de ambas, finalmente, a la desidia de la Administración.

No sería hasta 1823 cuando el pacense Diego Muñoz-Torrero, que había llegado a ser rector de la Universidad de Salamanca y presidente de las Cortes de Cádiz, iniciara los trámites para abolir las «visitas» con que La Alberca materializaba su dominio sobre los valles hurdanos. Una vez al año, el alcalde, el escribano y el alguacil de la villa obligaban al alcalde de cada concejo a guiarles por el mismo, donde imponían fuertes multas por cada descuajo que encontraban, es decir, por cada porción de tierra de la que los hurdanos habían arrancado árboles y arbustos con intención de roturarla y cultivarla. La función de tales visitas no consistía sino en ejecutar lo dispuesto en las Ordenanzas municipales y se extendieron desde 1580 hasta una fecha inconcreta más allá de 1829. De acuerdo con Fernando R. de la Flor, «en realidad, eran un instrumento de represión, sin base legal, mediante el cual se cobraban impuestos, se imponían multas y se decretaban prohibiciones de toda naturaleza» (1999: 158). Varios fueron los intentos de los campesinos de pleitear contra la metrópoli, pero no pudieron llevarlos a cabo

por falta de recursos económicos. En 1835, por fin, se formalizaría la anulación de los «Ordenamientos» municipales que habían legitimado las visitas. Tras la derogación de tales leyes, el antiguo régimen feudal se transformó en una nueva relación marcada por la usura. Como aseguraban el diputado a Cortes Vicente Barrantes y el inspector de instrucción primaria Francisco Pizarro y Capilla, los mejores huertos, ganados a la vega de los ríos, continuaban en manos de los albercanos, quienes se los cedían a los hurdanos a cambio de rentas desproporcionadas. Siguiendo muy de cerca los hallazgos de su amigo Martín Santibáñez, sería, de nuevo, Barrantes quien conectara la opresión de La Alberca con la génesis de la leyenda que se había ido configurando en torno de Las Batuecas y, más tarde, de Las Hurdes, como si el control administrativo del territorio necesitara sustentarse sobre el control cultural de sus habitantes. Una operación paralela de infrahumanización de batuecos y hurdanos que por aquellas mismas fechas también sufrieron otros grupos sociales como el de los indios americanos, los negros africanos o, sin ir más lejos y hasta hoy, las mujeres: «De aquí naturalmente», clamaba Barrantes, «y para cohonestar tanto abuso, han salido en todo tiempo las calumnias contra los jurdanos, pintándolos como salvajes sodomitas, para que nadie se interese por ellos». Y, una vez revelados los abstractos lazos que unen la violencia física, ineludible en todo proceso de dominación, con la violencia simbólica que pretende legitimarla, concretaba: «De la Alberca eran los pastores que en el siglo XVI hicieron creer á los primeros frailes de las Batuecas que el valle estaba habitado por demonios. De allí se enviaron á Madoz las relaciones horripilantes que hizo suyas el Dr. Velasco». Y concluía: «Allí mismo hace una década nada más se decía al Sr. Pizarro que iba á recorrer un país extremadamente pobre, ocupado por una población huraña, idiota, semisalvaje, incapaz de todo progreso material y moral» (1893: 67-68). Deslindada con nitidez de Las Batuecas desde finales

del siglo XVIII y definida administrativamente desde mediados del XIX, a finales del cual puede decirse que se emancipó por fin del yugo de La Alberca, la comarca de Las Hurdes habría de luchar aún contra la persistencia de una leyenda que sobreviviría al estudio etnológico del hispanista Maurice Legendre, a las imágenes en movimiento del documental de Buñuel y aun a la propaganda monárquica del gabinete de Alfonso XIII, que visitó la zona en 1922.

2. SEGUNDO HITO. VIOLENCIA SIMBÓLICA

MÁS allá de la aparición de los batuecos en la *Historia de las Indias* de fray Diego Durán (1579: fol. 226), puede afirmarse que la fuente de la leyenda de Las Hurdes se encuentra en *Las Batuecas del duque de Alba*. Escrita nunca después de 1604, la pieza teatral de Lope de Vega fue la encargada de fingir el descubrimiento de un territorio del que se tenían noticias al menos desde finales del siglo XII. Y decimos descubrimiento porque tal ficción se operaría con unas herramientas muy parecidas a las que por entonces usaban los cronistas y dramaturgos del Nuevo Mundo. Es decir, *Las Batuecas del duque de Alba* es la primera obra en escenificar un descubrimiento que, como en el caso americano, solo podía serlo en la ficción: no puede hablarse de tal concepto en relación con regiones ya habitadas. Los hechos sucedieron como sigue: durante el primer acto de la comedia asistimos a la vida cotidiana de los batuecos, que, como notó Legendre (1927: 374), se desarrollaba sobre los dos condicionantes que, casi hasta nuestros días, habrían de constituir la esencia de la leyenda: el aislamiento más absoluto del país y el salvajismo de sus habitantes. A pesar, no obstante, de vivir como gentiles entregados a las pulsiones de la naturaleza, los batuecos no habitaban una suerte de Arcadia ni de Edad de Oro, pues la convivencia batueca

se veía alterada por las tribulaciones amorosas más propias de «la ciudad y la civilización», esto es, como apuntó Juan Manuel Rozas (1991), de la comedia de enredo. La bárbara Geraldina amaba al bárbaro Giroto, que no podía corresponderla porque amaba a Taurina, que a su vez, para desgracia del anterior, amaba a Mileno. El primer acto se cierra con la irrupción de la segunda línea argumental, sostenida sobre los hombros de don Juan y Brianda, una pareja de criados del duque de Alba que, ante la imposibilidad de realizar su amor sin infringir el servicio a su señor, habían decidido huir en dirección a Portugal para, ayudados por don Mendo, acabar llegando al valle de Las Batuecas. El nudo de la acción se va desatando a lo largo del segundo acto para, al mismo tiempo, preparar el clima apropiado para la aparición, a modo de *deus ex machina*, del duque de Alba, que clausuraría la obra perdonando a la pareja de enamorados y anexionándose y evangelizando la tierra de Las Batuecas.

En efecto, en el tercer acto el victorioso señor de todas las tierras que lindan con aquellas Hurdes ficticias se topaba con Las Batuecas camino del santuario de la Peña de Francia, adonde, procedente de la toma de Granada, se dirigía para cumplir sus votos y dar gracias a la virgen por las heridas curadas. Después de aceptar como vasallos a los batuecos y prometer bautizarlos en el santuario cercano, tras la anagnórisis final el duque perdonaba a don Juan y Brianda, quienes se habían mostrado ante él en hábito de salvajes (pues ¿en qué, sino en bárbaro, podía transformarse a ojos barrocos todo aquel que huía de la protección y el Estado de su señor?). La comedia termina con estas palabras del de Alba: «Y de este valle en las faldas / fundaré algunos lugares, / que con sus iglesias altas, / jueces y oficiales tengan / esta noble gente en guarda» (Vega Carpio, 1638: fol. 48). De acuerdo con Lope, la Historia de Las Hurdes comenzaba no ya en aquellas alquerías de las Transierra de las que se tiene constancia ya desde finales del siglo XII, sino solo tras su descubrimiento y colonización en 1492 por

parte del primer duque de Alba, antepasado del quinto: por entonces, señor de Lope. Así se encargaba de hacerlo explícito, durante el plaudite final, el mismo don Juan: «Y aquí, senado, se acaba / la historia de las Batuecas, / caso notable en España» (Vega Carpio, 1638: fol. 48). Como si dijera: esta es la única historia posible de Las Batuecas.

Como sostiene Rozas (1991: 316), la representación de la pieza de Lope habría pretendido sentar jurisprudencia sobre la propiedad de las tierras hurdanas en una época en que se sucedían los pleitos por las condiciones de su arrendamiento. Es como si *Las Batuecas del duque de Alba* viniera a legitimar simbólicamente la violencia no simbólica que, por medio de La Alberca, el duque ejercía sobre la Dehesa de Jurde. Una violencia que los personajes de don Juan y Belardo, heterónimo del autor (Menéndez Pelayo, 1968: 145), se encargan de dulcificar, pues ambos consiguen que los batuecos se entreguen al yugo ducal por propia voluntad y sin resistencia. En este sentido, cabe entender *Las Batuecas* de Lope como una obra de propaganda y servicio de la casa de Alba y, por extensión, de la aristocracia y el régimen feudal.

3. TERCER HITO. VIOLENCIA VISUAL. TRES IMÁGENES

3.1. *Primera imagen*

DEL mismo modo que *Un perro andaluz*, *Las Hurdes. Tierra sin pan* de Luis Buñuel arranca con una secuencia traumática, diseñada para perturbar al espectador por su violencia, su simbolismo sexual y su sublimación casi religiosa: en este caso, la corrida de gallos en La Alberca: una fiesta, de acuerdo con el narrador del documental, «extraña y bárbara». Ataviados con sus mejores galas, a caballo, los recién casados compiten por decapitar a un gallo pendiente de un cordón tendido sobre

la plaza. Una vez logrado su propósito, invitan al resto del pueblo a un vaso de vino. Para Agustín Sánchez Vidal esta es, tanto por el cuidado y la variedad de las imágenes como por el de la narración, la escena más elaborada de la película (1999: 55). Durante este fogonazo de surrealismo etnográfico, se cambia de plano cada 3,8 segundos, un ratio vertiginoso para un documental. El estertor final de los gallos se grabó con teleobjetivo. De este modo, el salvajismo ritual de La Alberca, pero también las ruinas del valle de Las Batuecas que presenciaremos a continuación, nos permiten intuir desde la periferia la proximidad del Infierno, del que, con todo, también forman parte, pues la mirada exógena no sabe percibir los ya difusos umbrales que los separan. ¿Puede decirse que durante el primer tercio del siglo XX la leyenda hurdana había contaminado también La Alberca, la metrópoli que la vio nacer?

3.2. *Segunda imagen*

UN momento importante de los que la cinta de Buñuel concede a la «Alimentación» hurdana es la sección dedicada a la apicultura local, dominada por la escena en que un burro acaba siendo aniquilado por las abejas salidas de las colmenas que transporta. «Dos días más tarde», nos descubre la voz heterodiegética del narrador como si él también fuera un personaje homodiegético, «volvimos a pasar por el mismo sitio. Un perro devora los restos del burro mientras los buitres se preparan el banquete». En un artículo que escribió para la revista *Vu* sobre el rodaje de la película, Pierre Unik, coguionista del documental y asistente de Buñuel, reconocería que tuvieron que preparar y construir la escena y que fueron los miembros del equipo quienes mataron al burro de un disparo (citado en Sánchez Vidal, 1999: 45). Con todo, en medio de la barbarie de la guerra civil, el burro hurdano se erigiría, como el caballo

del *Guernica* de Picasso, en el símbolo de la República española bajo el yugo del totalitarismo mientras las democracias europeas liberales se dejaban escandalizar por la escena de la corrida de gallos y la censuraban (Brisset Martin, 2006: 16). En este sentido, ¿puede sugerirse, con todo lo que ello implica, que *Las Hurdes* fue el *Guernica* de Buñuel?

3.3. *Tercera imagen*

LA cabra es, nos informa el narrador del film, el animal que mejor se adapta a la escarpada orografía hurdana: su leche «se reserva para los enfermos graves que mojan en ella el pan que los mendigos traen desde muy lejos» y su carne «se come tan solo cuando alguna de ellas se despeña», como en una cruel e irónica Edad de Oro donde es la propia aspereza de la tierra y no el esfuerzo humano, a pesar del humo que puede verse a la derecha de la famosa secuencia en la que una cabra se despeña riscos abajo, la que ofrece el sustento. Porque, como muestran los descartes del documental, la cabra no se resbaló sola, sino que fue abatida por la pistola de Buñuel, que quizá resolvió mantener el humo en la imagen como aviso contra la pretendida objetividad del género documental. Más tarde, en efecto, revelaría que «todas las vistas que veis en el film hubieron de ser pagadas». Y agregaría: «El pueblo de Martilandrán, uno de los más miserables, se puso a nuestra disposición por un par de cabras que hicimos matar y guisar y veinte grandes panes que comió el pueblo colectivamente, dirigida la comida por el alcalde, tal vez el más hambriento de todos» (1999: 175). A pesar de haber sido esta una de las escenas más denostadas por los hurdanos (Catani, 1985: 47-48), sus imágenes no hacen más que poner en movimiento un pasaje de la tesis de Maurice Legendre (2006: 274), para quien la precipitación de la cabra hacia el abismo representaba el trágico destino de los habitantes de Las Hurdes.

4. CONCLUSIÓN

HE aquí tres hitos, tres momentos clave en la Historia cultural de Las Hurdes y Las Batuecas registrados por tres textos heterogéneos: las *Ordenanzas* de La Alberca, fuente legitimadora de la violencia física con que el consistorio explotaba los recursos de Las Hurdes; *Las Batuecas del duque de Alba* de Lope de Vega, una comedia para someter a los hurdanos a una violencia simbólica que los reducía a bárbaros esclavizables, y, por último, *Las Hurdes. Tierra sin pan* de Luis Buñuel, un documental que, para representar y denunciar los dos tipos de opresión anteriores, no encontró otro camino que el de llevar a la pantalla crudas escenas de violencia visual y construida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRANTES, Vicente (1893): *Las Jurdes y sus leyendas. Conferencia leída en la Sociedad Geográfica de Madrid la noche del 1.º de julio de 1890 (Publicada ahora con una Nota final)*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet.
- BRISSET MARTÍN, Demetrio E. (2006): «Imágenes de la muerte en “Las Hurdes” de Buñuel. Aproximación desde la antropología visual» en *Gazeta de Antropología*, 22, artículo 01; <http://hdl.handle.net/10481/7085> [consulta 22/10/2015].
- BUÑUEL, Luis (1996): *Las Hurdes. Tierra sin pan*, Madrid, Filmoteca Española [1933].
- , (1999): «Conferencia de Buñuel en la Universidad de Columbia», en *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias. IVAM Centre Julio González. 14 octubre 1999 / 9 enero 2000*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern [1940].

- CATANI, Maurizio (1985): «Come e quando accettare l'obbiettivo dell'estraneo. Revisitare luoghi e stereotipi filmici cinquant'anni dopo *Terre sans pain* di Luis Buñuel» en *Quaderni del Laboratorio antropologico universitario*, 4, pp. 41-70.
- DURÁN, Diego (1579): *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, Biblioteca Nacional de España, manuscrito.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Luciano (1994): «Las Hurdes: de la prehistoria a la baja Edad Media» en *Alcántara*, 31-32, pp. 137-159.
- GRANJEL, Mercedes (2003): *Las Hurdes, el país de la leyenda*, Lleida, Milenio [2001].
- LEGENDRE, Maurice (1927): «La légende de Batuecas et des Jurdes» en *Bulletin Hispanique*, t. 29, n.º4, pp. 369-406.
- MARTÍN SANTIVAÑEZ, Romualdo (1876): «Un mundo desconocido en la provincia de Extremadura: Las Jurdes» en *La Defensa de la Sociedad*, 10; pp. 229-240.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1968): «Observaciones preliminares» en Lope de Vega; *Obras*, t. IX, Madrid, Ediciones Atlas, pp. 3-158 [1900].
- PIZARRO Y CAPILLA, Francisco (1880): *Informe acerca del estado moral y material de las Hurdes en cuanto se relaciona con la educación e instrucción de sus habitantes y sobre los medios de establecer las escuelas de primera enseñanza*; Cáceres, Imprenta de Nicolás María Jiménez.
- R. DE LA FLOR, Fernando (1999): *De Las Batuecas a Las Hurdes. Fragmentos para una historia mítica de Extremadura*; Mérida, Editora Regional de Extremadura [1989].
- ROZAS, Juan Manuel (1991): «*Las Batuecas del duque de Alba* de Lope de Vega» en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. 3, t. 1, pp. 305-322.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1999): «De Las Hurdes a *Tierra sin pan*» en *Las Hurdes. Un documental de Luis Buñuel*, Badajoz, MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, pp. 38-75.

VEGA CARPIO, Lope Félix de (1638): *Las Batuecas del Duque de Alva. Comedia famosa* en *Parte veinte y tres de las comedias*, Madrid, María de Quiñones/Pedro Coello, fol. 22-48.

SILENCIO Y REBELDÍA: LA MUJER PARAGUAYA EN LA OBRA DE JOSEFINA PLÁ

YASMINA YOUSFI LÓPEZ

yasminayousfi9@gmail.com

GEXEL-CEFID / Universidad Autónoma de Barcelona

A Hedy Benítez

EL compromiso que manifiesta el exiliado con su país de acogida, determinado por esa voluntad de adaptarse a él, presenta múltiples matices en función no solo de sus circunstancias personales, sino también de los condicionantes contextuales en los que se desarrolle su vida en el exilio. El caso del exilio republicano español de 1939 es muy heterogéneo. Países como Paraguay, al que me voy a referir específicamente, recibió escasamente una docena de exiliados españoles a causa del carácter progermánico del gobierno hasta principios de la década de los 40. De esta comunidad de españoles que huyeron a Paraguay durante la guerra civil española, destaca la escritora Josefina Plá (Isla de Lobos, 1903-Asunción, 1999), una de las grandes renovadoras de la cultura paraguaya del siglo XX, cuya producción literaria, por no ser una exiliada al uso, la aleja del resto de desterrados españoles, así como de cualquier escritor paraguayo contemporáneo.

Josefina Plá, además de narradora, poeta y dramaturga, fue periodista, ensayista, historiadora, teórica, crítica de arte y ceramista, autora de una obra prolífica por la que es considerada como una de las figuras centrales de la historia cultural y literaria paraguaya del siglo XX. Cuando llega a Paraguay en 1938, formará parte del grupo de los cuarenta, integrado por Julio Correa, Hérib Campos Cervera, Ezequiel González

Alsina y Augusto Roa Bastos, entre otros, que liberó a la literatura paraguaya de corsés postrománticos y la orientó hacia un proceso de modernización que apuntaba hacia el vanguardismo literario, acorde a las nuevas corrientes contemporáneas. La producción literaria de Josefina Plá, que pertenece al grupo generacional de los exiliados que llegaron al exilio jóvenes y desarrollaron sus trayectorias profesionales en los países receptores, comienza, en efecto, en Paraguay, por lo que, a diferencia de otros escritores exiliados, su obra no se entiende exactamente como un «trasvase». No obstante, sus idas y venidas durante los años precedentes a la guerra le servirán para avivar con sus lecturas españolas el proceso de modernización del ambiente literario paraguayo:

En realidad, el 40 fue uno de los focos que captó el espíritu de los intelectuales de acento modernista pero que apuntaban decididamente hacia el vanguardismo literario, producto de una especie de maduración gradual mediante la aparición de cuentos, relatos y poesías, especialmente en la prensa diaria y revistas. Recuérdese que doña Josefina Plá había dado a conocer en 1934 su celebrado libro *El precio de los sueños*, con elogioso comentario del intelectual Efraím Cardozo, en el diario *El País*, que traía los jueves un estupendo suplemento cultural. El citado poemario consolida la visión de la poetisa. Doña Josefina había llegado al Paraguay en 1926, volvió a España y nuevamente de vuelta al Paraguay (1938) trae en la memoria los poemas de Miguel Hernández, que fueron dados a conocer en las famosas tertulias «Vy'a raity». (Suárez, 2001: 76)

La trayectoria individual de Josefina Plá va unida a la particularidad social y cultural del país guaraní: el parco ambiente cultural paraguayo necesitaba una renovación y ella asume la responsabilidad de llevarla a cabo uniéndose a intelectuales paraguayos que compartían sus inquietudes. Sin embargo, en el ínterin de este proceso, por el

mismo carácter heterogéneo del grupo de los cuarenta, Plá desarrolla una obra poética, según Roa Bastos, que pertenece «al tiempo violento de la angustia» (Suárez, 2001: 82), asumido desde la identidad femenina, y una obra narrativa, que comparte algunos rasgos con la teatral, forjada a partir de un realismo crítico que muestra la problemática social paraguaya, cuya mirada, a diferencia de la del mismo Roa Bastos, por ejemplo, «aun dirigiéndose a los débiles, se decanta por las consecuencias de los sufrimientos en los personajes vistos desde su intimidad» (Peiró y Rodríguez, 1999: 60).

Plá no evoca la patria perdida ni escribe desde una posición de alteridad con respecto a su nuevo entorno, pues en su encuentro con América, como explicaba el filósofo exiliado Adolfo Sánchez Vázquez, sin dejar de ser fiel a lo perdido, sus orígenes españoles, es fiel a lo encontrado (1997: 47), de ahí el valor de su compromiso con su nueva sociedad. El exilio, como su lugar de creación, se concibe, pues, como el encuentro entre dos sistemas, el hispánico y el hispano-guaraní, lo que, como explica el crítico paraguayo Miguel Ángel Fernández en su estudio introductorio a los *Cuentos completos* de Plá, da lugar a «una situación de contacto» (Plá, 1996: 9).

Las dos figuras literarias de la narrativa paraguaya que obtuvieron, con éxito, un reconocimiento internacional fueron Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos porque, entre otras razones, consiguieron publicar desde el exilio argentino; de esta manera sus obras ayudaron a borrar la marginalidad de la realidad paraguaya con respecto a la opinión pública:

Ellos, desde fuera, pudieron rescatar de la manera verborrágica y politiquera la identidad de un contingente cuyo común denominador había sido la mordaza y el desconcierto al no poder descifrar su propia idiosincrasia. (Bordoli, 1984: 312-313)

Por otra parte, la narrativa de Josefina Plá, que no gozó de la difusión merecida por los austeros circuitos editoriales paraguayos, se plasma como un continuo diálogo con la realidad que la rodea, con el objetivo de ahondar en la identidad del pueblo paraguayo incidiendo sobre factores históricos o culturales, referidos a lo mítico y lo popular, y de, paralelamente, denunciar el sometimiento de los más débiles: las mujeres. Muchos textos arrojan luz sobre un ámbito concreto de la sociedad: la vida cotidiana, íntima, de la mujer paraguaya, ofreciéndonos «un muestrario de seres representativos de una sociedad y un tiempo, una cartografía de la mujer paraguaya: mujeres sacrificadas, madres, indias, mestizas, víctimas, pobres, analfabetas, violadas, silenciadas» (Mateo del Pino, 2001: 70). La temática de algunos de sus cuentos se centra en reconstruir el imaginario femenino paraguayo otorgándole a las más damnificadas un espacio protagónico en el que se revela su sigiloso fluir en la sociedad, en el que la docilidad se muestra como la única vía para la supervivencia.

En «La mano en la tierra», cuento de carácter histórico, Úrsula es la esposa india que un cacique ofreció al español Blas de Lemos como prenda de alianza, después de haber dejado a su joven esposa Isabel en España, y a María, otra india que murió al dar a luz a su única hija. Blas y Úrsula son padres de seis varones con los que él no ha conseguido forjar nunca una relación de complicidad. Según Blas, su condición de mestizos, callados y obedientes, propicia una afinidad especial con su madre que él solo puede apreciar desde la distancia:

Y llevan en sus brazos a tus hijos hasta quebrarse la espalda, y los amamantan hasta derrumbar toda gallardía. Y los podrías matar y nada dirían, pero tú sientes que esos hijos que podrías inmolar como Abraham al suyo, no son tuyos, porque al mirarlos hay en sus ojos un pasadizo secreto por el cual se te escabullen y van al encuentro

de sus madres en rincones solo de ellos conocidos, y nunca puedes alcanzarlos allí... [...] Y tú les enseñaste a tocar tu guitarra clara, tan distinta de sus raros instrumentos de ahogado gemir, y ellos aprendieron pronto; pero cuando empezaron a tocar solos, su música no era ya la que tú conocías, y era como cuando en los sueños alguien ha cambiado tu rostro y tu espejo no te reconoce... (Plá, 1996: 20)

Enmarcado en un ámbito familiar, el cuento describe una situación de confluencia entre lo español y lo americano, pero lo hace en términos de alteridad con respecto a lo indígena y lo mestizo, que se definen como condiciones inferiores, irracionales y primitivas. Por ello, el narrador, focalizado en Blas, presenta a Úrsula como «la vieja mujer india» que «hace menos ruido que la brisa en el pasto» (Plá, 1999: 16), la madre dócil y silenciosa que cuida incondicionalmente a su marido a pesar de que él, en sus delirios de muerte, interpele a doña Isabel, la esposa que dejó en España mucho tiempo atrás.

Callada como Úrsula es Minguela, la protagonista de «La niñera mágica», una joven india proveniente del ámbito rural que cuida a los niños de una casa de la capital. Minguela es poseedora de un don: aunque es casi incapaz de hablar, su perenne sonrisa le vale para ganarse la confianza de los que la rodean:

La señora del doctor no recordaba haberla visto nunca seria. Y esa sonrisa era toda su elocuencia. Nunca, en todos los años que la tuvo cerca, la vio la señora ni una vez impaciente. Los niños daban vueltas alrededor de ella, tironeándola el vestido, trepando a sus gruesas rodillas; se le subían a la espalda, y Minguela sonreía. Y cosa notable, las criaturas tan gritonas e insoportables antes de la llegada de Minguela, a partir de entonces apenas si se dejaban oír [...]. Sus modales eran toscos como su persona, pero jamás un bebé lloró al manejarlo ella, ni en sus manos se rompió un vaso o mamadera [...]. Y no es que

Minguela emplease el mimo o la zalamería. ¿Cómo iba a emplearlos, si apenas hablaba?... Su sonrisa resolvía todas las cuestiones y llenaba todos los vacíos. (Plá, 1996: 23-24)

No obstante, al contrario que Úrsula, el destino de Minguela está determinado por un acontecimiento que se repetirá tres veces a lo largo de la historia: la muerte de sus bebés. El abandono del padre de sus hijos o la frustración de la maternidad son las desdichas que conforman su progresiva destrucción. No obstante, Minguela jamás borra su sonrisa, acepta el sufrimiento aunque su destino parezca irreversible, aunque esté determinado por su condición social. Además, su final viene anunciado por el personaje de Ña Conché, una anciana desquiciada que ha perdido a sus hijos, a la que Minguela cuida.

«Sisé» es, quizá, uno de los cuentos más crudos de la obra narrativa de Plá. Sisé es una niña huérfana víctima de explotación y de abusos sexuales en la casa donde trabaja que, puesto que ha crecido en tales circunstancias, acepta las vejaciones sin protestar. Plá presenta, por tanto, una normalización del sufrimiento de Sisé tanto por parte de su entorno hostil, que se cree con el derecho de humillarla, como desde el punto de vista de la niña, forjado desde la ignorancia porque durante su vida apenas nadie se ha comunicado con ella:

Sisé creyó que el patrón la iba a matar: desorbitó los ojos, quiso sin duda gritar; pero el hombre le apretó la boca con su mano enorme como la paleta de blandear los bifés –india de mierda, cállate– y la mantuvo muda a la fuerza durante mucho rato. Cuando la echó del cuarto, quedándose él boca arriba con el aire del que ha comido demasiado, Sisé se limpió con el borde del vestido. No se le movía un músculo del rostro, pero un agua lustrosa le corría mejillas abajo [...]. Pasó el verano. En mayo se fueron Nando y Toncho y también Rucho [...]. Los peones le decían cosas y se reían, ella no les entendía

pero se asustaba. Tenía frío: pero nadie parecía preocuparse por ello. Seguía trabajando como siempre, aunque aquella hinchazón incomprensible delante de sí la molestaba cada vez más. El patrón no parecía verla. (Plá, 1996: 199-201)

Los cuentos de Josefina Plá se enmarcan en la corriente del realismo crítico bajo la consigna de Rafael Barrett «hundir la pluma hasta el mango» (Vallejos, 1996: 73). Estos textos son la evidencia de que esta autora abraza «la causa de los humildes y en particular el drama angustioso de la mujer paraguaya en momentos en que el feminismo poco o nada había conseguido y cuando los derechos de la mujer no eran ni siquiera un enunciado» (1996: 73). Su compromiso emana del espíritu crítico de sus cuentos, pues Josefina Plá les devuelve a las mujeres el protagonismo que se merecen; se evidencia, por lo tanto, la identificación de la intelectual con la mujer paraguaya:

Me identifiqué por tanto con el desheredamiento y la resignación de la mujer paraguaya, con la orfandad y desnudez de sus niñas, madres, jóvenes, florecillas del camino. Todos los casos de mis cuentos son reales. Ni uno solo hay que no tenga su protagonista en la realidad, y el argumento básico me lo dio también su propia biografía, aunque la elaboración literaria –esté de más decirlo– incorpora o integra detalles con su automático fotomontaje. (Mateo del Pino, 2011: 69)

Como autora teatral, según Jorge Aiguadé, editor de su *Teatro escogido* (1996), Josefina Plá desarrolla piezas que penetran en la realidad cuyos personajes «persiguen la ilustración de una tesis, la demostración de una idea acerca de la realidad social o la respuesta a algún interrogante existencial pero racional» (1996: 13). Josefina Plá se caracteriza por haber sido la primera dramaturga que llevó a las tablas una crítica social paraguaya a partir de un claro planteamiento feminista.

Sus textos adquieren un tono reivindicativo, crítico y realista, por lo que funcionan como el canal mediante el cual la mujer históricamente silenciada puede compartir anhelos y desdichas.

Por ejemplo, en *¿Adónde irás, Ña Romualda?* (1941), la última obra que escribe con Roque Centurión Miranda¹, Plá critica la estructura patriarcal de la sociedad, no sin hacer uso de la sátira para caracterizar algunos de los personajes. Cuenta el drama de Ña Romualda, una anciana de origen indígena que queda desamparada tras la muerte del hombre con el que tuvo varios hijos porque, oficialmente, por no haber estado casada, a pesar de haber estado cuidándolo siempre, no tiene derecho a recibir herencia, y sus hijos, egoístas, evitan hacerse cargo de ella. La obra reprende de una manera ejemplar la marginalidad en la que se hunde una madre soltera, los prejuicios sociales que se ciernen sobre los hijos fuera del matrimonio y la sumisión de la mujer hacia el padre de sus hijos. En *Fiesta en el río* (1946), la primera de las piezas escritas en solitario, Plá sitúa la acción en una lejana Edad Media para reflejar, una vez más, una situación real de subordinación de la mujer: Cristina, una aldeana humilde, se niega a someterse a las costumbres de su aldea donde se castiga a la mujer embarazada, sin pareja, sumergiéndola de noche en el río, y reivindica su derecho a amar libremente y a tener a su hijo sola.

En Paraguay, el respeto por la condición social y cultural de la mujer es tardío a causa de factores derivados de la evolución histórica del país —las condiciones en las cuales se efectuó el mestizaje masivo, la decapitación de las elites culturales, la disminución de la población masculina por las numerosas migraciones y cruentas guerras...—, por lo que se ha mantenido un esquema de convivencia basado en la

1. Josefina Plá revisa y corrige esta obra, que en un primer momento se tituló *Pater Familias*, y gana el concurso de Radio Charitas en 1977.

relación psíquica y moral de hiperdependencia en que vive la mujer con respecto al hombre, como la misma Josefina Plá explica en *Obra y aportes femeninos en la literatura nacional* (1976: 27). Así, asumiendo las características contextuales de los años 50 en la capital paraguaya, época en la que su obra literaria es ya notable, es relevante señalar que Plá, a través de textos como los que se han citado, fue una de las primeras intelectuales del país en hablar de los abusos a la mujer paraguaya, es decir, de tratar el tema de la violencia de género en literatura.

En su teatro, la dimensión crítica se manifiesta mostrando situaciones aparentemente cotidianas en las que los personajes actúan libremente por los escenarios propuestos; en el caso de sus cuentos, un narrador omnisciente narra la historia focalizando su atención en los más desamparados, sin redimir juicios artificiales sobre su situación. Josefina Plá mantiene, pues, una «rigurosa coherencia compositiva» (Fernández, 1996: 10) en la que los niveles del lenguaje se dan «en un contrapunto discreto, que configura con naturalidad los universos lingüísticos (fonético, sintáctico, semántico) de los cuentos, en su mayoría de ambiente popular paraguayo y a menudo de contenido crítico-social» (1996: 10), lo que delata su voluntad por captar la realidad. En «La mano en la tierra», el discurso del narrador, que deambula entre la narración de los hechos y el fluir de conciencia de don Blas, se detiene a menudo en Úrsula, su mujer india, caracterizada desde la mirada superior, colonizadora de su marido. Minguela, en «La niñera mágica», es descrita también por una mirada externa y superior –quizá la de la señora para la que trabaja–; por esa razón, todos creen que es una criatura mágica y no se explican su comportamiento a lo largo de la historia. Sisé, la huérfana, con la que apenas nadie se comunica, mira el cruel mundo que la rodea con extrañeza, una extrañeza que se torna normalidad con el paso de los años: esa será la mirada que adopte el narrador, focalizado en la muchacha.

Así, con la elección de una mirada externa hacia los personajes más vulnerables, despojándolos de voz, como en «La mano en la tierra» o «La niñera mágica», o con la focalización narrativa en ellos mismos para captar su mirada hacia el mundo que los rodea, como el caso de «Sisé», que apenas habla, Josefina Plá construye su denuncia para destacar no solo los prejuicios, maltratos y humillaciones que sufren estas mujeres, sino también los sutiles pero significativos actos de rebeldía, que ejecutarán siempre en silencio. Por eso, Minguela desaparece largas temporadas sin que nadie sepa dónde está y Sisé huye varias veces por la noche de la casa en la que trabaja. La última vez que lo hace, los peones la encuentran muerta entre los maizales con algo envuelto en el vestido que se había quitado: «Estaba frío; tan frío como la madre. Era un varoncito de tez mucho más clara que Sisé y pelambre rojiza» (Plá, 1996: 202).

En teatro, Plá sigue planteando conflictos universales —la agonía del hombre en el mundo, el derecho al amor...—, y en algunas de sus piezas la protagonista es también la mujer paraguaya, la olvidada que, en este caso, ante la violencia verbal y la amenaza de violencia física, se rebela de una manera más explícita: no lo hace a través de pequeños gestos significativos, sino que zanja su silencio por medio de la palabra. Ña Romualda manifiesta educadamente a su nuera la firme convicción de marcharse de su casa para mudarse al tugurio donde vive su hijo enfermo, ya que el resto de sus hijos no lo aceptan cerca por si los contagia; Cristina, a través de un discurso directo, nutrido de un profundo sentido feminista, que adquiere una voz colectiva, defiende su derecho a decidir ser madre soltera en contra de las «leyes» violentas del pueblo:

NUERA.— ¿Le deja a Leoncito? Tanto que la criatura le quiere.

ÑA ROMUALDA.— (*Deteniéndose cerca de la puerta derecha*). Yo sé, mi hija, pe inocente sí anda, quiere a esta vieja. Pero Leoncio niko tiene

padre y madre; no precisa por mí. Cachito katu no tiene a nadie. No tiene nada, como yo también. Adiós manté. (Plá, 1996: 109)

MADRE.—Qué me quieres decir.

CRISTINA.—Muchas cosas. Más cosas podríais oír. Solo que no me es fácil encontrar las palabras. Las mujeres llevamos callando ya demasiado tiempo [...]. (*Se retuerce levemente las manos*) ¿Cómo podría haceros comprender que este dolor es mío, mío nada más, y que el rozarlo es como un sacrilegio?... Que él es mi derecho, y que no puedo consentir que me priven de él... ¿ni siquiera vos, mi madre?

MADRE.—¿A qué llamas derecho, infeliz...?

CRISTINA.—Madre, al derecho de sufrir por lo que en mí hay como mujer. ¿No serán solo míos los dolores del parto?... ¿No serán solo míos el insomnio y la sed?... Con mi dolor jamás podría comprar vuestra felicidad. No haréis nunca mi dicha por mucho que sufráis. (Plá, 1996: 159)

La literatura de Josefina Plá, creada desde ese lugar expuesto a la hibridación cultural que es el exilio, se erige, efectivamente, como un intercambio basado en la voluntad de integrarse en un presente con los rasgos y herramientas indefectibles de un pasado. Esta postura la llevará a enfocar aspectos de la realidad paraguaya diferentes a los presentados literariamente por sus contemporáneos paraguayos. Una realidad que Plá incesablemente observa, analiza e intenta comprender asumiendo una postura comprometida con el país que le dio la oportunidad de vivir. A pesar de que su literatura muestre especial interés por los sectores más marginales de la sociedad, los textos de Josefina Plá no son enteramente pesimistas; esa circularidad asfixiante que impregna su universo literario no es tal porque los actos de violencia de género que se manifiestan en sus cuentos y en sus piezas teatrales se ven subvertidos por sutiles, pero significativos, actos de desobediencia. De esta manera, el silencio de las mujeres que los protagonizan se transmuta en rebeldía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIGUADÉ, Jorge (1996): «El teatro de Josefina Plá: el valor de la idea y el punto de vista femenino», en Josefina Plá, *Teatro escogido*, Asunción, El Lector, (7-30).
- BORDOLI, Ramón (1984): *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ MARICEVICH, Francisco (1969): *Breve antología del cuento paraguayo*, Asunción, Comunerros.
- MATEO DEL PINO, Ángeles (2001): «Sellando itinerarios. Género y nación en Josefina Plá» en Eliana Ortega (ed.), *Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de Nuestra América*, Santiago de Chile, ISIS Internacional/ Ediciones de las Mujeres, (65-74).
- SUÁREZ, Victorio (2001): *Literatura paraguaya (1900-2000): expresiones de los representantes contemporáneos*, Asunción, Servilibro.
- PLÁ, Josefina (1976): *Obra y aporte femeninos en la literatura nacional*, Asunción, Centro paraguayo de estudios sociológicos.
- , (1996): *Cuentos completos*, ed. M. A. Fernández, Asunción, El Lector.
- , (1996): *Teatro escogido*, ed. J. Aiguadé, Asunción, El Lector.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1997), «Fin del exilio y exilio sin fin» en Manuel Aznar (ed.), *Recuerdos y reflexiones del exilio*, Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees-GEXEL, (45-47).
- VALLEJOS, Roque (1996): *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*, Asunción, El Lector.

UNA SEMANA DE VIOLENCIA: LA TRAGEDIA ARGENTINA DE 1919 EN «UNA SEMANA DE HOLGORIO» DE ARTURO CANCELA

ANA DAVIS GONZÁLEZ

anadavgon@alum.us.es

Universidad de Sevilla

ARTURO Cancela pertenece al grupo de escritores argentinos de los años veinte, que ya han superado el modernismo, pero que no se engloban dentro de las vanguardias (Berenguer Carísomo: 76). Por esta razón, es difícil incluir a Cancela entre las tendencias literarias de su época, por no formar parte de ningún grupo en concreto y por su posición de aislamiento literario. Con el fin de ganarse un espacio en el campo literario argentino, se distanció de Leopoldo Lugones, R. Güiraldes y Ricardo Rojas. Dicha distancia fue evidente cuando, en una carta abierta a Evar Méndez, propuso, frente a las polémicas diferencias entre Boedo y Florida, la escuela de Floredo (Bernini: 252). A pesar de su aislamiento literario, es sabido que solía frecuentar El Cultural, salón literario fundado por el editor Manuel Gleizer al que acudían algunos escritores relevantes como J. L. Borges, Macedonio Fernández, entre otros. Asimismo, fundó la Asociación de Escritores Argentinos, a la que también concurrían estos y otros escritores, como su amigo Leopoldo Marechal.

La obra de Cancela ha sido valorada por escritores de importancia como J. L. Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, al incluir su relato «El destino es chambón», en la *Antología de la literatura fantástica* de 1940. Con solo veinte años, el escritor comenzó a trabajar en el suplemento cultural de *La Nación*, (*Caras y caretas*), donde publicó

relatos, muchos de los cuales constituyen el germen de su obra posterior. Su producción novelesca se reduce a tres obras: *Film porteño*, (1933), *La mujer de Lot* (1939), e *Historia funambulesca del profesor Landormy*, (1944), que se desarrollan durante el gobierno radical, aunque fueron publicadas posteriormente a 1930. En 1922 publica su primer libro, *Tres relatos porteños*, entre los que se encuentra «Una semana de holgorio», cuyo rápido éxito se tradujo en las numerosas ediciones que le siguieron. En 1928 *Caras y Caretas* anuncia la quinta edición de la obra. «El éxito de este libro, cuyo humorismo [...] no consistía en la frase, sino en la aparente inocencia de contar las cosas sin dramatizarlas [...] dio al autor una nombradía instantánea y un triunfo que no volverán a repetirse» (Berenguer Carisomo, 1970: 77).

I. VIOLENCIA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA:

«UNA SEMANA DE HOLGORIO»

Los comportamientos y la tendencia hacia lo violento de la literatura hispanoamericana ponen de manifiesto las distintas problemáticas histórico-políticas de la realidad de dicho continente. Asimismo, reflejan el abuso de poder y revelan la tensa relación que existe entre la libertad del pueblo y el proceso de disciplinamiento cívico. En la literatura argentina en particular existen numerosos ejemplos de la diversidad con la que la violencia se proyecta en su narrativa: «El matadero», de Esteban Echeverría, «La Refalosa» de Hilario Ascasubi, «La fiesta del monstruo», de Bustos Domecq, *El examen* de Julio Cortázar, que tienen en común, según Rodríguez Pérsico, el presentar la violencia criminal mediante la forma de una fiesta macabra.

Se puede definir la violencia como una sucesión de actos agresivos, ya sean verbales o físicos. A nivel social o político, Kohut define la

violencia como «el abuso del poder en una democracia [...] o, en una dictadura, la suma de las acciones del gobierno para mantener la paz social y, con ello, mantenerse en el poder» (2002: 198). En este sentido, la violencia no solo tiene cabida únicamente en un acto de represión, sino que abarca todo tipo de manipulación mediática que apoya una situación de abuso de poder. Asimismo, el acto de amenaza también forma parte de la violencia, ya que se emplea con el fin de inducir al pueblo a la obediencia cívica (2002: 196). Veremos más adelante cómo Arturo Cancela proyecta este tipo de violencia en su cuento.

«Una semana de holgorio» se publicó por primera vez en *La Novela Semanal* (10/02/1919) cuando todavía no había pasado un mes del final de la Semana Trágica. Esta temprana publicación pone de manifiesto, según Dimenstein, la escasa importancia que la opinión pública otorgó al suceso:

Que Cancela se haya atrevido en forma temprana a satirizar y [...] a relativizar la dimensión trágica del acontecimiento sin temor al escándalo público es un elemento que ayuda a comprender [...] que para la opinión colectiva la Semana Trágica se trató más de un «desvarío momentáneo» que de un episodio que ponía de relieve «la persistencia de ciertas fallas crónicas en la sociedad y cultura argentinas». (2009: 114)

Asimismo, Rodríguez Pérsico afirma que el cuento carece de cualquier tipo de denuncia moral: «Situaciones esquemáticas, absurdas e hilarantes, y personajes de contornos típicos se mezclan en una prosa que en ningún momento se acerca a lo moral o pretende la denuncia social» (2011: 86), asegurando que consiste únicamente en la presentación absurda de un acontecimiento más.

La Semana Trágica de Buenos Aires, ocurrida entre el 7 y el 14 de enero de 1919, fue un incidente provocado por conflictos entre obreros

anarquistas manifestantes y sectores de tendencia nacionalista. Tal suceso tuvo lugar durante la presidencia del gobierno radical de Hipólito Yrigoyen. Originado por una huelga a los Talleres Metalúrgicos Vasena en reclamo de mejores condiciones laborales, se prolongó debido a que la empresa no cedió a dichas demandas y fue necesaria una intervención del Estado, lo que conllevó la represión de los manifestantes por parte del Ejército y la Policía Federal.

«Una semana de holgorio» parece ser la primera manifestación literaria de este hecho¹ (Natanson, 2007: 109). Escrito en primera persona, en determinados pasajes en forma de diario, el narrador es un joven de clase alta que relata los acontecimientos filtrados por sus valoraciones cínicas que despliega acerca de lo que vive y observa. El lector accede a los hechos mediante este punto de vista despectivo, que conllevará, como veremos, una crítica mordaz hacia el mismo protagonista y el resto de los personajes. La ironía, recurso recurrente de la narrativa de Canela, aparece desde el título: «Una semana de holgorio juega con las etimologías de los términos *huelga* y *holgorio*, que «provienen de la misma palabra, *holgar* que significa estar ocioso y también divertirse» (Rodríguez Pérsico, 2011: 88). Mediante el sarcasmo, el autor pondrá de manifiesto el contraste de la huelga con la vida ociosa del protagonista, representado por la oposición juego/ huelga (2011: 88).

El cuento comienza la mañana del 9 de enero, día en el que se produjo un paro total en los servicios de transporte:

Esto terminó en una contienda armada que se prolongó hasta la tarde, en el momento en que llegaron el ejército y tropas de policía (*La Nación*, 10/1/19). *La Vanguardia* alegó más tarde que en este

1. No será hasta 1929 cuando Pinnie Wald publique *Pesadilla*, novela que se considera un precedente de *Operación masacre* y que refleja otro punto de vista distinto al del cuento de Arturo Canela.

incidente la policía mató a más de 30 personas, cuyos cadáveres fueron inmediatamente retirados del lugar y enterrados. (*La Vanguardia*, 16/2/1919). En todos los barrios los transeúntes eran palpados de armas. (Rodríguez, [s. p.])

Julio Narciso Dilon, el protagonista, calificado como antihéroe por David Viñas (1983: 192), despierta esa mañana con la intención de ir al hipódromo y se encuentra con la sorpresiva huelga. Desde el principio, el lector advierte el contraste entre los objetivos del protagonista y la realidad de su entorno: a él la huelga le es indiferente y solo le interesa conseguir transporte para llegar a su destino. Así observamos la primera muestra significativa de violencia verbal de Dilon cuando amenaza al chófer italiano de un coche de caballos ante la negativa de llevarlo a su destino: «Mirá gringo, si en veinte minutos no me dejás en la puerta del hipódromo te hago meter preso por maximalista»² (Cancela, 1944: 67). Esta cita introduce dos de los temas que se entrelazan en el cuento: la inmigración como foco de tensión de la sociedad argentina y la cuestión política revolucionaria. De este último aspecto, comenta Carina Rodríguez:

A dos años de la revolución rusa, existía el temor generalizado de su posible repercusión. Esto había creado un clima de desasosiego en las clases dirigentes que en cada movimiento obrero veían una amenaza para la seguridad pública. Se preveía una inminente revolución mundial que [...] actuaba como revulsivo para las clases propietarias. (Rodríguez, [s. p.])

2. «Maximalista» hace referencia peyorativamente a un «anarquista». El término proviene de la Unión Social de Revolucionarios Maximalistas fundada en Rusia en 1906.

Ante este supuesto peligro, la clase alta se atemorizaba de manera exagerada, actitud que ridiculiza Cancela mediante la citada intervención de Dillon. Pero la verdadera ridiculización del protagonista surge en las reiteradas valoraciones que descarga contra la huelga y los manifestantes: «Recuerdo que estamos en huelga y me sobreviene un exceso de indignación ante la profunda estupidez de los huelguistas» (Cancela, 1944: 68) o «La torpeza de los huelguistas me pareció inmensurable» (Cancela, 1944: 69); es decir, un discurso ofensivo y ridículo que lo desautoriza. La agresividad de Dillon se pone de manifiesto en comentarios que hacen honor a su nombre (Narciso), tales como «lleno de misantropía [...] sigo marcando el paso marcialmente [...] deseoso de mostrar mi desprecio hacia los huelguistas» (Cancela, 1944: 70). Al protagonista, miembro del Jockey Club, solo le preocupa cómo la huelga puede perturbar sus planes cotidianos en el hipódromo.

Al finalizar el juego, del que no sale victorioso, Dillon se propone volver a su casa, pero una serie de incidentes cambia su rumbo. El rumor de la agresiva manifestación llega a sus oídos y, atraído por la curiosidad, se acerca a plaza Once, donde supuestamente «los huelguistas están armados hasta los dientes; han levantado barricadas en todos los barrios de la ciudad; incendiaron cuatro iglesias y dos asilos y se disponen a atacar las estaciones de ferrocarril» (Cancela, 1944: 70). La sorpresa surge al llegar a la plaza, donde la normalidad es tan completa que «la gente se halla sentada al fresco de las aceras y los balcones están abiertos de par en par» (Cancela, 1944: 70-71). Es evidente que los rumores no eran más que falsas murmuraciones, destinadas a acusar a los huelguistas de provocadores y violentos. La crítica de Cancela pone en evidencia el prejuicio de la clase social alta argentina hacia los manifestantes.

A continuación, Dillon se pierde por las calles de Buenos Aires por un suceso más trivial: una muchacha de la plaza llama su atención y

él seguirá sus pasos que lo guiarán hacia los suburbios de la ciudad, donde se encontrará con una nueva e irónica sorpresa: en la puerta de la casa de la joven se encuentra el padre de la muchacha, quien resulta ser el chófer italiano que lo condujo hacia el hipódromo, lo que provoca su huida y su posterior pérdida. Al verse en esta trágica situación, la ironía del azar surge al evocar los versos del poeta Spano Guido que prologan el cuento: «He nacido en Buenos Aires / ¡Qué me importan los desaires / con que me trata la suerte! / Argentino hasta la muerte. / He nacido en Buenos Aires» (Cancela, 1944: 67). Dilon ya no se siente hijo de Buenos Aires, puesto que «los desaires de la suerte», afirma, «me han amilanado por completo» (Cancela, 1944: 76). Pasa la noche durmiendo en la calle y la violencia física se hace patente a partir de la madrugada del 10 de enero.

Dilon provocará una situación de confusión que terminará en una catástrofe belicosa: al volver en sí se encuentra con un policía que permanece inmóvil apoyado en su máuser y a quien intenta despertar. El vigilante, sobresaltado, suelta el arma y Dilon se acerca a recogerlo. Ante este gesto, el policía reacciona asustado, toma un revólver y relata el narrador: «comienza a dar tiros contra los árboles del paseo central [...]. [Luego] da media vuelta y huye velozmente calle adelante. Yo le sigo porque [...] debo entregar el máuser a su dueño» (Cancela, 1944: 78). La confusión se acrecienta a medida que ambos personajes recorren las calles de Buenos Aires, puesto que comienzan a escucharse «disparos aislados de máuser» (Cancela, 1944: 78). Finalmente llegan a una comisaría, donde se desarrollaba una escena desgarradora: cuatro bomberos «fusilan, con toda parsimonia, las casas de enfrente» (Cancela, 1944: 79). Dilon termina envuelto inesperadamente en una verdadera batalla campal, donde se advierte el contraste entre la violencia bélica y la indiferencia que manifiestan los bomberos hacia dicha situación: la guardia de la azotea comienza a disparar a la comisaría y,

cuenta el protagonista: «nos hallamos [...] en una batalla formidable, mientras los cuatro bomberos de la sala prorrumpen en carcajadas estruendosas» (Cancela, 1944: 80). El comisario pone fin a la escena exigiendo el «alto el fuego» y, acto seguido, se dirige a Dillon, a quien despoja de su máuser. Este queda inmovilizado preso del terror, como él mismo confiesa: «veinte fusiles me apuntan de frente. Quedo con los brazos extendidos, [...] mientras el sargento [...] procede a la operación de palparme» (Cancela, 1944: 81-82), y agrega con ironía, criticando el abuso policial: «palpar significa tocar exteriormente con las manos. En la práctica policial consiste en meter la mano hasta el codo, en los bolsillos del presunto malhechor» (Cancela, 1944: 82). El protagonista termina encerrado en una habitación durante el resto del día y se queda dormido; no obstante, su pesadilla continúa en sueños, en los que es sentenciado por un Comité maximalista a contraer matrimonio con la hija del presidente del Soviet Local Bonaerense.

Existen, según la clasificación Peter Waldmann dos tipos de violencia política que se desarrollan en este cuento: la personal y la institucional. La primera «se caracteriza por la imposición de pretensiones y esperanzas o [...] por el enfrentamiento corporal directo» (Kohut, 2002: 195). La violencia institucional, por su parte, es «el poder de mandar sobre otras personas, apoyado en sanciones físicas, que se concede a personas que ocupan ciertas posiciones» (Kohut, 2002: 195). Como veremos en el relato, ambas se llevan a cabo por parte de la fuerza policial, poniendo de manifiesto el abuso de poder y la crítica a esta institución por parte de Arturo Cancela. La violencia se hace explícita en la agresión con la que el comisario trata a Dillon: «el dolor de un puñetazo me hace volver en mí, y me despierto abrazado al sargento fornido y retacón y gritando como un energúmeno» (Cancela, 1944: 84).

A continuación, se lleva a cabo el interrogatorio del protagonista, donde salta a la luz el tema de la identidad nacional y la inmigración.

El comisario cree que es un militante revolucionario, le pregunta por su origen y «cuando el detenido asegura su linaje de criollo viejo, dicta su sentencia. Decir la verdad arrastra la condena [...]» (Rodríguez Pésico, 2011: 90): «—¿Cómo se llama usted? —Julio Narciso Dillon. —Ese apellido no es de aquí. —No, señor. —¿Es usted catalán? —No, señor. —¿Ruso? ¿Italiano? ¿Francés? ¿Alemán? —Nada de eso. —¿Cuál es su nacionalidad? —Soy argentino» (Cancela, 1944: 85-86). Asimismo, se pone de manifiesto la falta de libertad de expresión y la manipulación del sargento en su interrogatorio que distorsiona los hechos:

Cada vez que intento defenderme de la terrible acusación que pesa sobre mí, me quitan la palabra. El comisario me dirige preguntas insidiosas que no tienen respuesta. Por último [...] me dice: «Si usted es inocente, ¿por qué se introdujo subrepticamente en la comisaría? [...] ¿Por qué intentó desarmar al sargento?» Y antes de que pueda replicar, me hacen conducir al calabozo. (Cancela, 1944: 86)

A la violencia física se unen las amenazas del capitán Aramis, a quien designan así «porque tiene la costumbre de trompearse “mano a mano” con los presos peligrosos» (Cancela, 1944: 87-88) y quien le advierte que si no declara la verdad será fusilado. Ante la negativa a hablar, Dillon es trasladado a un carro de bomberos pero logra escapar debido al repentino tiroteo que desata una verdadera agitación:

Los cristales saltan en pedazos con una vibración argentina y hasta parece oírse el ruido sordo de las balas [...]. Llegan hasta nosotros gritos penetrantes de mujeres y estrépito de puertas. [...] Aprovecho entonces las circunstancias para tirarme del carro, y [...] sigo a pie en la dirección contraria (Cancela, 1944: 89-90).

A continuación transcurre la escena que constituye la auténtica culminación de la violencia física del relato. Una de las consecuencias de la Semana Trágica fue la aparición de una organización paramilitar, un movimiento contrarrevolucionario de derechas, dirigido contra los huelguistas y contra la comunidad ruso-judía, lo cual «reflejaba la creencia de que la huelga formaba parte de una conspiración revolucionaria conducida por comunistas ruso-judíos. Asimismo, también perseguían a catalanes, a los cuales identificaban como anarquistas» (Rodríguez, : [s. p.]). Este fenómeno es descrito por Cancela cuando Dilon llega a avenida Corrientes y relata lo que encuentra allí:

Pequeños grupos de jóvenes con brazales bicolores, armados de palos y carabinas, detienen a todos los individuos que llevan barba y les obligan a levantar las manos en alto. [...] En el camino advierto que otros grupos apedrean las casas de comercio, los nombres de cuyos propietarios abundan en consonantes. (Cancela, 1944: 92)

La referencia irónica a esta abundancia de consonantes alude al sentimiento xenófobo y antisemita de esta organización, y a su ataque contra rusos, judíos, anarquistas y comunistas. Pero lo que realmente impacta al protagonista es la repentina muerte de un anciano, «un viejito canoso, de rancho de luto, alpargatas y saco de lustrina», que, ante la orden de «¡arriba las manos!», solo levanta el brazo izquierdo. Debido a tal insubordinación, el joven que había dado la orden le dispara y «se abalanza sobre el caído para sacarle el arma que indudablemente tiene en la mano derecha y retira del bolsillo una manga vacía que queda extendida sobre la baldosa. [...] El viejo era “manco”» (Cancela, 1944: 92-93). Ante este episodio, Dilon queda desolado y reflexiona acerca de la banalidad con la que se trata la muerte en tales situaciones:

suponía [la muerte como] algo lleno de violencia, de ferocidad y se me antojaba torva y siniestra la figura del matador. Nada de eso sin embargo. Es el incidente más trivial que se pueda imaginar. (Cancela, 1944: 94)

En esta escena, el humor y la ironía se dejan de lado, y la tragedia cobra protagonismo: «el título de holgorio aquí resulta inapropiado y reclama lo trágico de esa semana histórica» (Viñas, 1983: 199). La mirada del protagonista deja de ser cínica por primera vez. El cuento finaliza centrándose en dos focos de crítica: la manipulación de los medios de comunicación y la corrupción por tráfico de influencias. El primero se observa cuando el protagonista lee en el periódico del día siguiente la noticia distorsionada de los acontecimientos, donde se relata cómo se había producido un tiroteo entre los «leales defensores del orden público y los maximalistas» (Viñas, 1983: 95), y se falsea la identidad de Dilon al afirmar que un sujeto llamado «Nicolás Dilonoff, después de un hábil interrogatorio que contestó con evasivas, trató de desarmar a uno de los agentes» (Viñas, 1983: 96), y agrega luego que este individuo «ha llegado al país hace pocos meses. [...] Se sabe que en Rusia [...] ha mantenido estrechas relaciones con Lenin y Trotsky» (Viñas, 1983: 96). Este hecho incorpora a la trama la ironía situacional en la que Dilon, quien había amenazado a un trabajador con denunciarlo por maximalista, termina siendo confundido con uno de ellos, «hecho que será incorporado al punto de tornarse literalmente en su peor pesadilla» (Di Mario, 2008: 38). Ante esta sorpresa, el protagonista decide volver a la comisaría con un amigo suyo, pariente del sargento, para arreglar su situación como delincuente y recuperar objetos personales que se le habían sustraído. El recibimiento es amable y cordial, y, al despedirse, el comisario le reprocha amistosamente: «¡Pero amigo!, ¿cómo no me dijo usted que era socio del Jockey...?» (Cancela, 1944: 99).

2. CONCLUSIONES

LA ironía y el absurdo se conjugan en este cuento con el fin de poner de manifiesto los temas generales de la trama argumental: la inmigración, el proletariado, la oligarquía, el abuso de poder, y las tensiones entre anarquistas y nacionalistas. El discurso del protagonista se vuelve contra sí mismo por su carácter ridículo que pone en evidencia la crítica hacia la clase alta de la sociedad argentina. Asimismo, esta crítica se focaliza en las fuerzas policiales mediante la violencia física y el abuso de poder, que reflejan la corrupción del sistema: «El afortunado del cuento desciende de criollos viejos y es miembro del Jockey Club y al más desgraciado –el viejo manco [...]– se lo asesina sin motivos. En su carácter arbitrario, la justicia se asemeja al juego de azar» (Rodríguez Pérsico, 2011: 89).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERENGUER CARÍSOMO, Arturo (1970): *Literatura argentina*, Barcelona, Labor.
- BERNINI, Emilio (2002): «Arturo Cancela: una minoridad de diletante», en *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- CANCELA, Arturo (1944): *Tres relatos porteños y tres cuentos de la ciudad*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- DI MARIO, María Cecilia (2008): *De crónicas y escrituras en la Semana Trágica*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- DIMENTSTEIN, Marcelo (2009): «En busca de un pogrom perdido: diáspora judía, política y políticas de la memoria en torno a la Semana Trágica de 1919 (1919-1999) », *Sociohistórica*, 25, pp. 103-122.

- KOHUT, Karl (2002): «Política, violencia y literatura», en *Actas del Congreso Anual de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina*, LIX/ 1, pp. 193-222.
- NATANSON, Brigitte (2007): «Repertorios de una semana: visiones literarias de la «Semana Trágica» (Buenos Aires, enero 1919)», *Pandora: revue d'études hispaniques*, 7, pp. 99-128.
- RODRÍGUEZ, Carina, «Buenos Aires: enero de 1919. Semana Trágica/ Semana de Holgorio»: mpierini.blog.unq.edu.ar/modules/news/visit.php?fileid=6 [Última visita el 20/09/2015].
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2011): «Arturo Cancela, una poética del deshecho y la subjetivación», en *Brindis por un ocaso. De los escritores nacionales a los humoristas porteños*, Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 71-95.
- VIÑAS, David (1983): «Arturo Cancela: un humorista frente al pogrom de Buenos Aires», en *Actas. Hacia una historia social de la literatura hispanoamericana*, Giessen, pp. 198-200.

EL DELINCUENTE TANGUERO: UNA FIGURA BORGEANA Y ARGENTINA

STÉPHANIE HONTANG

stephanie.hontang@sfr.fr

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. [...] Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, [...]» (Borges, 1985: 9). Primera imagen de un recuerdo de infancia de Borges, en su obra *Evaristo Carriego*, y también primer choque: la evocación de un mundo de enfrentamientos con puñales en los arrabales oscuros de Buenos Aires bajo el sonido de una guitarra, un mundo «menos documental que imaginativo» como lo afirma el autor argentino al iniciar el prólogo. Tango y violencia comparten, de entrada, el mismo destino en la narrativa borgeana. Tanto la evocación de la niñez mediante el uso del pretérito perfecto, como la mística que empapa las calles del barrio porteño de Palermo remiten a la cuestión de los orígenes del espacio descrito, o sea Buenos Aires, una capital virginal que Borges identifica con el ambiente de los arrabales poblados por delincuentes, bailadores y músicos de tango. El autor nace en 1899 en la capital argentina. El final del siglo XIX es una época clave en la historia del país. Atraída por un Buenos Aires que se urbaniza cada vez más, y huyendo de la miseria, gente de la pampa, entre los cuales destacan los gauchos, se instala en las afueras porteñas para buscar fortuna. A partir de este marco, el autor

argentino va a proponer su interpretación personal de los orígenes del tango, una interpretación arraigada además en los relatos orales sobre los delincuentes de los arrabales cuando niño y en los poemas del poeta Evaristo Carriego, cuya creación se hace testigo del hablar y de la vida diaria de los habitantes de Palermo a finales del siglo XIX, un Palermo aún rural. La explicación borgeana se plasma en particular en dos obras: *Evaristo Carriego*, escrito en 1930, y el cuento «Hombre de la esquina rosada», publicado en 1935. La publicación de esas dos obras es coetánea al desarrollo de un tango liso, llorón y cargado de un discurso moral, en adecuación con la política higienista del momento. Por consiguiente, el interés del estudio de este díptico en la obra borgeana radica en una propuesta a contracorriente, que presenta un tango esencial, atemporal, poético que se desarrolla en las afueras violentas, alejada de cualquier rigor histórico. Para llevar a cabo esta reflexión, primero es necesario volver sobre esta imagen que irriga parte de la literatura borgeana y sentir toda la dimensión subversiva del tango original a lo borgeano; en un segundo momento cuestionar la razón, si la hay, que justifica semejante interpretación.

* * *

El tango original en el universo narrativo de Borges es ante todo una imagen que se compone de un espacio/tiempo: el de una casa de citas o de una esquina oscura bajo la luz escasa de la luna. Un personaje arquetípico sateliza alrededor suyo este ambiente: el delincuente, heredero del gaucho, con sombrero de alas anchas y el puñal escondido bajo el poncho, que al son de unos acordes de guitarra reta a otro macho a pelear. Entonces, no se trata de una imagen fija sino de un cuadro que se anima bajo el efecto de galvanización de la música tanguera.

«Quienes lo ven tienen que jugar un rato con él. [...] la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera. [...] y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida» (Borges, 1985:99). Ese fragmento está sacado del noveno capítulo, «El puñal», de la obra *Evaristo Carriego*. En él, se describe el descubrimiento, la posesión del puñal, y el paso al acto como acciones que emanan de una pulsión no controlable y a la vez regocijante, en el sentido de gozo, por parte del compadre. Para ello, el texto va cobrando una dimensión fantástica. El hombre, designado metonímicamente con la mirada, o con la mano, parece atraído y fascinado de manera inmediata por el cuchillo, como lo subrayan las expresiones. Ante la sumisión inconsciente del hombre, el texto recalca el poder atractivo, de fascinación y de dominio que ejerce el objeto sobre el delincuente. En efecto, mientras este viene designado por una mano o una mirada, el puñal sufre una personificación. Mata, sueña, se anima, pide a su propietario que lo agarre y actúe. Aquella atracción mágica viene potenciada por su designación metonímica como metal, que remite a la fuerza del imán. Su potencia es sinónimo de peligro y de violencia. Más adelante en el mismo capítulo, la imagen de la sangre derramada por el suelo da toda su dimensión al peligro que representa. Sin embargo, esta pulsión de muerte dista mucho de provocar cualquier miedo en el asesino. Al contrario, disfruta de esta experiencia. De manera solapada, el texto de Borges traduce el placer incontrolado por agarrar el puñal y matar. El desliz lento y preciso de la hoja de forma fálica en la vaina parece reproducir el ademán del onanismo. La prisa que tiene el hombre por asir el arma, querer jugar con ella, pasar al acto, su mirada insistente en el puñal, y el uso de verbos de deseo, sugieren la idea de autoerotismo.

En suma, la pulsión de muerte y de vida, en el sentido de pasión y placer son indisociables. La música del tango retumba en medio

de la escena de duelo y no desentona con respecto a este universo paradójico. En efecto, Borges habla del tango en clave antitética al valerse de oxímoros y paradojas. Asocia la vida a la muerte, el sexo a la violencia, y el reto a una fiesta. Resuelve esos antagonismos gracias a una asimilación: «La convicción de que pelear puede ser una fiesta» (Borges, 1985: 113). El primer tango, como lo llama Borges, transmite «esa belicosa alegría» (1985: 113). No hay una lógica progresiva de causa y efecto. De esta manera, traduce el espíritu sanguíneo, instintivo del tango antiguo. Pero es más: la música tanguera no sólo acompaña sino que desempeña un papel de acicate, de desencadenante en cuanto a esas pulsiones paradójicas. El delincuente es impulsado por la música maléfica del tango. El adjetivo «maléfico» es escogido por Borges y supone una operación mágica cuya meta es hacer daño. Es sinónimo de hechizo y de encantamiento. La palabra permite caracterizar una acción nefasta y oculta. Así, por su sentido, esta palabra refuerza el carácter impulsivo, visceral y a la vez mágico, inmaterial, y trascendente del tango. No se sabe de dónde viene. Surge de repente en el oído del delincuente para sugerirle el homicidio. Un violinista, o un guitarrista está siempre listo en el rincón de un burdel o en una esquina para reactivar el reto, y animar desde el segundo plano el enfrentamiento que se desarrolla en el primer plano.

El cuento de Borges «Hombre de la esquina rosada», es particularmente ilustrativo en cuanto a ese papel. El lector asiste a una verdadera puesta en escena de la música, que anuncia la llegada teatral del gaucho misterioso, Francisco Real El Corralero, que viene del norte para desafiar a Rosendo El Pegador, cuya fama de pendenciero es conocida más allá de las fronteras locales. La acción se desarrolla cerca del río del Maldonado, en el norte de Buenos Aires, en un burdel y sus desiertos alrededores. El texto se abre con la evocación de unos acordes de guitarra que se hacen cada vez más intensos. Son tocados

en una callejuela, y de repente se los lleva la brisa. Un silencio se impone. Primero, la amplificación anuncia la llegada mortífera de El Corralero. Luego, este juego entre música tanguera y silencio se hace a la imagen del ritmo sincopado que va corriendo a lo largo del cuento. El ritmo será entrecortado para mejor sorprender, y enfatizar todos los momentos sobrecogedores de la acción narrativa, creando así tensión y malestar en el lector. Esta música sincopada desempeña el papel del jefe de orquesta, ya desde la llegada del gaucho extranjero. En efecto, El Corralero y El Pegador se miran, pero el gaucho local no se atreve a dar el primer paso hacia el enfrentamiento con puñales. Todo el mundo los mira en medio de un silencio mortífero. Entonces, el violín del viejo ciego irrumpe en la narración y toca en dirección de los dos hombres para que se animen y para calentar la atmósfera del burdel: « (...) y todos los mirábamos a los dos, en un gran silencio. Hasta que la jeta del mulato ciego que tocaba el violín acataba ese rumbo» (Borges, 1997: 96). Además de ser el centro vital de la narración, la música milonguera actúa directamente sobre la actuación de los personajes. Todo un campo lexical de la embriaguez, de la locura y de la pasión cegadora está asociado a esta música que retumba en el espacio del lupanar y en la cabeza del personaje narrador. En efecto, los personajes se mueven, se acercan, se enlazan y luego desaparecen bajo el sonido de esta música, como lo harán una prostituta y el gaucho extranjero. Justo antes de la llegada del caballero negro, la fiesta está en pleno apogeo. Una larga frase de estructura polisindética y circular reproduce la sensación de un baile incontrolado, y decadente, un baile dictado por la música hipnótica del tango: «El tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar» (Borges, 1997: 93). El personaje narrador está poseído por esta música. Salido para tomar el aire, mareado por el baile y el alcohol, éste delira y le echa la culpa a la milonga por ponerle a uno loco: «La

milonga déle loquiar, y déle bochinchar» (Borges, 1997: 99). Aquella divagación nocturna constituye en realidad una elipsis esencial en la economía del cuento. La última frase va a desvelar la clave: el personaje narrador irá a desafiar y asesinar con el puñal a El Corralero, frente al cual El Pegador había huido al principio en la casa de citas. Además de ser un elemento de transgresión de la focalización cero, sabiendo que el narrador omnisciente suele tener un conocimiento total de los hechos, esa elipsis puede ser comprendida como la amnesia del personaje narrador que, bajo el efecto hipnótico de la música de tango, comete un crimen. La complicidad de la música y del baile tangueros con el asesino y el hampa se confirma con más fuerza en las últimas líneas del cuento. El cuerpo ensangrentado y sin vida de El Corralero, que ha vuelto arrastrándose por el suelo hasta el burdel para que le presten socorro tras haber sido agredido por «un desconocido», que es en realidad nuestro narrador personaje, va ser arrojado por la ventana de la casa en el río del Maldonado. Unas miradas acusadoras se volverán entonces hacia el narrador personaje, recién vuelto de su escapada nocturna en aquel momento. Pero, es entonces cuando se oye en el prostíbulo el ruido que anuncia la llegada de las fuerzas del orden. Y como para disimular cualquier huella de lo acontecido, el baile y la música vuelven a retumbar: «Cuando echaron su vistazo los de la ley, el baile estaba medio animado. El viejo del violín le sabía sacar unas habaneras de las que ya no se oyen» (Borges, 1997: 103).

En suma, este cuento de Borges hace del tango primitivo un personaje. La música acompaña el encadenamiento de la violencia, la estimula y protege al asesino. Hay una encrucijada sonora entre los pasos de las fuerzas de seguridad y la música tanguera. Se oye a la policía antes de verla, y de pronto el tango toma el relevo en cuanto a la ocupación del espacio sonoro y corre una cortina protectora. En el cuento «Hombre de la esquina rosada», a diferencia de la obra *Evaris-*

to *Carriego*, la ficción le permite a Borges ilustrar con más fuerza esta imagen que se hace del tango original. No obstante, las dos obras insisten en este aspecto accidental, inconsciente, visceral e instintivo del tango esencial según el autor argentino. Borges profundiza esta idea gracias a un argumento, que le confiere al tango una dimensión transcendental. Hablando de la elaboración de las letras de tango, habla de genio y de talento. Convoca así una concepción romántica de la creación, la del poeta, o del artista inspirado por el soplo divino y escogido entre otros tantos. Sin embargo, el genio por sí solo no basta para crear un «tango auténtico». En efecto, sólo un argentino sumido en la atmósfera de la noche de Buenos Aires puede elaborar un tango. En el caso contrario, sería, según Borges, un «tango, [...] que nuestros oídos no reconocen, que nuestra memoria no hospeda y que nuestro cuerpo rechaza» (1985: 118). En su cuento, el personaje narrador, emplea la norma argentina y traduce un hablar oral en un texto escrito. Esa opción estética hace que la lectura sea opaca para un lector no advertido y no argentino. Eso muestra que el tango es un sentimiento propiamente argentino según Borges. Así pues, esa expresión musical y corporal mantiene una relación estrecha con la identidad argentina para el autor. Se descubre la posición nacionalista y conservadora de Borges en su juventud, que luego criticará o matizará. Pretende en este momento fijar una esencia de esa identidad, un pasado que se estaría escapando, por oposición a los inmigrantes. Finalmente, a fuerza de transcendencia, el tango supera su cariz visceral y se conceptualiza. Es este último retrato de un tango original como concepto, permitiendo definir una esencia argentina, que dibuja por último Borges.

* * *

«Tal vez la misión del tango sea esa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor» (Borges, 1985:113). Según esas palabras de Borges, sacadas de *Evaristo carriego*, la música y el canto del tango, en las primeras composiciones, tienen un poder evocador. Así, el tango galvaniza y tiene esa capacidad compensatoria que le da la ilusión al argentino el haber sido o el ser valiente, un sentimiento que corre parejas con el orgullo y el honor. Por eso, el valor da lugar a un verdadero culto, ya desde los orígenes del tango pendenciero. El coraje fascina. Es objeto de un gran respeto y orgullo, hasta tal punto que la admiración por el enemigo en un enfrentamiento es concebible. Mejor vale morir, luchar, o sufrir, que huir. Huir es un pecado condenado de manera muy severa por la *doxa* argentina. Todo acto de violencia fomenta rumores, y entonces la visibilidad de su coraje. Por ejemplo, la cicatriz en la cara del delincuente le da prestigio. En definitiva, es un valor necesario, en el sentido de *fatum*, de destino. Esta dimensión de culto y de coraje necesario se encuentra desarrollada en los relatos orales que oyó de niño a propósito de los gauchos como Juan Muraña o Wenceslao Suárez. El Borges autor los recoge en el cuento del «Hombre de la esquina rosada». En efecto, el corralero venido del norte, en una especie de *captatio benevolentiae*, se presenta como inferior a su adversario, pero desea aprender de él al enfrentarse en un duelo a muerte: «Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa' que me enseñe a mí, que soy naidés, lo que es hombre de coraje y de vista» (Borges, 1997:95).

Ese culto radica en la búsqueda perpetua de la demostración de su valor en un enfrentamiento y en el prestigio que se puede sacar de ello. Esa necesidad lleva al personaje narrador a un extremo. El peleador venido del norte, de Uruguay quizás, seduce a la mujer de la

gloria local. Además, éste se zafa de la propuesta del duelo. El narrador personaje no deja de echar pestes contra el cobarde como si hubiera sido él mismo quien hubiera sido picado en su orgullo. Como para lavar el deshonor, se va, impulsado por la música del tango, a desafiar y matar al extranjero del Norte a sangre fría con puñal, en un rincón oscuro cerca del río del Maldonado. Sólo la música, las letras de tango y los relatos orales conservan la memoria de ese tango original y pendenciero según Borges. La capacidad que tiene el tango para sumirle al auditor argentino de nuevo en un pasado lejano, para explicarle, para dictarle su comportamiento, hace del tango una cosmogonía de la historia argentina. Se carga así de una dimensión mítica.

«Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y ori-lleros de las regiones ribereñas del Plata [...], creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir» (Borges, 1985:121). A semejanza de una humanidad nacida del fratricidio entre Abel y Caín según la Biblia, la esencia argentina se arraigaría en los duelos con puñales bajo la complicidad del tango. Benedict Anderson en su obra *Comunidades imaginadas* subraya una analogía entre el cariz fratricidio de un conflicto y el sentimiento de fraternidad. Por definición, una guerra intestina no opone a dos comunidades sino que se trata de un conflicto interno entre personas que forman parte de la misma comunidad. Además, esa sensación de un pasado lejano se desprende del texto *Evaristo Carriego*, gracias a la descripción de un espacio vacío y casi virginal. La brisa de la Pampa sopla por las tierras agrícolas y pasa por entre las paredes de las quintas aún espaciadas. El autor argentino habla de una serenidad irreal, de la soledad de Buenos Aires. Así, paradójicamente, mediante un relato inscrito en un espacio/tiempo virginal, intemporal y lejano creando una distancia temporal con respecto al lector, el mito borgeano podría dar la impresión a ese lector

argentino de tener en común una historia familiar más allá de todo tipo de divergencias. La expresión «sin saberlo» potencia lo natural y lo accidental de aquella historia original y común a todos los argentinos según Borges. De esta manera, el mito ofrece todas las ventajas de una religión. La dimensión fatal no admite cuestiones existenciales. El carácter fraternal ofrece una cohesión social. Finalmente, esa génesis presenta puntos de referencia, un modelo de comportamiento y unos valores. En efecto, en medio de esa violencia, la figura del gaucho destaca, encarna un ideal, el modelo de coraje que todo argentino tiene que seguir. Así, al potenciar la sustancia mítica contenida en el tango original de su barrio de Palermo entre 1880 y 1910, Borges intenta extraer la imagen y el espíritu de una edad de oro de Buenos Aires y de Argentina, que sus propias creaciones ficcionales cultivan para crear otra «comunidad imaginada».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict (2013): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Ed. Impresora y encuadernadora Progreso, Traducción de Eduardo L. Suarez.
- BORGES, Jorge Luis (1985) [1930]: *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza.
- , (1997) [1935]: «Hombre de la esquina rosada», en *Historia universal de la infamia*. Madrid, Alianza editorial. «La biblioteca de Borges».
- ELIADE, Mircea (2009): *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós.

MÚSICA, NARRACIÓN, VIOLENCIA, SEXO Y MITO EN UN CUENTO DE CORTÁZAR: EL RITO ORGIÁSTICO ANTROPOFÁGICO DE «LAS MÉNADES»

MARÍA FERNÁNDEZ ABRIL

mfabril4@hotmail.com

Universidad de Oviedo

MELÓMANO declarado y reconocido amante del jazz, muchas de las prosas de Cortázar hablan de música, fluyen como la música y suenan a música. En «Las Ménades» (*Cuentos completos*, Cortázar, 2010: i, 334-344) esta musicalidad es evidente: por un lado, los personajes acuden a un concierto en el Teatro Corona, donde escuchan entusiasmados a la orquesta y a su director, que interpretan a Mendelssonh, Strauss, Debussy y Beethoven; y por otro, tal y como afirma Antonio Planells en el artículo «Narración y música en “Las Ménades”» (1975: 31), «en dicho cuento se puede observar un singular paralelismo entre el hilo de la narración y la secuencia de ejecución de la música, pudiendo establecerse un continuo crescendo narrativo musical que habrá de culminar en un formidable clímax». No obstante, este clímax no solo hace referencia al punto álgido del relato, sino también al intenso orgasmo antropofágico que experimentan las bacantes bonaerenses protagonistas de esta reinterpretación del mito de la muerte de Orfeo: un público extremadamente eufórico –las ménades– sacrifica caníbalmente al objeto de su devoción, el Maestro y su orquesta –Orfeo y sus músicos–, en una ceremonia dirigida por la mujer de rojo –la sacerdotisa– dentro del templo de Dioniso –el Teatro Corona–. Es decir, nos encontramos ante un cuento en el que

música, narración, violencia, sexo y mito confluyen magistralmente sus fuerzas para que un inquietante éxtasis también se vaya apoderando del lector de esta pieza de *Final del juego*.

En consecuencia, he decidido estructurar el presente estudio en dos partes: una primera, en la que analizo la manera en que estos elementos interactúan, dentro del marco de la búsqueda metafísica de Cortázar, para construir este magnífico relato, y una segunda, en la que hago un recorrido por el *crescendo* violento-sexual y sinfónicamente narrativo del cuento hasta alcanzar un cielo de arrebató caníbal.

I. MÚSICA, NARRACIÓN, VIOLENCIA, SEXO Y MITO EN EL JUEGO METAFÍSICO DE «LAS MÉNADES»

UNA de las obsesiones de Cortázar es que los seres humanos nunca conocemos ni alcanzamos puramente la realidad porque aprehendemos nuestro entorno a través de las categorías epistemológicas instauradas por la civilización occidental y nos comportamos según los preceptos culturales establecidos por «la herencia judeo-cristiana-aristotélicotomista del Occidente» (González Bermejo, 1986: 71). Por ello, toda su literatura «(decir “literatura” y “vida” para mí es siempre lo mismo)» (Cortázar, 2013: 16) va a traslucir un juego metafísico que consiste en la búsqueda de la verdadera realidad, de una realidad virgen, irracional, inexplorada e inexplicable, de una realidad en la que «lo fantástico irrumpe en lo cotidiano» (González Bermejo, 1986: 45), donde entiende *fantástico* como «la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos y vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que algunos momentos irrumpen y se hacen sentir» (González Bermejo, 1986: 48).

En «Las Ménades», esta otra realidad fantástica buscada es una bacanal salvaje y caníbal, un mundo mítico de desenfrenada violencia orgiástica situado un paso más allá de los límites de compostura esperados. Y es que, en una carta al ya citado Planells, Cortázar admite que el germen de este relato se encontró en la inquietante y no tan descabellada sensación de que la euforia del público de Buenos Aires pudiese tornar en un éxtasis mítico, violento y sexual, similar al de la escena presentada:

En la época en que yo iba casi diariamente a los conciertos de Buenos Aires (y de uno de ellos salió el cuento, casi de inmediato) me impresionaba una extraña sensación de amenaza que me parecía advertir en el histérico entusiasmo del público. Esto llegó a su límite cuando Arturo Toscanini dirigió conciertos en el Colón, y llegué a sentir algo muy parecido al miedo. (37)

De los tres rasgos que describen la otra realidad alcanzada en este cuento, el mito, presente ya desde el título¹, destruye la concepción lineal de la temporalidad (el carácter cíclico del concierto, de la lectura del relato y del acto sexual apoyan la circularidad del tiempo mítico) ya que, por un lado, hace extensiva a cualquier hombre y época la significación de lo narrado (Coulson, 1985: 102) y, por otro, nos remite a un tiempo primigenio, a un tiempo anterior a la lógica de nuestra historia, a un tiempo de dioses y musas, de sangre y sacrificios, a un tiempo de violencia y sexo. Así, en «Las Ménades», los instintos violentos y sexuales, que son los más animales del ser humano

1. «Las ménades –es decir, las “mujeres posesas”– son las bacantes divinas, que siguen a Dioniso. [...] Las ménades personifican los espíritus orgiásticos de la Naturaleza. [...] Ejercen dominio sobre las fieras» (Grimal, 1981: 343).

(atención a las constantes metáforas zoomórficas que utiliza Cortázar para referirse a los asistentes) a la vez que los más reprimidos por la sociedad civilizada, se liberan salvajemente en un colectivo éxtasis de placer devorador.

Pero, ¿cómo llegar a esta verdadera realidad? Para alcanzarla, los distintos buscadores de «Las Ménades» —«en los libros de Cortázar juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes, juega el lector, obligado a ello por las endiabladas trampas que lo acechan a la vuelta de la página menos pensada» (Vargas Llosa, 2010: 16)— disponen de varias herramientas.

En un primer plano, es la música lo que consigue sacar al público fuera de sí, pues el clímax de la *Quinta Sinfonía* resulta el detonante de la fiebre caníbal de los espectadores. No obstante, no solo los protagonistas de este cuento asisten a un concierto, sino que el lector real del mismo tiene en sus manos una narración en la que la regulación magistral de un ritmo intuitivo hace del relato «una significativa muestra de la marcada insistencia del autor por el concierto como situación narrativa» (Planells, 1975: 31). Para Cortázar, la música y la literatura, el arte en general, se encuentran entre las maneras más eficaces de trascender al otro lado, porque entregarse a una obra implica suspender momentáneamente las leyes de la realidad para dejarse llevar por las instauradas por la ficción y, además, porque la expresión artística atenta contra las limitaciones cognitivas impuestas por el logos para mostrar intuitivamente al receptor facetas desconocidas del mundo. En este sentido, la música se erige como el arte que apela más directamente a la sensibilidad de las personas y, por eso, la prosa de Cortázar suena con tintes poético-musicales.

Asimismo, en la línea mítica, «Las Ménades» se presenta como un rito catártico de ascensión al punto más alto y de liberación de los deseos más ocultos de la psique. Cortázar era consciente de que

«constantemente nos estamos sometiendo a distintos tipos de rituales y que, bajo determinadas circunstancias, incurrimos fácilmente en conductas propias del pensamiento mágico o la participación mística» (Adrián Huici, 1992: 408). Uno de estos ritos es la ceremonia social de asistir a un concierto que, tal y como afirma Planells, se va transformando gradualmente en una ceremonia ritual (1975: 31): el teatro Corona se convierte en el templo de Dioniso y el público, en las ménades; la mujer de rojo asume el papel de sacerdotisa; hay música y devoción por parte de los asistentes; e, incluso, se dan las condiciones atmosféricas precisas para realizar el sacrificio antropofágico —«me hacían pensar en las influencias atmosféricas, la humedad o las manchas solares, cosas que suelen afectar a los comportamientos humanos» (337)—. De esta manera, cuando en 1976 Cortázar agrupó todos sus relatos publicados hasta la fecha en tres tomos titulados *Ritos, Juegos y Pasajes*, «Las Ménades» pasó a formar parte del primero.

Pero además, la primera vez que leí este relato me fascinó el hecho de que, paralelamente a la narración musical ascendente, el cuento se construyese también como un pasional acto sexual *in crescendo* entre un personaje masculino —el Maestro y sus músicos— y uno femenino —el público— que culmina en un clímax de ferviente antropofagia (esta idea la corroboraría, posteriormente, el artículo de Planells). De este modo, puesto que en la narrativa de Cortázar el sexo, que siempre es violento, aparece como una manera física de trascender momentáneamente a la otra realidad, en el siguiente epígrafe realizo un recorrido por el ritual de seducción o juego erótico —«Yo creo que el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son las ceremonias sagradas» (Yurkievich, 2004: 86)— que se sucede en el relato simultáneamente al avance narrativo musical.

2. LA NARRACIÓN MÚSICO-SEXUAL ASCENDENTE: EL VIOLENTO RITUAL DE SEDUCCIÓN DE «LAS MÉNADES»

EL primer personaje que entra en escena es el narrador, que va a ser testigo de la consumación de la brutal pasión de los dos personajes de esta historia. Este *alter ego* de Cortázar, un *voyeur* aburrido, es conducido por el acomodador a su butaca —«Fila nueve, ligeramente hacia la derecha» (334)—, el mejor sitio de este teatro con «caprichos de mujer histérica» (334) para disfrutar del espectáculo. Justo después conocemos al protagonista masculino: el Maestro y su orquesta. El Orfeo de este cuento, un «viejo zorro» (334) que, si bien había despertado cierto recelo cuando, recién llegado, comenzó a alterar los estáticos gustos musicales de «esta ciudad sin arte» (334) gracias a sus atrevidos programas, era consciente del entusiasmo y devoción que despertaba ahora en su *partenaire* femenina: el público, personaje colectivo unido fraternalmente por su euforia y admiración. Ataviado con *El sueño de una noche de verano*, *Don Juan*, *El mar* y la *Quinta Sinfonía*, lo que al narrador le parecía horrendo, el Maestro se dispone a satisfacer, casi por obligación —«me parecía que el Maestro estaba en una de esas noches en las que el hígado le molesta y él opta por un estilo escueto y directo, sin prodigarse mucho» (336)—, las ansias del auditorio en la noche de sus bodas de plata. Y no lo iba a tener difícil, pues su obsesiva admiradora, personificada en primer momento en la ruborizada señora de Jonatán, lo defiende educadamente de la más mínima crítica: «El programa es de puras obras maestras, y cada una ha sido solicitada especialmente por cartas de admiradores» (335). Ante estos indicios, el narrador ya prevé desde el primer momento qué va a ocurrir:

Con Meldenssohn se pondrán cómodos, después el *Don Juan* generoso y redondo, con tonadillas silbables. Debussy los haría sentirse

artistas, porque no cualquiera entiende su música. Y luego el plato fuerte, el gran masaje vibratorio beethoveniano, así llama el destino a la puerta, la V de victoria, el sordo genial, y después volando a casa que mañana hay un trabajo loco en la oficina. (334)

Esto, que «sugiere en forma intrascendente un fondo musical paralelo a la narración» (Planells, 1975 : 34), ya muestra una fuerte connotación de catarsis sexual en la descripción del efecto provocado por la *Quinta sinfonía*.

Suena la música, comienza el juego: «Mendelssohn, que crea en el auditorio un clima de moderada exaltación, luego apoyado e incrementado por el *Don Juan* de Strauss» (Planells, 1975 : 34). La mujer, esta vez encarnada en el doctor Epifanía, por sus hijas, por Cayo Rodríguez, y por Guillermina Fontán, empieza a sentir esas caricias de «terciopelo y gasas» (336), esas «manos de hadas» (336), esos «susurros de voces de duendes» (336) y ese «romanticismo divino» (336) que la encienden poco a poco; luego, con la fuerza y pasión del seductor por excelencia, se produce un penetrante tacto sonoro: «esos cornos y trombones que le ponían la carne de gallina» (336). La agitación —«¡Qué fuego, qué arrebató!» (336) —empieza a reflejarse en la anatomía de esta «gente tranquila y bien dispuesta» (334) que comienza a reaccionar violentamente: manos coloradas, lágrimas de emoción, «rostros rubicundos y cuellos transpirados» (337). El color rojo —el color del fuego, de la pasión, de la sangre—, a su vez, va tomando la escena. Igualmente, las críticas al Maestro ya no son respondidas con educación, sino con gritos de ira. El narrador contempla atónito cómo la música va encantando mágicamente al público: «me hacían pensar en las influencias atmosféricas, la humedad o las manchas solares, cosas que suelen afectar a los comportamientos humanos» (337).

Con «sus fragores y los inmensos vaivenes sonoros» (338) que reflejan el ir y venir de las olas-cuerpos de «Esa puntilla de agua, *La mer*» (337), la cópula entre el público y la orquesta va haciéndose más intensa: los instintos animales afloran por doquier –gallinas que cacarean, abejas que zumban, moscas atrapadas en la dulce miel, cuervos, langostinos sudorosos (todos animales que viven en colectividad)–; se atenúa la luz; todos los sentidos empiezan a entrar en juego; se suceden los gemidos y los ruidos exacerbados –aplausos, ¡bravos!, gritos de ovación, «truenos de zapatos» (339)– que se propagan por el teatro; el calor y la humedad encandecen la atmósfera; «El Maestro entraba y salía, con su destreza elegante y su manera de subir al podio como quien va a abrir un remate» (338); y la hembra, la ardiente mujer de rojo, experimenta el primer amago de orgasmo al agarrar fuertemente la pierna del músico. Ante este espectáculo, no es de extrañar que aumente el ansia del *voyeur*: «yo mismo acabé sintiéndome un poco febril y dupliqué mi ración habitual de soda Belgrano. Me dolía un poco no estar del todo en el juego, mirar a esa gente desde fuera, a lo entomólogo» (337). También aparece ahora el ciego, este Tiresias argentino cuya discapacidad visual le impide, por el momento, participar en esta orgía.

«La Quinta [...]. El éxtasis de la tragedia» (339), frase enunciada por la señora de Jonatán, sintetiza la intensa culminación carnalmente trágica del relato. El espectáculo se estaba tornando tan estrepitoso e irritante que el narrador intentó apartar la vista; sin embargo, la seducción perversamente hermosa de la música beethoveniana resultante y de la mágica actuación del Maestro no le dejó cerrar los ojos más que dos segundos. El ritmo del cuento se va acelerando: «El primer movimiento pasó sobre nuestras cabezas con sus sus fuegos de recuerdo, sus símbolos, su fácil e involuntaria pega-pega» (339); con el segundo movimiento, «magníficamente dirigido» (339), a la mujer le

llega ese «incendio que fuera invisible y frío, que quemara de dentro afuera» (339). Finalmente, el intenso orgasmo de esta hembra grupal se desata en el tercer tiempo: primero, un grito «ahogado y corto» (339), «seco y breve, como de espasmo amoroso y de histeria» (340) y la convulsión de la muchacha; después otro, junto con un zapatazo y las babas de la señora de Jonatán fluyendo de su boca; y luego las ondas de placer, encabezadas por la sacerdotisa, que se extienden por todo el teatro. Respecto a esto, el artículo de Planells establece que los atributos masculinos y femeninos se intercambian a lo largo del cuento y, por tanto, en lo relativo al avance hipnótico de la mujer de rojo hacia el centro de la platea, construye la siguiente imagen sexual coincidente con el clímax de la *Quinta sinfonía*: «tal como si fueran todos ellos una descarga de espermatozoides y ella, la ménade-sacerdotisa, el que hará el impacto en ese óvulo-orquesta cuyo centro es el Maestro» (34). Quizás esto se debe a que Cortázar utiliza el término «erecto» (340) para referirse a ella. No obstante, en «Las Ménades» se hace explícito la asimilación de la orquesta y su director al cuerpo del hombre y del excitado público al de la mujer:

Y con él los primeros aplausos, sobre la música, incapaces de retenerse por más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar al goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad. (340-341)

Por tanto, yo entiendo este avance de la mujer de rojo como las arrebatadoras vibraciones del éxtasis que, al igual que las ondas musicales y las impresiones receptoras del relato, estallan «como una manada de búfalos a la carrera» (431), es decir, se van propagando

incontrolablemente por el cuerpo-teatro y por el entendimiento sensual del lector del cuento. Así pues, el relato, la música, la ceremonia y la protagonista femenina alcanzan su clímax. Justo a continuación, se desata el orgasmo masculino: «el Maestro, igual que un matador que envaina su estoque en el toro, metía la batuta en el último muro de sonido y se doblaba hacia delante, agotado, como si el aire vibrante lo hubiese corneado en el impulso final» (341). Pero el ciego Tiresias, que ya ha sido poseído por la música –«vi que el ciego se había levantado y revolvía clamando, reclamando, pidiendo algo» (342)–, en la discusión establecida entre Zeus y Hera sobre quién sentía más placer en el acto sexual, falló a favor de la mujer (Grimal, 1981: 518). Por eso, como quien, debido a la necesaria liberación inminente del casi insoportable intenso placer que recorre imparablemente las venas del cuerpo, grita, agarra, muerde y araña, la mujer de este relato necesita expulsar ese fuego que la quema por dentro, por lo que devora literalmente a la causa y objeto de su ardor abrasador: el público se come al Maestro y a sus músicos en una escena de tres páginas sugestivamente antropofágica. No vemos más sangre que la que emana de la nariz rota de Cayo Rodríguez, tampoco vemos mordiscos ni restos de carne cruda entre los dientes de los asistentes; pero escuchamos estremecedores alaridos y gritos, golpes secos, caídas y huesos que se quiebran, instrumentos y atriles que se rompen, oímos el desgarramiento del agónico sufrimiento; distinguimos, en esa lumbre rojiza que lo envuelve todo, tumultos de cucarachas humanas bajo los cuales desaparecen el director y su orquesta; sentimos el olor de la sangre y palpamos el desenfrenado delirio de goce. La *Quinta sinfonía* ha alcanzado su clímax musical; «Las Ménades», el punto álgido de su narración; la ceremonia allí celebrada, su cima catártica; el público del relato o, lo que es lo mismo, la mujer de este juego sexual, su más alto estado de éxtasis físico; y el lector, por su parte, su éxtasis sensorial.

Con este orgasmo múltiple hemos trascendido, por tanto, el cielo de la rayuela, a la otra orilla, pero sólo instantáneamente, pues Cortázar reconoció que no se puede permanecer en ese otro lado eternamente: «No lo sé, pero hay algo en mí que me hace sentir que no puede ser» (Cortázar, 2013: 56). Así que el narrador, «sobrepasado por este homenaje inaudito» (342), decide sentarse a esperar a que la excitación se calme y a que el público se relaje. Poco a poco, la bacanal va cesando y los espectadores se van recomponiendo; sin embargo, aún se sienten los ecos musicales de esta insólita experiencia extrasensorial: la mujer de rojo «se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente, se pasaba la lengua por los labios que sonreían» (344).

3. CONCLUSIONES

EN definitiva, con «Las Ménades», Cortázar logró la perfecta combinación de música, narración, violencia, sexo y mito para crear este catapultador relato que es, a su vez, un excitante concierto, una ceremonia caníbalmente catártica y un violento encuentro amoroso. Y es que resulta magistral la manera en que conjuga los diferentes planos –el musical, el músico-narrativo, el ritual y el violento-sexual– y los hace avanzar simultáneamente hasta estallar en un mismo clímax de orgasmo antropofágico.

Pero además, todos estos componentes juegan su papel en la búsqueda metafísica que se desarrolla en el cuento. Por un lado, violencia, sexo y mito son las cualidades que describen esa otra realidad alcanzada: una orgía dionisiaca en la que se explotan salvajemente los instintos humanos reprimidos en el subconsciente. Y, por otro, estos elementos también constituyen las armas que todos los buscadores cortazarianos poseen para trascender al otro lado: el público asiste a

un concierto en el que la música despierta la estampida de animales que llevan dentro; el lector pasa las páginas de ese relato-concierto capaz de «hacerle perder el contacto con la desvalida realidad que lo rodea, arrastrarlo a una sumersión más intensa y avasalladora» («Del cuento breve y sus alrededores», Cortázar, 1984: 67); los asistentes a la ceremonia experimentan una catarsis ritual; y, además, los dos personajes colectivos formados por el director y su orquesta –el ente masculino– y el conjunto de asistentes –el ser femenino– se entregan a un acto sexual que culmina en un éxtasis de placer caníbal.

La violencia, por su parte, se palpa a lo largo de todo el relato: se encuentra en lo expresivo de su título, en la ejecución de la música, en el ritmo acelerado, en las sugestivas imágenes, en la fuerza de las palabras, en la ferviente entrega sexual, en el color rojo, en la furia y la rabia, en las intensas ovaciones, en el entusiasmo exacerbado del público y, fundamentalmente, en el extremo delirio de placer antropofágico alcanzado en el clímax músico-narrativo-ceremonioso-sexual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRIÁN HUICI, Norman (1992): «El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar», *Cauce*, 14-15, pp. 403-417.
- CORTÁZAR, Julio (2013): *Clases de literatura*. Berkeley, 1980, ed. Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara.
- , (2010): «Las Ménades», en *Cuentos Completos*, i, Madrid, Alfaguara, (334-344).
- , (1984): «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último round*, i, México, Siglo Veintiuno, (59-82).
- COULSON, Graciela (1985): «Orfeo y el orfismo en la obra de Cortázar», *Revista Chilena de Literatura*, 25, pp. 101-113.

- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1986): *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*, Buenos Aires, Contrapunto.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- PLANELL, Antonio (1975): «Narración y música en “Las Ménades” de Julio Cortázar», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 25, pp. 31-37.
- VARGAS LLOSA, Mario (2010): «La trompeta de Deyà», en Julio Cortázar, *Cuentos Completos*, i, Madrid, Alfaguara, (13-24).
- YURKIEVICH, Saúl (2004): «Contar y cantar: julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», en *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Edhasa, (73-92).

SOLDADO, GUERRILLERO Y FINALMENTE BANDIDO:
ELECCIÓN DE LA DELINCUENCIA EN EL CUENTO *LA
MUERTE DE PEDRO CANALES*

ELIANA URREGO ARANGO

elianaurrego83@gmail.com

Universidad de Salamanca / Universidad Pontificia Bolivariana

«Hasta que decidí huir de Pedro Canales. De legionarios contra un estado corrompido de cosas, habíamos caído en hombres fuera de la ley. Ya no luchábamos por nuestra causa sino por vengarnos de nuestra derrota».

M. M. V.

I. CONSIDERACIONES INICIALES

PARA el imaginario del pueblo colombiano, a pesar de haber vivido diversos periodos de violencia, hay una época nombrada como *La Violencia* (1947-1965). Una guerra entre los partidos Liberal y Conservador que determina un antes y un después en la historia del país, según Hernández (2012: 134), porque a partir de este momento el Estado deja de tener eficacia al usar la violencia directa sobre la población civil como único recurso de control. Fue tal el caos social que la literatura, al margen hasta aquella época, se ve llamada a dar cuenta de lo que sucedía, como dice Mejía Vallejo (1985: 22): «Un día llegó la violencia [...] el país se nos vino encima [...]. La violencia nos dio conciencia de ser colombianos, descubrimos que había otro país».

En este contexto aparece el cuento «La Muerte de Pedro Canales», escrito por Mejía Vallejo durante su exilio en Centroamérica (1949-1956). El cuento surge tanto de las circunstancias de Colombia, como de la observación de lo que acontecía en los países centroamericanos en los que el escritor trabajó como periodista. Mejía Vallejo relata la violencia desde una visión íntima y psíquicamente compleja, en la que los personajes que se ven sometidos a situaciones de violencia, o bien despiertan sus emociones más oscuras, «convirtiéndose en seres vengativos y llenos de odio» (Mena, 1980: 146), o bien mantienen su inocencia para protegerse, como dice en una entrevista el escritor: «Me atrae quien se sobrepone a la violencia. Me atrae la virtud del tipo inteligente, impecable, impasible. Me gusta el héroe, el desafío. Le tengo terror a las almas planas que no tienen altibajos, que son totalmente buenas o totalmente malas» (Escobar, 1997: 37). Desde esta visión nos presenta a Pedro Canales, personaje en el que se manifiesta la necesidad del desafío, la conciencia de que «la violencia conmueve, crea crisis, trae su cura» (Escobar, 1993: 41). El cuento es narrado por un hombre que afirma haber matado a Pedro Canales. Cuenta por qué lo hizo a pesar de ser amigos, en un relato que va desplazándose en el tiempo sin un orden cronológico.

Este trabajo analiza la elección de la delincuencia en la figura de Pedro Canales y en la del narrador, reconociendo que la violencia emerge en los sujetos como parte de la condición humana, enfrentándose a dilemas éticos que sitúan al hombre como responsable de sus actos. Veremos cómo el escritor se vale de estrategias narrativas en la construcción del personaje que le permiten resaltar los momentos de elección, la ambivalencia, el desborde de las pasiones y la atracción por desafiar la vida, aportando así a la comprensión de la violencia.

2. EL DOBLE, LA PULSIÓN DE VIDA Y LA PULSIÓN DE MUERTE

AL comenzar el cuento, Pedro Canales está muerto. Lo confirman dos palos que forman una cruz sobre un montículo de tierra. Es el primer acierto del escritor. Si el personaje estuviera vivo al contarnos su historia, no sería verosímil: los hombres como él mueren pronto. El narrador, a quien llamaremos «el amigo» –pues solo lo conocemos en referencia al protagonista–, por el contrario, está vivo, puede relatar los acontecimientos, su suerte es diferente por el hecho de haber matado a Canales. Estos personajes se necesitan al mismo tiempo que se excluyen. Solo puede vivir uno de los dos. Se enuncia el conflicto del doble, el mito del desdoblamiento tan usado en la literatura para representar esa «problemática de la identidad misteriosa del ser humano» (Herrero, 2011: 18), que en este caso muestra la libertad de elegir el bien y el mal:

Juntos íbamos al azar de los caminos tirando la vida a manera de sogas. Y juntos estábamos cuando él murió. Porque yo maté a Pedro Canales.

Quien mata a otro, en el fondo quiere purificarse. A veces lo creo así. Yo maté a Pedro Canales para matar en él aquella parcela de mí mismo que amaba sus audacias, su vida de pícaro. En él maté aquello que en mí odiaba. Desde este punto el acto fue virtuoso. Pero no quiero disculparme. (Mejía Vallejo, 2004a: 21)¹

El mirarse a sí mismo se le plantea al ser humano casi como una imposibilidad. Cada sujeto se percibe y configura su yo en relación a unos ideales y unas metas, pero verse como a un otro, desde ese punto de vista exterior, es mucho más complicado, puede llevar a una

1. En adelante se citará con esta edición y se indicará solo el número de página al final del texto referenciado.

escisión psíquica de donde viene el vocablo «esquizo», tan asociado a la locura. En general, no se da esta fragmentación: el sujeto reconoce que a veces se siente otro, que a veces él no es él, que hay un lado de sí mismo que oculta en algunas situaciones, pero mantiene la unión. Reconoce que en él luchan fuerzas contrarias que le ayudan a sobrevivir, a insertarse en la cultura, y que al mismo tiempo le reclaman un goce que lo dejaría por fuera de todo vínculo social, goce que es trasgresión de las normas pautadas (Freud, 1972b: 142-146).

El cuento muestra la dualidad de lo que exaspera y al tiempo se quiere, de la voracidad que se rechaza y se ama: «Me exasperaba esa voracidad, ese desparpajo ante la vida y los hombres. [...] Pero quería a Pedro Canales, y donde estaba él estaba yo. Durante mucho tiempo fui parte de su personalidad, un brazo o un impulso suyos» (p. 23). Esta lucha de fuerzas puede explicarse a través de las cartas donde Einstein pregunta a Freud: «¿Hay una manera de liberar a los seres humanos de la fatalidad de la guerra?» (Einstein y Freud, 2001: 63). Entre las respuestas del psicoanalista, retomamos la exposición sobre las dos clases de pulsión; por una parte «aquellas que tienden a conservar y a unir –las denominamos “eróticas”–» y, por otra, «las que tienden a destruir y matar: las reunimos en los términos “pulsión de agresión” o “de destrucción”» (Einstein y Freud, 2001: 83). Un impulso que es Eros, pulsión de vida, y otro que es Tánatos, pulsión de muerte:

De su acción conjunta y antagónica surgen las manifestaciones de la vida. Ahora bien: parece que casi nunca pueden actuar aisladamente una de las dos clases de pulsión, pues siempre parecen ligadas –como decimos nosotros, «fusionadas»– con cierto componente de la otra, que modifica su objetivo y que en ciertas circunstancias es el requisito ineludible para que este pueda alcanzarse. (Einstein y Freud, 2001: 83-84)

Concebir que en el alma humana gobierna tanto una tendencia a la vida como una tendencia a la muerte, es comprenderla por fuera de los designios morales. Dice Freud que está de acuerdo con Schopenhauer, «pensador para el cual la muerte es “el verdadero resultado” y, por tanto, el objeto de la vida y, en cambio, el instinto sexual, la encarnación de la voluntad de vivir» (Freud, 1972a: 124). Hay en el hombre una voluntad de vivir y de cuidar a los otros, pero también hay en su esencia, aunque es difícil de aceptar, un impulso a la destrucción ajena y propia. En nuestro cuento, el amigo representa la fuerza vital, mientras que Canales es la fuerza mortal del mismo sujeto. El amigo señala esta contradicción entre ambas fuerzas: «A su lado era necesario amar lo truculento, formar parte de su desbordado vivir» (p. 23); «a veces veía al desvergonzado, otras al hombre que ha logrado profundizar en su camino» (p. 25).

El relato nos muestra la fusión: «Cada día mostraba azarosas dimensiones en el alma mía y en la del capitán Canales» (p. 25). La presencia del uno le reclama al otro justo lo contrario. Pedro Canales le invita a vivir pasionalmente, a dar cumplimiento a sus deseos; es la vitalidad entendida como desfogue, intensidad que finalmente conecta con la muerte: «Se veía armónico entre lo salvaje y lo borrascoso: al lado de un río o de una catarata, en medio de grandes árboles caídos, sobre rocas, entre cuchillos y disparos, en los caminos más difíciles» (p. 23). El amigo es contención, en él tienen lugar grandes ideales religiosos, patrióticos y humanitarios. La diferencia en el valor dado a la vida queda clara en esta conversación donde Canales afirma:

—La vida es hermosa si está junto a la muerte.

Siempre me desequilibró esa idea de nacer cada día

—La vida hay que merecerla —me dijo—. Debemos ganársela a la muerte, alimentarla con ella para que no se deprima. Ninguna gracia sería llegar a los cien años tomando leche tibia y tabletas medicinales.
(p. 26)

Se confirma la tendencia de cada personaje hacia uno de los polos propuestos. Sin embargo, hay momentos en que dichas identificaciones se hacen confusas, reafirmando que ambos seres son una unidad y planeando la necesidad de la violencia para conservar la vida. Así, a través del juego del doble, el escritor da forma a la ambigüedad del ser humano, llevándonos a entender que no hay almas claramente definidas por el bien o por el mal, pues ellas están insertas en el conflicto entre la vida y la muerte.

3. DE CAPITÁN A BANDIDO: COMPRENSIÓN DEL ABSURDO

PEDRO Canales se aleja del hombre ideal mostrándonos una dinámica psíquica más compleja. El texto invita a adentrarse en el alma de un hombre que ha perdido toda esperanza en la cultura, que no tiene ilusión en ideales sociales. Su participación en la guerra lo ha llevado a entender eso que Albert Camus llama «el absurdo», donde el hombre reconoce que la preocupación y la lucha por una verdad, que ordena la vida y da sentido a la existencia, lo aleja de la libertad, pues cuando la libertad se toma como ideal, se pierde. Lo absurdo deja claro: «No hay mañana», y hace de esta la razón de la libertad profunda (Camus, 2006: 84). En Canales ya no hay nostalgia por lo que fue, ni ilusiones por una vida libre. Ha dejado de lado religión, ejército y principios revolucionarios; es el hombre absurdo:

El que, sin negar lo eterno, no hace nada por él. No es que la nostalgia le sea ajena. Pero prefiere a ella su valor y su razonamiento. El primero le enseña a vivir sin apelación y a satisfacerse con lo que tiene, el segundo le enseña sus límites. Seguro de su libertad a plazo, de su rebelión sin futuro y de su conciencia perecedera, prosigue su aventura en el tiempo de su vida. (Camus, 2006:97)

En un principio, Canales combate como capitán del ejército en una guerra civil que pierde su bando, por ello se organiza junto a otros en una guerrilla para continuar con la lucha por los ideales de libertad. Nunca renuncia a su lugar de capitán. Siempre será el capitán Canales, pero su interior sí va adquiriendo otros matices. El combatir diario pasa de estar justificado por los ideales a pensarse como destino:

—¿Te agrada guerrear? —le pregunté al observar la intrepidez con que entraba a cada combate y su emoción en las escaramuzas.

—No se trata de si agrada o no agrada, ése es el destino del hombre, lo que salga de ahí van en su merma.

Pues detestaba la pasividad de los hombres organizados por decreto. (p. 28)

La vida de «los hombres organizados por decreto» ya no le es grata. Entiende la guerra como un destino humano, el lugar en el que está por sus elecciones, y ahora se hace cargo de ellas. En palabras de Camus, no se trata de una liberación sino de una amarga constatación: «lo absurdo no libera, ata. No autoriza todas las acciones. Todo está permitido no significa que nada esté prohibido. Lo absurdo devuelve solamente su equivalencia a las consecuencias de los actos» (Camus, 2006: 98). La moral es inútil, no hay verdades que definan el bien y el mal, todo acto trae unas consecuencias, y «un espíritu impregnado de absurdo juzga solamente que esas consecuencias han de ser consideradas con serenidad. Está dispuesto a pagar. Dicho de otro modo, aunque para él pueda haber responsables, no hay culpables» (Camus, 2006: 99). Pedro Canales asume las situaciones tal cual llegan, no hay una exploración de las causas ni una evaluación que invite a asumir actos de contrición:

—¿No sientes miedo, Pedro Canales?

Yo deseaba oírle algo blando, remordido. Respondió con su voz desnuda:

—No. Todo lo que sucede está bien. ¿Para qué hurgar en nuestros actos?

—¿Y Dios? ¿No te da miedo, Pedro Canales? No creer en Él, a tu manera, es una simple pedantería. [...]

—Desconfío de quienes tienen interés personal en la existencia de Dios—. Y se hundió en la noche como la sombra del Diablo. (p. 25)

Cualquier acto es entendido como elección del sujeto, de ahí su responsabilidad. No hay un ser supremo a quien culpar o a quien acudir para conseguir el perdón: «La certidumbre de un Dios que diera su sentido a la vida sobrepasa con mucho en atractivo al poder impune de hacer el mal. La elección no sería difícil. Pero no hay elección y entonces comienza la amargura» (Camus, 2006: 98). Para Canales, el estímulo que impulsa el acto no viene de ideas absolutas ni de discursos de liberación. La fuerza de sus actos es una fuerza tomada de las cosas terrenas, de los propios hombres: «Le estimulaban el humo negro de las hogueras, el olor de los guerrilleros en descanso, los relatos de heroísmo suyos o ajenos» (p. 27).

No hay un interés por ganar batallas, no hay nada que conseguir. Se trata de vivir, de batallar: «¿Qué misión? –protestó un día—. Lo importante es ser hombre» (p. 27). El cuerpo, la carne, es la única certidumbre del hombre absurdo; la libertad solo tiene sentido en relación a la muerte. Camus habla de un destino limitado por fuera de los valores atribuidos a cada hecho: «Lo que importa no es vivir lo mejor posible sino vivir lo más posible» (Camus, 2006: 87). La actitud del capitán es pura acción: «No solo vivir la vida: ser vida él mismo» (p. 26). Canales no contempla o valora la vida, la hace acto: «No tenía reacciones cerebrales sino musculares y de pura voluntad. En él no podía concebirse la

reflexión: “Si fuera a tal parte y me viera en tal circunstancia...”, pues en vez de imaginarla, iba al lugar y afrontaba la circunstancia» (p. 27). El personaje asume así su rebelión, su lucha contra sí mismo, en un querer vivir exponiendo su carne, desafiando su límite: «Nunca dejaba un río torrentoso sin atravesarlo por el trecho difícil, ni un peñasco sin escalarlo hasta destacarse en lo más alto contra el firmamento» (p. 27).

La elección de la violencia en Pedro Canales está anclada a su comprensión del absurdo. El personaje actúa al margen de todo designio moral o ideológico, comprometiéndose exclusivamente con él mismo, con su rebelión. Para Camus la rebelión es una de las posiciones filosóficas coherentes:

Un enfrentamiento perpetuo del hombre con su propia oscuridad. Es exigencia de una imposible transparencia. Pone el mundo en tela de juicio en cada uno de sus segundos [...] Es esa presencia constante del hombre ante sí mismo. No es aspiración, pues carece de esperanza. Esta rebelión no es sino la seguridad de un destino aplastante, sin la resignación que debería acompañarla. (Camus, 2006: 79)

En Canales no hay resignación: su lucha acepta lo inevitable, sabe de la muerte y no tiene esperanza de burlarla, pero la desafía. En este punto deja de ser un capitán gobernado por los ideales del ejército y se encamina a la subversión para continuar combatiendo por la libertad, pero se encuentra con la insuficiencia de todo ello, pues no hay libertad posible. El reconocimiento del final inevitable le da la lucidez del absurdo. Aparece entonces como un «bandido»; a simple vista, un hombre que hace el mal por placer, que disfruta de sus fechorías y se burla de la ley. Más allá de la moral, vemos a un ser humano que dejó de lado los conflictos ideológicos o religiosos en un desafío a la muerte: «Me atrae lo riesgoso, morir es demasiado

fácil, ¿comprendes? En cualquier camino dejamos la vida, o se nos zafa en cualquier abismo. ¡O nos la tragamos!» (p. 23). Es este uno de los desafíos más grandes a la hora de comprender los fenómenos de violencia, pues la posición de Canales lo sitúa como un ser que atenta contra las leyes, contra los acuerdos culturales. En términos jurídicos puede ser un delincuente, pero filosóficamente, o existencialmente, puede verse en él una coherencia con sus propios designios. Mejía Vallejo señala aquí la gran dificultad en juzgar el alma humana desde una sola perspectiva.

4. «YO MATÉ A PEDRO CANALES»: PUNTO DE DETERMINACIÓN

FRENTE al hombre absurdo, el amigo representa a un hombre atravesado por las leyes, la moral y el tormento de la culpa: «Al asomarme a su alma sentía terror, algo muy dentro parecía romperse. Llego a ser un defecto de mi personalidad, eco de mi propio grito: un eco obcecante que opacaba mi voz y se burlaba de ella» (p. 29). Volvemos al conflicto pulsional, la ambivalencia que hemos visto en este personaje se ve alterada por un hecho concreto que efectúa un quiebre y toma la decisión de matar a Pedro Canales. Es el instante donde este personaje-narrador siente la necesidad de poner límite a las acciones del capitán, una escena donde el amigo impide a Canales violar a una muchacha considerada parte del botín tras la toma de una hacienda. El amigo siente que la chica le ha pedido ayuda: «Nunca pude olvidar su angustiada esperanza en que yo, uno de sus asaltantes, la defendiera. Botas y espuelas de Pedro Canales resonaban en la cabeza de la joven [...] volvió a mí sus ojos en ademán de cachorro abandonado» (p. 24). Esta movilización de la compasión hace que la defienda:

—¿No basta con que le hayamos matado a su padre? —dije a Canales [...]. Sorprendido de que le reprochara algo tan natural, esbozó un gesto de indiferencia y salió solo, de la brida su caballo, hasta donde se encontraban los otros. Advertí desaliento en el caminar, un son de amargura lejana en su sombra al esfumarse». (p. 25)

A partir de este día el amigo marca un límite representado en la muchacha: «La quise hacer intocable por considerarla algo puro de mí mismo, ajeno a la voracidad de Canales y a mi voracidad» (p. 29). El amigo pone fuera de ambos el lindero que no se puede cruzar. Le advierte al otro que si se sobrepasa ese punto se le haría insoportable no tomar partido ante la ofensa de aquello que él mismo idealizó:

Todo en mí fue labrando una angustiada necesidad de destrucción.

—Te mataré algún día, Pedro Canales.

Había tanta paz en mis palabras que miró escrutador.

—Sé que lo harías. Solo por desesperación controlada llegamos los hombres a ser valientes. Y nosotros somos dos amargados, ¿o no? —y lanzó otra carcajada.

—Tengo paciencia en las esperas. Te mataré, Pedro Canales.

—No me importa si un amigo me mata.

—¿Amigo?

—Estamos condenados a ser amigos. ¿Puede un riel enojarse contra su compañero de paralela?

Miró hacia las nubes y los árboles para hablarles a ellos más que a mí:

—Te quiero porque eres la parte buena que se me perdió, la que aún tenía fe.

Hizo un ademán de desgajamiento.

—Tienes conciencia de tu culpa. Tu culpa soy yo, quieres purificarte. Seré mártir en tu redención.

—Te mataré, Pedro Canales, de hombre a hombre. Voy a quedar demasiado solo. (p. 28)

El diálogo nos ubica de nuevo en la dimensión del doble, planteando la necesidad de la fuerza destructora para terminar con el impulso de muerte al que arrastra la figura de Canales: «Amaba en él la bestia pura [...] luego vi en muchos de sus actos algo enfermo; de varios caminos escogía el mal, aun conociendo los otros» (p. 29). La visión que el amigo tiene de él va mutando poco a poco. Cada vez se maravilla menos de su actitud desbocada y le juzga moralmente:

Comencé a liberarme al pensar que bajo su influjo había caído yo en salteador. Solo podría redimirme la pena, me castigaría matando a Pedro Canales: era una variante de mi suicidio. Más tarde también dividí en buenos y malos nuestro actos; y aunque los cometíamos en común, adjudicaba a él lo perverso y a mí lo virtuoso, para volverlo bandido y convertirme en víctima. (p. 29)

La decisión de matar, de acabar con esa parte insoportable de él mismo, va configurándose al situar el límite fuera de ellos dos haciendo intocable a «la muchacha» y, luego, al juzgar todos los actos desde la dualidad del bien y el mal, donde Canales comienza a representar todo lo negativo. Estas acciones le ayudan a fortalecerse para enfrentar a su otro, puesto que hay momentos de duda, como en la ocasión en que Canales atraviesa la desembocadura de un río repleta de tiburones y el narrador piensa: «¿Y si de verdad lo destrozaban los tiburones? Descansé al transferir a los escualos mi recóndita urgencia de matar, fui feliz dos minutos porque ellos me liberarían de una responsabilidad tremenda» (p. 26). Hay una conciencia tanto de la urgencia de matar como de la responsabilidad del acto; por ello, la acción de asesinar es una elección, un acto de redención, como repite el narrador. Lo paradójico es esta salvación conseguida por la vía de la destrucción. Nos encontramos frente a una observación más del escritor sobre el

fenómeno de la violencia, donde la explicación de un homicidio esclarece los motivos más profundos del personaje sin liberarlo de su responsabilidad. Así, al final del texto, cuando el amigo va a matar a Canales porque ha cruzado el límite al violar a la muchacha, nos revela un pensamiento y en él interroga sus justificaciones valorándolas casi como una ficción que se ha construido para agredir al otro:

En el fondo yo deseaba que él fuera simplemente el bruto que parecía ser, no el hombre superado que se revelaba en ratos de sosiego, en silencios reflexivos. Su alma contradictoria, estrecha en el cuerpo de bandolero, desmentía mi visión de las cosas, echaba en cara, agresivamente, su paradoja, su irrealidad. Se me iban agotando las ganas de pelear con Pedro Canales, por eso eché el desafío:

—Defiéndete o te mato como a un bicho. (p. 31)

De repente los argumentos se desvanecen. La figura de Canales ya no es totalmente mala, se relativiza, se presenta de nuevo con la ambigüedad y las contradicciones propias de la condición humana; sin embargo, el amigo ya no da marcha atrás: para bloquear su reflexión, lanza el desafío y mata a Pedro Canales. El momento de la determinación ya había acontecido al prohibir tocar a aquella mujer, pero de nuevo se pone en juego, se elige una vez más. Al resaltar esta doble elección el escritor señala cómo se nutren de argumentos racionales las acciones humanas, cómo se desdibujan y dan paso a los impulsos pasionales que desde el principio han estado ahí buscando justificaciones y que empujan a los actos violentos. Además, el cuento nos muestra otro conflicto más profundo para el personaje: ser uno u otro. Con ello sitúa a la violencia como parte de un dilema más íntimo: la identidad. El amigo no soporta más la presencia desbordada de Canales y se decide a destruirlo. También Canales se muestra cansado y abatido:

elige volver por la muchacha, define cruzar el límite y morir. En ambos hay una elección por la destrucción sin la cual no podrán vivir en coherencia con sus propios principios. La decisión es el acto humano por excelencia, dice Mejía Vallejo en otro cuento: «Decidirse. Ahí el problema. El eterno problema que se repite en cada hombre. Él, y solo él, debe afrontarlo. Nadie se lo resolverá, nadie puede solucionarle sus angustias, porque la experiencia ajena para nada sirve en el caso de la conciencia» (Mejía Vallejo, 2004b: 117). Una reflexión que resuena en las palabras de Pedro Canales instantes antes de morir: «Es cosa mal hecha el hombre –dijo en son de disculpa–. Tratar de cambiarnos es poner remedios que nos afean más. Nacemos para desbocarnos, para colocar el pecho en la punta de algún cuchillo...» (p. 31).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMUS, Albert (2006): *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza.
- ESCOBAR, Augusto (1997): *Érase un viento... y en ese viento mi alarido: Memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto.
- , (1993): «Reflexiones sobre la Violencia: conversaciones con Manuel Mejía Vallejo», *La Gaceta de Colcultura*, 17, pp. 33-45
- EINSTEIN, Albert y FREUD, Sigmund (2001): *¿Por qué la guerra?*, Barcelona, Minúscula.
- FREUD, Sigmund (1972a): *Más allá del principio del placer*, Madrid, Alianza.
- , (1972b): *El porvenir de una ilusión*, Madrid, Alianza.
- HERNÁNDEZ, Jorge Andrés (2012): «El Behemoth colombiano: teoría del estado, violencia y paz», *Revista de Estudios Sociales*, 42, pp. 129-137.

- HERRERO, Juan (2011): «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas», *Çédille: revista de estudios franceses*, 2, pp. 15-48.
- MEJÍA VALLEJO, Manuel (2004a): «La muerte de Pedro Canales», *Cuentos Completos*, Bogotá, Alfaguara, (21-32).
- , (2004b): «Miedo», *Cuentos Completos*, Bogotá, Alfaguara (114-121).
- , (1985): *Hojas de Papel*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- MENA, Lucila (1980): «La función de los prólogos en “El día señalado” de Manuel Mejía Vallejo», *Hispanamérica*, IX, 25/26, pp. 137-146.

LAS GUERRAS DE NUESTROS ANTEPASADOS:
MIGUEL DELIBES Y EL CAINISMO ESPAÑOL¹

JESSICA CÁLIZ MONTES

jcalizmontes@gmail.com

Universidad de Barcelona

«Yo lo que he tratado de hacer siempre que ha aflorado la guerra civil en algunos de mis libros ha sido presentarlo como la típica guerra fratricida: el drama de Caín y Abel».

DELIBES EN ALONSO DE LOS RÍOS,
1993: 51

LA violencia es una característica antropológica que, como tal, se manifiesta en la literatura. En las letras hispánicas, nuestro históricamente violento ADN se refleja en novelas como las de Miguel Delibes, impregnadas de su pesimismo y de su oposición a un progreso mal entendido. Dada su vasta producción, las siguientes páginas se centran en *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), novela publicada entre *El príncipe destronado* (1973) y *El disputado voto del señor Cayo* (1978), a fin de examinar el papel que desempeña en ella la violencia a la luz de dos de sus fuentes: el ensayo *Agresión* (1971) del austriaco Friedrich Hacker y la novela de Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte* (1942).

Concebida como ejemplo del cainismo español, *Las guerras de nuestros antepasados* relata la historia de Pacífico Pérez, personaje

1. La presente investigación ha sido realizada durante el beneficio de una Ayuda del Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (referencia: FPU12/01402).

inocente y sensible que, pese al determinismo del nombre, no podrá luchar contra el determinismo del medio². Pertenece al elenco de personajes marginalizados que Delibes opone a la violencia del colectivo y al progreso despiadado. Durante tres generaciones –bisabuelo, abuelo y padre– los hombres de la familia Pérez, apellido corriente que funciona como metonimia de los españoles, han participado en la guerra carlista, la guerra de África y la guerra civil como si formase parte inexcusable de su condición varonil. Aunque contrariados por las pocas aptitudes bélicas de Pacífico, desde la cuna le educan en el convencimiento de que tarde o temprano llegará su guerra. La violencia es asimismo intrínseca a la convivencia del pequeño pueblo en el que habitan. En Humán del Otero, las rencillas entre los de arriba y los de abajo, los de Otero y los de Humán, datan «de cuando los moros» (Delibes, 1994: 19) y desembocan en cíclicas canteas. Todos sus habitantes, metonimia en este caso de España y de su fratricidio histórico, crecen en el aprendizaje de la agresividad, «como un mal del que no es posible librarse» (Delibes en Alonso de los Ríos, 1993: 173). Pese a su carácter tranquilo, ese cainismo ínsito en los españoles impele a Pacífico, sin motivo aparente, a matar al hermano de su novia Candi –del Otero– cuando este los encuentra juntos³. En palabras del novelista, «Pacífico empezó creyendo en la no-violencia y acabó convencido de que eliminar a un semejante con la navajilla de abrir piñones era un acto normal» (1993: 170).

2. El peso del determinismo del medio ya fue señalado en la reseña de Pedro Carrero Eras en *Ínsula*, titulada precisamente «Determinismo y violencia en *Las guerras de nuestros antepasados*» (1976).

3. Aunque la interpretación mayoritaria es que Pacífico, presuponiendo que el Teotista querría vengar la deshonra familiar, atacó antes de ser atacado, Buckley añade que aquel busca ingresar en la cárcel para huir de su pasado, de su futuro junto a Candi y de la realidad cotidiana (Buckley, 1982: 188).

Condenado a doce años y un día, debido a unos problemas pulmonares el protagonista es trasladado al Sanatorio Penitenciario de Góyar, donde participa en una fuga en la que muere un guardia. La novela comienza en este punto del nivel diegético, con Pacífico acusado injustamente de esa muerte.

I. PARENTESCO CON LAS TESIS DE FRIEDRICH HACKER

LAS guerras de nuestros antepasados comienza con un informe firmado por el Dr. Burgueño López, médico del Sanatorio de Navafría y alter ego de Delibes, un preámbulo donde advierte de que lo publicado a continuación es la transcripción de las conversaciones mantenidas durante siete noches con Pacífico al sentirse intrigado por la dualidad entre su comportamiento taciturno y el cuidado que dedica a su pequeño jardín del patio. La novela se presenta, por lo tanto, como el estudio de un caso clínico en el que el lector compartirá esa incursión en la psicología del protagonista que pretende salvarle del peor de los destinos: la pena de muerte.

El prólogo y epílogo del doctor funcionan como dos monólogos que encierran el diálogo (Bartolomé, 1979: 26) al modo del recurso del manuscrito hallado. No obstante, la crítica no ha reparado en un elemento paratextual: la cita de Friedrich Hacker (1914-1959) que antecede a la novela y que reza «La violencia es simple; las alternativas a la violencia son complejas»⁴. Se trata de la undécima tesis de las veinticinco que el psiquiatra y catedrático de la Universidad del sur de

4. Carolyn Richmond sí hace alusión a la cita de Hacker como lema elegido por el autor implícito que «cubre todo el libro», pero no coteja el ensayo y considera que la sentencia resulta contrarrestada puesto que en la novela las alternativas a la violencia no son solo complejas, sino imposibles (1982: 42 y 73).

California formula al comienzo de su ensayo *Agresión* (1971), el cual discurre sobre la violencia entendida como manifestación visible de la agresión. Si bien la cita pauta la interpretación de la novela, se puede considerar que todo el ensayo funciona como paratexto.

Cabe tener en cuenta la relevancia que en los años sesenta y setenta adquirió el estudio de la violencia y la agresividad. Prueba de ello son los ensayos de Anthony Storr *La agresividad humana* (1968) y *Sobre la violencia* (1972), título homónimo de la reflexión de Hannah Arendt (1969). El estudio de Hacker fue traducido al español en 1973 por la editorial barcelonesa Grijalbo, año en el que Delibes se encontraba redactando *Las guerras de nuestros antepasados*, según declaró aquel diciembre en una entrevista para *Papeles de Son Armadans*⁵.

Hay varias similitudes que animan a considerar que Delibes conocía el ensayo de Hacker y que, por lo tanto, operó como fuente de la novela⁶. La primera de ellas es la ejemplificación en *Las guerras* de que las alternativas a la violencia son complejas, puesto que Pacífico es marginado por esa imposibilidad de escapar de ella en un mundo regido por la competitividad. La segunda similitud se establece con otras tesis iniciales de Hacker que también encajan con el sentido de la novela, como son, por ejemplo: «La necesidad de la violencia, creada violentamente, se presenta como su condición natural» (n.º 18, Hacker, 1973: 17) y «La violencia no tiene lenguaje; el que la entiende es simplemente un autómatas mental y un analfabeto del sentimiento» (n.º 24, 1973: 18). El tercer nexo entre ambos textos es el paralelismo

5. Véase Isasi Angulo, 1973: LIII.

6. Se ha tramitado la consulta para averiguar si el ensayo de Hacker se encuentra en la biblioteca de Miguel Delibes, pero, al no estar esta inventariada, la comprobación ha resultado imposible.

entre el Dr. Burgueño⁷ y Hacker, psicoanalista y psiquiatra que pretende «describir las condiciones y premisas del pluralismo agresivo y quizás arrojar nueva luz sobre él» (1973: 108).

Como cuestión de fondo, Delibes y Hacker comparten que la violencia es circular y que el progreso va estrechamente ligado a ella. De este modo, el psicoanalista advierte de que el problema no es tanto el recrudescimiento de la violencia, sino su regularización como hecho cotidiano en lo que denomina «el ciclo de la agresión». Mientras en las sociedades se prohíbe la libre agresión, paradójicamente se promueve en nombre del colectivo. Si bien con ello Hacker se refiere a las instituciones y organismos gubernamentales, en la novela esa circularidad se cifra, mediante el esperpento y el absurdo, en el eterno retorno bélico y en las disputas entre los dos bandos del pueblo. Para los Pérez, todo hombre tenía su guerra igual que todos tenían una mujer (Delibes, 1994: 28), excluyendo por tanto todo sentido heroico o patriótico y anhelando la guerra por la guerra: «Tu guerra ya no puede demorar, Pacífico. Nunca se estuvo tanto tiempo sin guerras. Y así que le dije que no veía el motivo, el Bisa se arrancó a reír, y que, apañados estaríamos si las guerras necesitasen motivos» (1994: 56).

Según Hacker, la primera de las fuentes de la agresión es el condicionamiento biológico previo y el aprendizaje social, lo que el filósofo francés Hippolyte Taine glosaría en el siglo XIX como la herencia genética y el determinismo del medio. Por ello, solo mediante la

7. Véase al respecto lo expuesto por Esther Bartolomé: «La relación Pacífico Pérez-doctor Burgueño tiene más apariencia de un tratamiento psicoanalítico que de una mera charla de amigos. Mientras el magnetófono registra fielmente la conversación —a ratos parece un interrogatorio—, sentimos cómo al dar rienda suelta a su natural locuacidad, en Pacífico Pérez se está produciendo una catarsis. Al final de la novela vemos que no es así, que no se habrá logrado nada: Pacífico sigue sin comprender ni aceptar la realidad» (Bartolomé, 1979: 37).

educación se consigue enfrentar las justificaciones de lo que el psiquiatra llama «los monopolios de la violencia». Esta proposición tiene su contraejemplo en Pacífico, quien, como el resto de los españoles, es aleccionado en la violencia. El propio Delibes, que cuando estalló la guerra eligió alistarse en la Marina para evitar el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, declaraba en 1970:

Cualquier observador imparcial te confirmará que los españoles de los años treinta –unos y otros– fuimos educados para la guerra, para una guerra feroz entre buenos y malos, en muchos casos con la mejor de las intenciones. Los «malos» para la derecha eran los de la izquierda, y para los de la izquierda, los de la derecha. Fue una etapa tremenda de incomprensión, que difícilmente hubiera podido tener otro desenlace. (Delibes en Alonso de los Ríos, 1993: 54)

En *Las guerras de nuestros antepasados* la ausencia de razones políticas y de identificación con ninguno de los bandos refuerza el absurdo de la incomprensión entre unos y otros, solo franqueable mediante la educación contraria a la hasta el momento practicada. En el caso de Pacífico, la alternativa de comportamiento se la brindan el tío Paco, pero pronto los patriarcas de la familia le alejan de él; el párroco, que es incapaz de mediar siempre en los conflictos del lugar; y la abuela Benetilde, la mística que termina por suicidarse «porque son malos» (Delibes, 1994: 98). Del fracaso de estos modelos pacíficos se desprende que en aquel momento la única alternativa a la violencia eran el silencio y la autoeliminación (Richmond, 1982: 68).

Otro aspecto a tener en cuenta para Hacker es que la violencia ha mudado de manifestación; esto es, la barbarie se disfraza de progreso. Según él, el humanismo no avanza a la misma velocidad que los inventos técnicos (1973: 491), por lo que de la comprensión del *homo sapiens* se ha evolucionado al *homo brutalis* (1973: 19). La novela de

Delibes muestra ese recrudescimiento técnico en la creciente mortandad de las armas de los antecesores –bayoneta, metralleta, bombas de mano– y atiende a las consecuencias socioeconómicas del progreso simbolizadas en la obsesión de Felicísimo por los negocios, tal como ocurre con el progenitor de *El príncipe destronado*. El autor sitúa a sus personajes en el campo castellano por su «desolada marginación» (Alvar, 1987: 14) y porque son lo opuesto a «la vorágine de las grandes ciudades, con su cohorte de apremio e insolidaridad» que «desmantela nuestra humanidad sin darnos cuenta» (Delibes en Alonso de los Ríos, 1993: 146). A pesar de que sus protagonistas procuran conservar su individualidad y el contacto con la naturaleza, son amenazados por esa concepción del progreso. Así es como Pacífico primero será despojado de su hipersensibilidad –la cual, por ejemplo, le hace sentir dolor cuando podan un árbol–, y luego intentará ser convencido por su padre de la necesidad de hacer negocios: «[...] sangra o te sangrarán Pacífico, no hay otra alternativa [...]» (Delibes, 1994: 120). A ello se une el «pseudoprogresismo» de Candi, la novia de Pacífico, quien, habiendo estudiado en la ciudad, desea zafarse de la condición de mujer objeto y «liberar de sus prejuicios» a Pacífico. Con sus prácticas sadomasoquistas y la voluntad de cambiarlo, ejerce también un tipo de violencia sobre el protagonista, pero todos sus principios se derrumban al quedar embarazada (Delibes en Carrero Eras, 2010: 3).

Ramon Buckely considera esta novela como un idilio elegíaco, la parábola edénica de un hombre que no logró entrar en el paraíso y que vivió atrapado entre un pasado bélico con el que no sintonizaba y un futuro cuyas ideas no compartía (1982: 187). De ahí que se encuentre seguro en la cárcel y no quiera declarar en contra de Santiago, el verdadero culpable de la fuga y muerte del guardia por la que le condenarán. Así se lo dice al doctor: «Por ahí fuera, para que usted se entere, no saben más que competir, y yo, de eso, nada, doctor» (Deli-

bes, 1994: 293)⁸. Incongruentemente, la única manera de vivir en paz es la pérdida de la libertad. La novela se convierte así en la metáfora de la tregua vivida por los españoles a cambio de treinta años de carcelaria dictadura (Richmond, 1982: 76).

2. PASCUAL Y PACÍFICO: VIOLENCIA AL COMIENZO Y AL FINAL DE LA DICTADURA

LA historia de Pacífico recuerda la del Pascual Duarte, protagonista de la novela celiana que sin duda influyó en la redacción de *Delibes*. Han sido varios los críticos que han señalado la deuda destacándola solo en el plano formal –Esther Bartolomé, Purificación García y Agnés Gullón–. Sin embargo, Germán Gullón extrapola las concomitancias al tema y considera que Pacífico es una «recreación más tolerante» de Pascual (1985: 4).

Dado el mar de interpretaciones suscitado por *La familia de Pascual Duarte* (1942), en esta ocasión, y sin poder profundizar extensamente en la comparativa, se opta por apoyar la exégesis en las palabras del autor y en lo señalado por Adolfo Sotelo en su edición de la novela. De entrada, nos encontramos ante dos dramas rurales consecutivos en el tiempo: el primero, fruto de lo vivido por Cela durante la guerra, recorre la biografía de un extremeño nacido hacia 1885 que comete sus crímenes entre principios del siglo XIX y 1936, aproximadamente; el segundo, cuya geografía indeterminada

8. Delibes exponía en la misma línea con motivo de su ingreso en la Real Academia de la Lengua: «El desarrollo, tal como se concibe en nuestro tiempo, responde a todos los niveles, a un planteamiento competitivo. Bien mirado, el hombre del siglo xx no ha aprendido más que a competir y cada día parece más lejana la fecha en que seamos capaces de ir juntos a alguna parte» (1975: 50).

es atribuible a Castilla, presenta la vida de Pacífico, nacido tras la contienda en 1940⁹ e influido por la sombra de esta. Aunque son dos visiones pesimistas sobre la violencia, los treinta años que median entre la posguerra y el inminente final de la Dictadura franquista permiten al escritor vallisoletano recurrir al esperpento y al absurdo sin perder de vista que, como Cela advertía en 1968, las circunstancias no se habían enmendado «para desgracia de todos y dolor de quienes lo sepan ver» (1968: 7).

El primer guiño paralelístico se encuentra paratextualmente en el título. Así, si el entorno familiar al que alude el título de Cela, principalmente la madre, induce al protagonista a su destino como asesino, el de Pacífico, con sus «antepasados» obsesionados por sus guerras, consiguen su «colonización del inconsciente» (Bartolomé, 1979: 53). La segunda concomitancia es estructural, al estar ambas enmarcadas por la figura del transcriptor. En el caso del *Pascual*, el transcriptor es también el intérprete que, según expone, ordena las cuartillas y censura algunos pasajes por su excesiva crueldad. En cambio, en *Las guerras* el doctor-transcriptor asegura haber respetado al pie de la letra las grabaciones omitiendo solo «algunas reiteraciones», «ciertos enrevesados circunloquios» y «la palabrería banal de nuestras despedidas y reencuentros» (Delibes, 1994: 12). La diferencia es significativa: mientras el transcriptor anónimo afirma que da las memorias de Pascual Duarte a la imprenta como antimodelo de conducta —lo cual puede leerse como cortafuegos a la censura—, el médico se guía tanto en su prólogo y epílogo como durante las conversaciones con Pacífico por el humanismo y la voluntad de comprender, de ahí que al final de la novela firme como Francisco de Asís Burgueño en referencia al

9. Carolyn Richmond calcula, analizando con exhaustividad todas las apreciaciones temporales de la novela, que Pacífico debió nacer en abril de 1940 (1982: 21).

santo italiano¹⁰. Redunda en esta interpretación el hecho de que el transcriptor del *Pascual Duarte* nunca le conoció, lo cual no le impide juzgarlo como criminal, mientras que el doctor trata de comprender las motivaciones de Pacífico.

Ambas novelas nacen del pesimismo ante la intrahistoria española, y de una condena del fratricidio palpable en declaraciones de Camilo José Cela que recuerdan las de Delibes:

Esta característica de la guerra civil latiendo en cada pecho, es una de las determinantes más concretas del español y uno de los prismas a cuya luz puede verse, con mayor claridad, aquello que llamamos lo español. La discordia civil, esa cruenta e impolítica maldición que pesa sobre España, anida como un fiero aguilucho en los más recónditos entresijos de cada español que, cuando no está contento consigo mismo, se pelea consigo mismo en el espejo de los demás. (Cela, 1989: 619)

La crudeza con que Cela teje su *ópera prima* es fruto del nihilismo de lo vivido durante los años de la contienda y el comienzo de los años cuarenta, los más amargos de su vida según fijara en sus *Memorias, entendimientos y voluntades*. No es, por lo tanto, casual que el pueblo de Pascual sea Torremejía, localidad extremeña en la que el autor estuvo destacado con una tropa entre el 8 de febrero y el 3 de marzo de 1939. La novela supone un doble homenaje, por una parte «a un hombre acosado por las circunstancias, que no era malo, pero lo hicieron, y sobre el que la sociedad se vengó, quizá

10. Como indica Dolores Thion, «Francisco de Asís (Burgueño) es a imagen de su homónimo, solidario, generoso y misericordioso, por su papel en la novela contribuye a mostrar lo absurdo de la Justicia y la pequeñez del ser humano» (Thion Soriano-Mollá, 2015: 63).

ensañándose excesivamente con su nombre» y por otra a la región española «dura, inclemente y azotada, en que unos hombres y unas mujeres se apegaban a la vida y a la tierra para subsistir con una fe infinita en el futuro» (Cela, 1982).

Ello se traduce en la confesión de un condenado a muerte dirigida al único amigo de su última víctima que conoce; en un descargo de conciencia (Cela, 2013: 101). El peso del medio será determinante en Pascual: una infancia de malos tratos, una madre desnaturalizada y un rancio concepto de la honra potenciarán el afloramiento de su natural violento. En ello se halla la diferencia con Pacífico: si bien ambos protagonistas tienen dificultades para verbalizar sus sentimientos y saber cómo llegaron al acto irracional del asesinato, Pascual, aun presentándose desde la primera línea como una víctima de las circunstancias —«Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo» (2013: 109)—, sí reconoce estar poseído por una «maldad sin justificación» (2013: 200). Esa maldad se canaliza a través de una violencia in crescendo: primero la riña con Zacarías al acusarle de ladrón y después los asesinatos de la yegua, a la que culpa del aborto de su primera mujer; la perra *Chispa*, en cuyos ojos ve las inquisitivas miradas de su madre y su esposa; el *Estirao*, responsable de dejar embarazada a su mujer y ultrajar a su hermana; su madre, por el odio acrecentado durante toda su existencia; y el Conde de Torremejía, quien había sido siempre su antítesis. Recuérdese, no obstante, que con el matricidio se acaba su confesión, como si se vengase con ello de la que considera causa primera de su fatalidad y a partir de entonces «Podía respirar...» (2013: 220).

Pascual y Pacífico son dos víctimas a las que se condena a muerte solo cuando supuestamente asesinan a quienes ejercen el poder —el señorito extremeño y el guardia, respectivamente—; son dos seres sensibles y tiernos que no encajan en la sociedad que les ve nacer. Miguel

Delibes lo tenía muy presente y, atraído por ese rasgo que los margina, ofreció un nuevo acercamiento a ese tipo de caracteres supliendo lo que él consideraba que faltaba para que *La familia de Pascual Duarte* fuese una novela: «entramado, ambiente, temas laterales y personajes complementarios» (Delibes, 2004: 37). Esto es, tiñendo *Las guerras de nuestros antepasados* de una visión más humanista que transforma la crueldad del *Pascual Duarte* en el absurdo de todo acto violento y que conmuta la pena de muerte de Pacífico, cuya nobleza jamás será corrompida, por treinta años más de encarcelamiento gracias a la «clemencia del Jefe de Estado» (1994: 296) no exenta de ironía.

3. CONCLUSIÓN

AUNQUE la violencia de los primeros años de posguerra es lógicamente más cruda que la de los últimos años de la Dictadura, Delibes seguía embargado por el pesimismo y la incerteza de lo que ocurriría con la inminente muerte de Franco. Para ahondar en los presagios de más fratricidios, el vallisoletano recurrió a dos fuentes, una española que le sirviera de paralelismo y contrapunto para mostrar una esencia nacional marcada por las circunstancias y la educación, y otra extranjera y coetánea que le permitiera enlazar con el rumbo del progreso.

A pesar de una Transición pacífica, otras novelas completarán la reflexión sobre cómo siguió vigente el cainismo español y cómo el «sangra o te sangrarán» que enervaba al escritor vallisoletano fue alentado por un sistema neocapitalista con un sentido del progreso más cruento. Lejos de su apariencia de ruralismo, las novelas de Delibes continúan en alza por su ecologismo *avant la lettre* y por advertir de la peligrosa pérdida del individuo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO DE LOS RÍOS, César (1993): *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino.
- ALVAR, Manuel (1987): *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Editorial Gredos.
- BARTOLOMÉ PONS, Esther (1979): *Miguel Delibes en su guerra constante*, Barcelona, Anthropos.
- BUCKLEY, Ramón (1982): «El idilio elegíaco: *Las guerras de nuestros antepasados* (Delibes, 1974)», en *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Península, pp. 176-190.
- CARRERO ERAS, Pedro (1976): «Determinismo y violencia en *Las guerras de nuestros antepasados*», *Ínsula*, n.º 350, enero 1976, pp. 1 y 10.
- , (2010): «Miguel Delibes, el posfranquismo y unas cartas», *Ínsula*, n.º 766, octubre 2010, pp. 2-7.
- CELA, Camilo José (1968): «Inevitable, rigurosamente inevitable», *Papeles de Son Armadans*, n.º cxlii, pp. 5-8.
- , (1982): *El País*, 31 de mayo de 1982. http://elpais.com/diario/1982/05/31/ultima/391644002_850215.html [Consultado: 07/09/2015].
- , (1989): «Sobre España, los españoles y lo español», *Obra completa. Tomo 12. Glosa del mundo en torno*, Barcelona, Destino, pp. 607-630.
- , (2013 [1942]): *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino. Introducción de Adolfo Sotelo.
- DELIBES, Miguel (1975): *El sentido del progreso desde mi obra: discurso leído el 25 de mayo de 1975, en el acto de su recepción por el Excmo. Don Miguel Delibes Setién y contestación del Excmo. Sr. Don Julián Marías*, Madrid, Real Academia Española.
- , (1994 [1975]): *Las guerras de nuestros antepasados*, Barcelona, Destino, 8.ª ed.

- , (2004): *España 1936-1950, muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino.
- GULLÓN, Agnés (1980): «Un enfrentamiento verbal: *Las guerras de nuestros antepasados*», en *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, Taurus, pp. 137-159.
- GULLÓN, Germán (1985): «Contexto ideológico y forma narrativa en *La familia de Pascual Duarte*: En busca de una perspectiva lectorial», *Hispania*, vol. 68, n.º 1, marzo 1985, pp. 1-8.
- HACKER, Friedrich (1973 [1971]): *Agresión*, Barcelona, Ediciones Grijalbo.
- ISASI ANGULO, Armando Carlos (1973), «La narrativa de Miguel Delibes. Entrevista con el autor», *Papeles de son Armadans*, n.º ccxiii, diciembre 1973, pp. XLIII-LIV.
- SOBEJANO, Gonzalo (1968): «Reflexiones sobre “La familia de Pascual Duarte”», *Papeles de Son Armadans*, n.º cxlii, enero 1968, pp. 19-58.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2015): «Humorismo y sociedad en *Las guerras de nuestros antepasados* de Miguel Delibes», en Béatrice Bottin y Bénédicte de Buron-Buron (eds.), *El humor y la ironía como armas de combate: Literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*, Sevilla, Renacimiento, pp. 53-72.
- RICHMOND, Carolyn (1982): *Un análisis de la novela «Las guerras de nuestros antepasados» de Miguel Delibes*, Barcelona, Destino.

EL SUPERVIVIENTE: ATROCIDADES DE LA GUERRA CIVIL

HAYET BELHMAIED

hayet1801@yahoo.fr

Universidad de Cartago

EL acontecimiento más dramático de la historia española contemporánea ha sido el pronunciamiento del 18 de julio de 1936 y su posterior desarrollo en la espantosa guerra civil hasta el primero de abril de 1939. En el transcurso de estos tres años de contienda, la movilización de los nacionales en contra de los partidarios de la República desembocó en una serie de violencias y de derramamiento de sangre en un bando como en el otro, por lo que dejaron secuelas indelebles en la memoria de los españoles muchísimos años después.

De hecho, la guerra civil española ha sido un importante estímulo creativo y una incomparable fuente de inspiración para un sinfín de novelistas. Por lo tanto, no resulta extraño que, entre esta extensa y múltiple creación literaria, Ramón José Sender, quien había presenciado lo que pasó en los primeros días de la sublevación como un militante republicano, escriba sobre la guerra civil como tema principal o secundario en gran parte de su obra literaria¹.

1. «El que fuera oficial del ejército republicano en el frente de Aragón, J. R. Sender, que ya en plena guerra había publicado, ..., *Contraataque...*» VV.AA., (1989): *Historia de España, España actual, La Guerra Civil (1936-1939)*, Madrid, Gredos, p. 626.

Su obra literaria se caracteriza por la diversidad de los procedimientos técnicos y de los temas enfocados que tienen en común la preocupación por la naturaleza humana, el terreno social, existencial y metafísico y el afán de buscar lo humano en la realidad histórica.

*El Superviviente*², la novela objeto de nuestro estudio, puede ser clasificada dentro de la narración realista con implicaciones sociales y que refleja, con cierta intensidad, las tensiones políticas y sociales de la época de la guerra civil sin invitar a tomar partido ni a comprometerse en la transformación ideológica, política y socio-económica de España: solo para dar vida a sus dos personajes, enmarca lo social dentro de un fondo histórico. Tampoco, trata del desarrollo de la guerra civil en sí, sino que transforma este acontecimiento en un personaje literario que, a partir de las ejecuciones efectuadas por él, revela la divergencia en las opiniones políticas y lo inevitables que son la violencia social y la insensible crueldad.

La acción narrativa tiene lugar en Madrid y se desarrolla en el transcurso del primer año de la guerra desde el 28 de julio de 1936 hasta la batalla de Brunete de julio de 1937. La novela tiene como trama central la historia de un joven voluntario republicano llamado Vares en el frente de Guadarrama quien sobrevivió milagrosamente, tras su fusilamiento por unos fascistas. Pasó, luego, a integrarse en el servicio de contraespionaje; excelente oportunidad para vengarse a sí mismo contando con la ayuda de Paquita como espía-amante.

Con una estructura sencilla pero reveladora, Sender establece una curiosa correspondencia entre la ficción y la realidad histórica en la cual lo real supera, efectivamente, lo imaginado. El fusilamiento de Vares es el eje de todo el relato: es el acontecimiento crucial en la novela y es lo que pone en marcha el relato. Al final Vares murió fusilado

2. SENDER, Ramón José (1978): *El Superviviente*, California, Destino.

por los nacionales en la batalla de Brunete: todo estaba dirigido hacia este momento final, hacia la muerte, hacia la derrota total de la República. En *El superviviente*, Sender, desde el exilio, trata la guerra civil con algunas alusiones a la crueldad experimentada en tema de su enfrentamiento bélico. A partir del fusilamiento de Vares y de las ejecuciones, desarrolla un proceso dramático y cruel acorde con el tema de su obra literaria.

Sender no se limita a denunciar la crueldad protagonizada por los nacionales sino que critica también a los republicanos. La crueldad predominante en toda la novela se debe a que la acción de matar se ha convertido en algo común e incluso normal durante la guerra. Y para dar mayor interés a tal hecho, Sender se apropia de unos recursos lingüísticos tales como «cortaba los hilos de la vida» (75) y le den el aparecen en la novela se expone con mucha frialdad y se describe de una manera rápida y sencilla, lo que refleja, con frecuencia, el ambiente de la guerra civil y el estado anímico de los personajes que vivían inmersos en él. Pero, a medida que se desarrolla la acción narrativa, esta actitud se ve basada más en la noción fatalista que solo hace referencia a la historia violenta y dramática de los españoles entre sí.

Para Sender, la crueldad experimentada durante la guerra corresponde a la futilidad del conflicto, a la brutalidad endémica y a la propensión del hombre a la violencia. Se luchaba para vivir, para sobrevivir, lo que, desde la perspectiva existencial, parecía irreconciliable con la vida de los del bando contrario. Para él, el hombre tiene algo innato que le lleva a luchar contra el hombre y a matarle. Por ello, en el desarrollo del argumento, el sentido moral se ve impuesto al reglamento de cuentas, a la venganza de Vares: su propia ideología es lo único que le permite sobrevivir para ser fusilado al final. En este sentido, Sender deja de ser el narrador, dando lugar a la conversación directa entre Vares y su víctima para conseguir un mayor impacto en el lector

quien, a base de ello, podría tener un juicio sobre el comportamiento y la conducta moral de los protagonistas. Ahí radica la importancia de los diálogos, expresados en un lenguaje sencillo y lleno de expresiones comunes, en opinar sobre la política, el amor y los asuntos trascendentales y vulgares.

En cuanto a la veracidad de los acontecimientos, muchos factores nos hacen deducir un mayor grado de credibilidad en los hechos narrados, efectivamente, relacionados con las exigencias de la acción narrativa de la novela: la presencia de elementos autobiográficos relativos a Sender y relacionados con su trabajo como oficial republicano en el frente de Guadarrama y con su exilio, la alusión a hechos puramente históricos vinculados a la guerra civil, la aparición de personas de existencia real como es el caso de Paquita (25) y de Vares o Enciso (21) –quien, de hecho, había participado en la batalla de Brunete³ y por fin, la relación de amistad que Sender mantenía con Vares (18) y con Paquita (16-26). Esta última es una fuente de información creíble en la que Sender se apoya en la narración de la novela y en dar detalles sobre los casos de ejecución en los que Paquita había participado como miembro de un servicio de contraespionaje (150)

Paquita, la protagonista de *El Superviviente* era una joven española que no había superado los veinte años y se movilizó a favor de la causa republicana. Da igual que su nombre sea real o no, pero lo importante es que la persona es relevante y de existencia real según aclara Sender «nombre inocente y no digo los apellidos porque eran conocidos en Madrid y por ellos se identificaba a una familia noble» (25).

En cuanto a su contribución al bando republicano se manifestaba desde los primeros meses del estallido de la guerra civil. En un primer

3. «Los mandos de división eran Galán, Enciso y Gal» VV.AA (1985), *La Guerra Civil Española 50 años después*, Barcelona, Labor, p. 237.

momento, Paquita se había movilizado en un hospital llamado «Jai-Alai». Este fue uno de los llamados «hospitales de sangre» en los que se movilizaba a muchos médicos, a cirujanos civiles y a las mujeres que participaban en el cuidado de los heridos, en la organización de la asistencia en la retaguardia y en la realización de servicios auxiliares de la guerra. En tal hospital, Paquita era enfermera y, de hecho, atendía a los militares republicanos heridos por los bombardeos diarios de los nacionales. Su trabajo le proporcionó la oportunidad de conocer a Vares. Por lo tanto, este, gravemente herido por los fascistas en el frente de Guadarrama, fue trasladado rápidamente a «Jai-Alai» donde recibió la asistencia necesaria y el cuidado intensivo de Paquita. Así, durante la estancia de Vares en el hospital, Paquita se enamoró de él. De esta forma, decidió poner fin a su movilización como enfermera en el «Jai-Alai» e irse a trabajar con Vares como colaboradora en un servicio de contraespionaje.

En cuanto al servicio de contraespionaje en el que Paquita colaboraba, cabe señalar que Vares cuando salió del hospital estaba, gravemente, destruido física y psicológicamente. Entonces, para vengarse a sí mismo, se dedicaba a unas actividades secretas. Vares o Enciso que «era el nombre del superviviente» (21), fue uno de los fundadores de la Unión Militar Republicana Antifascista (UMRA)⁴, creada como réplica antagónica a la asociación semi-secreta de oficiales del bando nacional llamada la Unión Militar Española (UME) creada en 1933-1934⁵. De esta forma, se incorporó al servicio de contraespionaje republicano. En él, desempeñaba el papel de colaboradora junto a otras

4. «...Enciso-uno de los fundadores del UMRA, el grupo de oficiales republicanos-...» HUGH, Thomas (1978): *La Guerra Civil Española*, Barcelona, Éxito, p. 561.

5. TAMAMES, Ramón (dir.) (1986): *La Guerra Civil Española Una reflexión moral 50 años después*, Barcelona, Planeta, p. 197.

mujeres que se movilizaron para el mismo propósito de colaboración bajo el mando de Vares sin que una conociera a la otra (109).

Como los servicios de contraespionaje tienen, en general, profusión de procedimientos para investigar, lograr y transmitir la información, el papel desempeñado por Paquita en este servicio puede ser clasificado como un trabajo de mensajera. Se limitaba a proporcionar informes que abarcaban una serie de informaciones relacionadas con los tipos atrapados, afiliados del bando nacional. Estas informaciones eran necesarias en la medida que servían de mucha utilidad a Vares para poder tomar las medidas adecuadas que desembocarían siempre en la ejecución y el asesinato necesario primero, para vengarse a sí mismo y luego, en menor medida, para asegurar la victoria a los republicanos, eliminando para siempre la existencia de los nacionales.

A base de su conducta como espía-prostituta y por el hecho de pretender la pertenencia al bando nacional, los nacionales atrapados por Paquita confiaron en ella. Esto era necesario para entablar una posterior conversación basada en la confianza mutua de que ambos, Paquita y el tipo atrapado pertenecían al bando nacional y tenían las mismas preocupaciones de vencer a los republicanos. Fue así que los nacionales atrapados se entregaron a Paquita y le comunicaron sus convicciones políticas y personales. A través de esta confesión, conseguía la declaración de culpabilidad sin ninguna sospecha y con pruebas irrefutables que el tipo atrapado no las podía negar posteriormente. Pero, esto no era más que una primera confesión y por supuesto, hacía falta una segunda declaración de culpabilidad en presencia de Vares que sería mucho más importante y decisiva en la medida que iba a marcar el destino de todos los nacionales que cayeron en la trampa de Paquita. Fue así que ésta acudía a Vares con informes y con unas innegables pruebas de culpabilidad. Luego a través de una conversación más o menos larga que dependía de las convicciones personales y políticas para tener una

idea clara sobre el porqué de la conducta de estos nacionales, Vares trataba de conseguir con mayor seguridad la segunda declaración de culpabilidad. Sin embargo, cualesquiera que fueran las explicaciones acerca de sus convicciones, la conducta y las fechorías de estos nacionales en contra de los republicanos los llevaría a la muerte segura.

Cabe señalar que Paquita tenía afinidades con Vares ya que ambos coincidían en el «crimen impersonal de la guerra» (150) y por lo cual, su objetivo primordial era exterminar a los nacionales considerados no como personas con diferentes orientaciones políticas, sino como un bloque enemigo que representaba un peligro para la supervivencia de la República. Con su movilización, Paquita trataba de asegurar la victoria republicana, pero, también, participaba en la propia venganza de Vares contra los representantes simbólicos de su fusilamiento.

Sin embargo, cabe destacar que, aunque la mayoría de las ejecuciones eran llevadas a cabo por Vares, encontramos a Paquita en una sola ocasión llevando a término la acción del asesinato político con su propia pistola de nácar contra un tipo beato e influido por su nombre Jesús. Este último, al haber asimilado que había sido engañado, comenzó a insultar a Paquita llamándola prostituta y calificándola de «Paquita la Merdillona» (56). Por supuesto, esto provocó el enfado de Paquita y le obligó a pasar a la acción directa por la primera y última vez, cosa que satisfizo enormemente a Vares.

La incorporación de Paquita al servicio de contraespionaje era un exponente reverencial del grado de implicación pro-republicana alcanzado por las mujeres españolas, permitiendo lograr la igualdad entre ambos sexos. La experiencia vivida de forma directa por Paquita en el bando republicano le dio un protagonismo hasta entonces impensable; ya que sin su propia colaboración y la de sus compañeras, este organismo no hubiera podido llevar a cabo su misión con la misma eficiencia. Es verdad que su trabajo era de retaguardia, pero ello no

niega el grado de peligro relacionado con su movilización y que se puede comparar al de los combatientes en los frentes que estaban en contacto directo con la agresividad y la crueldad del bando nacional. Asumía el papel más arriesgado en un trabajo secreto de espionaje por perseguir a los sospechosos de nacionalismo. Esto llevaba siempre anejo un margen de peligro personal en el caso de que se descubriera que estaba trabajando a favor del bando republicano. De hecho, ello demuestra que Paquita tenía una vocación política pro-republicana ya que, con su movilización, se asociaba al modelo de la mujer consciente de la situación vigente y de la necesidad de colaboración de ambos sexos en el enfrentamiento bélico en contra de los nacionales.

En la presentación global de Paquita, notamos que Sender se interesa mucho por el perfil humano de la protagonista. Su descripción física revela unas cualidades positivas que se hacen visibles de inmediato, no solo a través de esta descripción sino, también, por su forma de hablar reproduciendo, con una fidelidad extrema los aspectos fonéticos del habla peculiar malagueña.

Su lugar de nacimiento explica, quizás, su adhesión a la causa republicana; es de Andalucía, conocida tradicionalmente como región antimonárquica y como un foco precario de la república y siendo, por excelencia, un enclave anarquista. De la presentación general de Paquita, se sobreentiende que tenía un cierto nivel cultural por lo que había asimilado ideas emancipadoras que representaban una nueva concepción de la emancipación para con Dios y la maternidad. Paquita es un caso perceptible y obvio del cambio que empezaba a concretarse a partir de su movilización durante la guerra civil. El hecho de dedicarse a trabajar como espía-prostituta y el hecho de haber sido operada para evitar la maternidad formaban prueba irrefutable del grado extremo alcanzado por Paquita en su emancipación encarnada en actitudes y comportamientos concretos.

En cuanto a los procedimientos seguidos para atrapar a los tipos dudosos, Paquita se comportaba igual que una mujer nacional, principalmente, por causa de su trabajo secreto en el bando republicano; pero, también, porque en aquella época la mujer republicana estaba muy mal vista por haber roto con la representación tradicional de la mujer y por reivindicar derechos que le equiparan al hombre alejándose de tareas propias a su sexo y a su feminidad.

Paquita hablaba mal de los republicanos y de los socialistas, diciendo que odiaba a los rojos, comportándose como si fuera una joven burlesca y poco seria y fingiendo estar enamorada de cada uno de los nacionales que, sucesivamente, cayeron en su trampa. Ello era necesario e imprescindible como un primer paso para que el convencimiento fuera más seguro de que ella formaba parte de los nacionales. Tener la impresión de que Paquita era del bando nacional, «de los nuestros» (113), no lo contradecía su aspecto físico, sino que su perfil apoyaba todavía más esta actitud. Hizo uso de su perfil y de su apariencia aristocrática y angelical, de la sonrisa dulce y prometedora y de la mirada oblicua para llevar a los tipos sospechosos con falsas y graciosas promesas.

A medida que iba progresando en su trabajo en el servicio de contraespionaje hasta convertirse en un elemento competente y eficaz, Sender añade al nombre de Paquita una «r» y le llama así Parquita. Este paralelismo entre los dos nombres viene justificado por el hecho de que ambos designan la misma cosa. Sender compara a Paquita con Parca, una de las tres deidades hermanas de la mitología llamadas Cloto, Láquesis y Átropas. Cada una de ellas hilaba, devanaba y cortaba el hilo de la vida respectivamente. Para el escritor, Parquita es un diminutivo «seductor» (75) de Parca en cuanto que la intervención tanto de Paquita como de Parca provocaba la muerte segura a los hombres.

En efecto, debido a su trabajo como colaboradora en un servicio de contraespionaje, Paquita vigilaba atentamente la situación y estaba

al acecho de cualquier palabra, acción o comportamiento por parte de la gente con la que se encontraba en lugares públicos. Estos actos, aunque fueron espontáneos, permitían a Paquita deducir que esta persona perteneciera o no al bando nacional. Así empezaba su aventura de perseguir a su víctima. No obstante, para alcanzar su meta, tenía que proceder con sumo cuidado y con total sutileza. Aplicando su inteligencia, se acercaba a los tipos sospechosos y empezaba a discutir con ellos y a dar vueltas sucesivas acerca de temas relacionados con la guerra y con la denuncia de los republicanos. De esta forma, Paquita daba a entender que estaba distante del republicanismo y que consideraba a los republicanos como sus principales enemigos. Pero una vez que conseguía la declaración de culpabilidad, intervenía de una forma u otra en la muerte de estos nacionales. De ahí que la eficacia y la eficiencia de la colaboración de Paquita, siendo un elemento competente dentro el servicio de contraespionaje, le habían convertido en un símbolo de la muerte. Con una visión bastante profunda, Paquita se encargaba de actuar a favor de los republicanos y encontraba, de esta manera, una finalidad y una identidad al considerarse como un elemento eficaz en el servicio de contraespionaje. El hecho de trabajar como enfermera en un «hospital de sangre» al que acudían muchos de los republicanos fusilados, con heridas más o menos graves, le permitía ponerse directamente en contacto con el sufrimiento y la agonía de estos y de ver de cerca la brutalidad de los nacionales. Asimismo, el caso del fusilamiento de Vares y la gravedad de su estado de salud iban a influir mucho en Paquita y a marcar, por supuesto, su conducta posterior. Este accidente fue el punto culminante que afectó la sensibilidad de Paquita y le llevó a abandonar la asistencia en el hospital y a pasar a la acción directa. Se afilió a tal organismo de contraespionaje y empezó a gozar de un poder y de un prestigio incomparables dado que el destino de muchos nacionales dependía de ella y de sus informes. Cada «diligencia» (75)

hecha de su parte engendraba, automáticamente, la muerte inmediata del tipo atrapado por ella, sin ninguna otra alternativa o posibilidad de salvarse del destino decidido de antemano por Vares.

La incorporación de Paquita al servicio de contraespionaje fue una ocasión propicia que le permitió tener tanto el derecho como el deber de perseguir a los fascistas, a los elementos de las llamadas JONS, a los trotskistas, a los curas y a otros más quienes conspiraban, conjuntamente, para echar abajo la República. Dedicarse a trabajar como espía-prostituta fue una ocasión para confirmar su lealtad a la República y a los principios democráticos y liberales informando en contra de todos los que ponían en peligro la vida de los republicanos y la estabilidad del régimen republicano. El personaje de Paquita es la encarnación de todo lo que Sender entendía por mujer: la belleza, la bondad y la femineidad. Sin embargo, no era la mujer que desempeñaba un papel creador sino destructivo. Ello viene justificado y motivado por la sublevación de los nacionales quienes «bombardeaban ciudades abiertas y mataban niños inocentes y mujeres indefensas» (45). Su conducta en el servicio de contraespionaje le proporcionó la buena ocasión para poner de realce su actitud y manifestar el grado de odio que sentía para con los afiliados al bando nacional provocándoles consecuencias fatales.

El grado de odio de Paquita a los nacionales alcanzaba su punto culminante en la provocación de la muerte de quienes cayeron en su trampa. Paquita, aunque era de naturaleza pacifista y humanista y creía en el amor como «el único que hace la vida deseable» (88), participaba eficaz y directamente en la efusión de sangre de los nacionales. Era muy evidente que la evolución de sus ideas sobre el papel que desempeñar en el servicio de contraespionaje le permitía tener una cierta satisfacción por el hecho de haber intervenido directa o indirectamente en el asesinato de los nacionales si bien para asegurar

la victoria de su causa republicana, pero también por amor a Vares haciendo desaparecer para siempre a los que fueron del bando nacional. En tales actos de brutalidad y de ejecuciones, Paquita se asociaba a Vares como mujer republicana defensora de la República y de sus principios democráticos, pero también como mujer enamorada aspirante a vivir el amor y la felicidad en un ambiente sociopolítico carente de conflictos y de discordias. De ahí, deducimos que tenía fervor político y espíritu revolucionario imprescindibles para asumir interinamente la responsabilidad de defender, rigurosamente, la causa republicana. Aprovechaba su condición humana y su actividad para efectuar algún intento de cambio de situación a favor de los republicanos; ya que como mujer libre, consciente e interesada por el adoctrinamiento político, aspiraba a adquirir una mejor formación y una mayor integración en la lucha antifascista. Para ella, la guerra fue más bien un factor concienciado en virtud del cual se preocupaba por las circunstancias políticas y por los cambios acaecidos. Evidentemente, no se puede negar que Paquita hizo uso de su trabajo para alcanzar objetivos personales que tendían a influir en Vares y establecer con él relaciones amorosas. Pero, esto no significa que tenía vocación política. En efecto, además de empeñarse en sacar a Vares de su estado de depresión ayudándole a llevar a cabo sus propias venganzas contra los que representaban a quienes le habían fusilado, trataba de actuar en la lucha antifascista igual que una mujer libre, consciente y convencida por los principios democráticos de la Segunda República.

La intervención directa de Paquita en proporcionar informes relativos a los nacionales permitió a Vares y, por consiguiente, a este organismo de contraespionaje tener un éxito bastante relevante ya que sus funciones, a raíz de este tipo de colaboración, entraban en «vías de la máxima eficacia» (48). Sin embargo, que este servicio de

contraespionaje adquiriera relevancia no significó que había participado decididamente e asegurar la victoria a los republicanos frente a los nacionales, quienes ganaron la guerra al final, principalmente, debido al ingente apoyo de las potencias fascistas de entonces.

Aunque Paquita desempeñaba un papel activo en este servicio de contraespionaje, la encontramos en algunas ocasiones perturbada por un doble sentimiento de obligación y de culpabilidad. Por ser miembro de este organismo, tenía la obligación de llevar a los nacionales y condenarles a la muerte segura participando así, aunque de forma indirecta, en el derramamiento de sangre. Ello le producía un cierto sentimiento de culpabilidad, ya que algunas de sus víctimas eran inocentes de los actos mortíferos llevados a cabo por los sublevados y que solo, por encontrarse en una zona sometida a los nacionales, debía su traición a la República y su adhesión a la causa nacional. También Paquita se mostraba tan explícita y sincera en su sentimiento de culpabilidad cuando Vares le contaba el caso de una de sus víctimas que tenía cualidades positivas, con cierta superioridad y perfección que ni siquiera los republicanos podían negárselas. Pero, a pesar de que algunas de estas víctimas le inspiraban lástima, Paquita debía, en todo caso, vencer este sentimiento de culpabilidad para poder cumplir con su obligación de perseguir a los nacionales y hacerles sufrir la muerte brutal para poder asegurar su propia supervivencia y la del régimen republicano. Para Paquita la culpa estaba compartida entre todos los españoles, pero claro, unos eran más culpables que otros. Su actuación como espía en el bando republicano fue una reacción natural contra los nacionales quienes querían sembrar el horror entre los españoles mediante la conspiración y la sublevación. Fue de esta forma que Paquita contribuyó a llevar a efecto varias depuraciones que, por aquel entonces, se desarrollaron en este servicio de contraespionaje y de las cuales los nacionales fueron víctimas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERRADA CARRETERO, Antonio (1983): *La novela en el siglo XX*, Madrid, Playor.
- DUBY, Georges y Perrot, Michelle (dir.) (2001): *Historia de las mujeres en Occidente*, Taurus, Madrid.
- HUGH, Thomas (1978): *La Guerra Civil Española*, Barcelona, Éxito
- ITURBE, Lola (1974): *La mujer en la lucha social y en la guerra civil de España*, México D. F. , Mexicanos Unidos.
- PRESTON, Paul (2006): *La guerra Civil Española*, Barcelona, Debate,
- SENDER, Ramón José (1978): *El Superviviente*, California, Destino
- TAMAMES, Ramón (dir.) (1986): *La Guerra Civil Española Una reflexión moral 50 años después*, Barcelona, Planeta
- VV.AA., (1989): *Historia de España España actual La guerra civil (1936-1939)*, Gredos.
- VV.AA. (1985): *La Guerra Civil Española 50 años después*, Barcelona, Labor.

Y LA VIOLENCIA SE HIZO CARNE: SAÚL ANTE SAMUEL DE JUAN BENET A LA LUZ DEL CAINISMO

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ

carmenmaria.lopez14@um.es

Universidad de Murcia

«Otoño, otoño mío,
¿Qué sabemos nosotros de la guerra?
Dime por qué el azul, sagrado azul,
es el color de los que nunca vuelven,
de aquellos que partieron
una mañana antigua
por los viejos caminos llenos de barro y lodo».

ANDRÉS TRAPIELLO

I. LIMINAR: ROSTROS DE LA GUERRA CIVIL EN LA NOVELA ESPAÑOLA

«¿QUÉ sabemos nosotros de la guerra?», se pregunta Andrés Trapiello en su poema «Para un combatiente del Ebro» (2002: 76). ¿Qué sabemos de aquellos que no volvieron? ¿Y qué verdad podemos alcanzar en la literatura para seguir leyendo e indagando en el conflicto de la Guerra Civil, tema de gran calado en las letras españolas del siglo XX? Tal como atestigua el estudio de Maryse Bertrand de Muñoz (1982: 20), quien ha catalogado ciento setenta obras que versan sobre este conflicto en el arco temporal de 1975-1985, en este periodo se incardina *Saúl ante Samuel*, novela de 1980.

Celia Fernández Prieto retoma esta cuestión y apunta que «en España se impuso un único relato de la guerra ajustado a las coordenadas ideológicas de los vencedores [...]. Cualquier otra versión, disidente o

sólo diferente, se aplastó bajo las lápidas conmemorativas de “los caídos por Dios y por España”» (Fernández Prieto, 2006: 42). Esta represión, que obligó al silencio de los vencidos, impidió la elaboración de un duelo y, en el franquismo, lejos de relegar la memoria literaria de la guerra, «la dictadura prolongó la guerra más allá de sí misma» (2006: 42), a través de relatos y elaboraciones personales. En su monumental novela *Herrumbrosas lanzas*, Juan Benet se refería a esta prolongación de la guerra durante la dictadura «a lo largo de una rencorosa, sórdida y vengativa paz» (Benet, 1983: 18). Ante este clima intelectual, los ríos de tinta habrían de correr en la novela al modo de memoria literaria, rebasando el estatuto netamente histórico y su visión objetiva e imparcial en la presentación de los hechos, en pos de una mirada poliédrica, subjetiva, esencialmente artística¹.

Ken Benson (1992: 1682) sostiene que el referente histórico de la Guerra Civil en la obra de Benet «se proyecta a un significado sobre la condición humana», plasmándose como un conflicto que no es solo de índole moral y social, sino de carácter individual, que trasciende la fábula histórica para erigirse como trasunto del ser humano, a la búsqueda siempre de una reconciliación con su pasado, que permita curar las heridas mal cicatrizadas de la guerra.

2. EL SUSTRATO BÍBLICO: FRATRICIDIO, CAINISMO, TRAICIÓN

A la luz de estas palabras introductorias, ¿qué puede ser *Saúl ante Samuel* sino un relato sobre la memoria literaria de la guerra civil, en

1. En «Algunas palabras a propósito de *Guerra y Paz*», situado como apéndice de la novela homónima de Tolstoi, el escritor ruso apelaba precisamente a esta cuestión: a la multiplicidad de versiones sobre un mismo hecho y a la superioridad estética de la literatura frente a la historia (Tolstoi, 1979).

el que los hechos históricos agigantan su sentido para convertirse en alegorías de la traición, el pecado o la culpa, atributos inherentes a la condición humana? De este modo, en el cainismo de la guerra se entrelazan dos planos: el *mimético* (relato de acontecimientos bélicos) y el *mítico* (lucha inarmónica entre el ser humano y la naturaleza) (Benson, 1992: 1686).

Fratricidio y cainismo se elevan a condición mítico-alegórica por las referencias bíblicas insertas en la novela, desde el poder transgresor de Eva, la primera mujer, pasando por la imagen del piadoso Abel o la de Saúl, primer rey de Israel. En el relato bíblico la imagen que el *Génesis* ofrece de Caín se alza como un ser despreciable, condenado a errar y vagar sin rumbo sin obtener fruto alguno de su tierra: «Maldito seas lejos de este suelo que abrió su boca para recibir la sangre de tu hermano. Aunque labres del suelo no dará más fruto. Vagabundo y errante serás en la tierra» (Génesis, IV, 11-12).

Benet enfoca el motivo del cainismo desde la perspectiva de las dos Españas, de las luchas ideológicas entre republicanos y nacionales. El primo Simón alude sin ambages a la adhesión del hermano menor al bando republicano y a la reticencia de su familia hacia esta ideología, «dispuestos a tener un hijo muerto antes que rojo» (Benet, 1980: 183).

Sobejano (2007) dedicó un iluminador estudio a desentrañar el hermetismo de *Saúl ante Samuel*, ahondando en las relaciones entre los personajes y en cómo funcionan las claves culturales (fundamentalmente la Biblia) en el trazado narrativo de la obra. Mientras que a Samuel no se le nombra, la única mención a Saúl se alberga en las palabras que dirige la abuela al hermano menor (Sobejano, 2007: 420). La abuela-Sibila, con ciertas dotes adivinatorias, augura al hermano menor que se convertirá en sal «por haber hecho tuya la carne de tu hermana, en las mismas narices del piadoso Abel, el Saúl resignado»

(Benet, 1980: 132). Esta alusión se refiere al adulterio que el primo Simón –personaje central del conflicto– presenció entre el hermano menor y la cuñada. A esta luz, los dos hermanos en torno a los que se vertebra el drama son el hermano mayor, adscrito al bando nacionalista en la guerra civil, y que muere a los treinta años; y el menor, fiel a los ideales republicanos y que desaparece en el último año de la guerra, quedando confinado al exilio:

Había desaparecido a los veintiséis años, a los treinta su hermano, el mismo año. Y ya para siempre tendría veintiséis años, en una pura conservación sin formol, como si todos los agentes de la destrucción se hubieran detenido ante el contorno de su espíritu para conservar una muestra sin carne de la juventud [...]. Veintiséis años que tenía en la cuna y en el colegio, y en el verano al correr por la curva del camino del río, veintiséis años al abalanzarse sobre su primo dejando caer su gorro; veintiséis años que tuvo siempre y para siempre conservaría, cada día más limpios y precisos, lavados y pulidos por la corriente del tiempo [...] (Benet, 1980: 364)

El conflicto social irradia luz en el ámbito personal, puesto que el hermano menor comete adulterio con su hermana política, la cuñada, quien a su vez instigará al hermano republicano para que acabe con el hermano mayor. Otros personajes de menor calado son el padre y el alcalde:

Dentro del universo imaginario de Benet, su Región y su guerra civil se concentran en una sola familia y en una sola casa, que lleva cuarenta años atravesando el desierto de su propio destierro en busca de ese rey, Saúl, y de ese profeta, Samuel, por el que todos claman como un mecanismo de seguridad. (García Galiano, 2007: 128)

Es Simón quien emerge como personaje central del conflicto, como espectador externo, como narrador testigo y monologador de la segunda parte de la novela. Junto a él, la abuela-Sibila a través de un juego de naipes, irá vaticinando el hundimiento de la familia, la soledad olímpica de los personajes, condenados en distintos espacios a una terrible espera. Las palabras que a continuación allegamos iluminan una concepción de los espacios escalonados por plantas, donde hemos de situar a los diferentes personajes.

Si la planta baja de la casa es el espacio de las conversaciones entre el padre y el alcalde, de los encuentros, de las llegadas, ideas y retornos, la segunda planta (donde la abuela-sibila lee su «solitario») late como recóndito corazón del edificio, y la tercera (donde Simón enclaustrado acecha el regreso jamás cumplido) vendría a ser el cerebro insomne, la conciencia ahíta de las aprensiones de la espera. (Sobejano, 2007: 421)

En esta línea hermenéutica, predomina «la casa-conciencia como lugar donde se celebra el rito de la representación, atizada por la memoria» (García Galiano, 2007: 128). Saúl, personaje que se corresponde con el hermano menor, es a su vez el piadoso Abel, puesto que «encarnaba la causa de la fe y murió víctima del fratricidio urdido por la mujer y su hermano» (Sobejano, 2007: 440). Pero Saúl nunca aparece ante ningún Samuel. De este modo, es el primo Simón quien –en la segunda parte y central del libro– se eleva a la categoría de *profeta* que ve, juzga y transmite en su monólogo el legado familiar. Simón mira, adivina y reflexiona sobre el rito del adulterio y del engaño (2007: 441). En consonancia, el personaje de Caín no aparece corporeizado, sino que queda en la memoria del lector como alegoría constante, como representación no ya de Caín como sujeto, sino del cainismo como lacra de la España franquista que se perpetuó más allá de los tiempos de la dictadura.

El cainismo en *Saúl ante Samuel* adquiere especial relevancia por su tratamiento retrospectivo, desde un presente que no puede desanclarse del pasado y que recurre constantemente a la divagación y a la evocación. La violencia, por tanto, no se encarna de un modo directo, sino a través de la palabra, verdadero móvil de la obra que permite al lector una vivencia interior focalizada en el pensamiento de los personajes. Para que se dé tal estatuto narrativo es fundamental la soledad. La violencia no es vivida en momento presente, sino evocada en un pasado reciente que se agiganta a cada instante.

Los personajes no hablan, monologan. No interactúan, sino que callan. No se hacen compañía, caminan solos. O mejor, permanecen quietos en la soledad, puesto que no hay movimiento físico alguno en la obra, no hay posibilidad siquiera de monólogo *in itinere*, puesto que los personajes permanecen en estado de reposo, como esperando la llegada de algo que se sabe de antemano que nunca llegará. Esta premisa fundamental del tratamiento de la violencia y el cainismo como rememoración que entronca con la memoria histórica, requiere como condición *sine qua non* una separación de los personajes, que se sitúan en la novela en distintos espacios y tiempos, por lo que no hay convergencia.

La violencia, pues, aflora como telón de fondo, y quién sabe si como refugio esperanzador, como ineludible memoria. Así, el cainismo entre los hermanos –símbolo de las dos Españas divididas por la guerra– no es tratado de manera interna, de un modo directo, en el cual se reflejara el conflicto, la lucha y las embestidas violentas. Frente a esta visión prototípica del cainismo, en la que el narrador hubiera de presentar el conflicto fratricida, en *Saúl ante Samuel* la historia se ofrece bajo el prisma de un personaje externo, el primo Simón que se alza como narrador testigo, en virtud de su vivencia en la infancia de episodios y cuadros remotos con los dos hermanos.

3. SIMÓN O LA CONCIENCIA: CONTEMPLACIÓN Y ESPERA

«EL yo se ha roto» (Benet, 1980: 159), impreca el primo Simón a su audiencia en este poema novelesco que es *Saúl ante Samuel*. Ese personaje se encuentra en la soledad de una casa-conciencia, pues «en silencio y a oscuras, un yo secuestrado por la palabra va rellenando de experiencia el vacío que éstas dejan entre sí» (1980: 162). Simón despliega su parlamento como recuperación de la memoria de la guerra civil: «Prefiero seguir cavilando en torno a lo que pasó; porque no sé lo que pasó y –es más– me niego a saberlo. Si lo llegara a saber tendría que callarme y ¿entonces?» (1980: 155).

En lo concerniente a la concreción espacio-temporal, tenemos indicios de que Simón se encuentra solo, encerrado, sin ninguna actividad más allá del propio fluir mental que perfila la arquitectura del monólogo: vive a la espera de un regreso (el del hermano menor) que sabe que nunca va a cumplirse. En este momento cumbre, Benet nos sitúa en un escenario explícito en el que el sujeto, desde la tercera planta, vive enclaustrado en un continuo fluir de los recuerdos.

Ortega y Gasset (2001: 58) explicaba con hermosas palabras la cualidad del estado contemplativo, esto es, la distancia entre el vivir y el contemplar. En el primer caso, el sujeto asoma como centro mismo de la escena, en actividad incesante, mientras que en el segundo, tiene que resignarse a contemplar, a escrutar con la mirada cuanto ha percibido. En efecto, para que podamos ver algo, para que un hecho se convierta en objeto que contemplamos, es lícito separarlo de nosotros y que deje de formar parte viva de nuestro ser. Así, el personaje literario de Simón ha vivido y ha contemplado. Se convierte, por tanto, en experimentador y focalizador de aspectos de su vida; sin embargo, no irrumpe como protagonista único –quizá sí el más

verdadero—, porque la historia principal es la de los dos hermanos, el fratricidio y el adulterio.

Simón se alza como narrador testigo, pues no relata su propia historia sino la de otro personaje, en un «presente dubitativo de la conciencia» (López López, 1992: 173). Así pues, en el vasto monólogo inserto en *Saúl ante Samuel*, Simón se autodefine como testigo del hermano menor: «A veces me digo si te movió a ello tan solo el prurito (o la vanidad) de contar con un testigo que dejara buena cuenta de tu paso por aquí» (Benet, 1980: 189).

Al detallar su filiación con un sujeto testimonial, Simón favorece el pacto de lectura del monólogo, de manera que determina su función múltiple. De un lado, apreciamos funciones internas (o egocéntricas) en el monólogo de Simón: monologar sobre lo que pasó porque no sabe lo que pasó, «como un atleta ante el espejo» (1980: 159). De otro, fuera de su egocentrismo, Simón representa las funciones externas explicitadas de *narrador testigo*, biógrafo del hermano menor y sujeto sobreviviente condenado a la espera.

En cuanto a las direcciones entre los personajes que marcan el discurso monologado, habría que destacar, en un movimiento centrífugo, el triángulo amoroso compuesto por el hermano menor (Saúl), su innominada cuñada y la figura del hermano mayor o «piadoso Abel» (1980: 132). En una dirección centrípeta, la abuela-Sibila, el primo Simón, el padre o la tía Sunta habitan la zona periférica del conflicto.

Simón rememora la historia de un modo personal y subjetivo, focalizada y dirigida al hermano menor, al que impreca:

No sé si volverás pero lo cierto es que aquí estoy y aquí seguiré y no abriré esa puerta más que a ti, tanto si vuelves como si no. No me preguntes por qué lo hago. No lo sé. Lo hago y basta y buscar la

razón de ello no es más que un entretenimiento que para serlo cabalmente ha de tener, como todo juego, un final: por eso la causa dice siempre: yo soy el fin. (1980: 243)

Aunque el principal destinatario apelado sea el hermano menor, cabría considerar la estructura pragmática de triple *tú* que Sobejano (2007: 420-433) ha estudiado a propósito de la novela de Benet: el hermano menor, la cuñada o el propio hablante. En definitiva, «una vida, como un libro, solo tiene una lectura y las interpretaciones derivadas de lo no dicho apenas son un infinitésimo con respecto a lo dicho» (Benet, 1980: 243). Simón se dirige en su monólogo al hermano menor, interrogándose por lo sucedido: «¿Quién era el responsable de la mediocridad de tu padre? ¿Quién de la ferocidad de tu hermano? ¿Quién de la guerra civil? ¿Quién de la presencia de tu cuñada en la casa [...]?» (1980: 194).

La lectura que realiza Simón sobre su vida es la que desciframos en esta hermosa tragedia novelesca que ocupa el corazón de *Saúl ante Samuel*, tragedia que, si fuera suprimida, su centro dejaría de latir. Simón nos instala en la médula de su conciencia, para ofrecer una visión externa, contemplativa del cainismo. Por su privilegio como narrador testigo, a Simón se le ha otorgado la dádiva de acceder a las vidas imaginarias que tejieron la historia de la guerra, el adulterio y el fratricidio. La doble vertiente de la historia personal y social otorga al monólogo una dimensión universal, que nos habla de un *yo* roto y desconcertado, purgando sus pecados en el limbo de la historia, en la casa deshabitada cuyas puertas cerradas no se abrirán sino con la improbable llegada del hermano menor. Simón nos invita a descender hasta su vida transmutada en libro, convertida en literatura, un libro cuya interpretación se desprende de las palabras transparentes que animan la memoria desde el centro de su alma.

4. LA ABUELA-SIBILA O PROFETIZAR EN UNA BARAJA DE NAIPES

JUNTO a Simón, la abuela se erige como personaje atávico, ancestral, símbolo ineludible del pasado y que en gran medida profetiza el futuro: la imposibilidad del reencuentro entre los hermanos. Se caracteriza por su condición mítica, ataviada con los atributos de la Sibila, que recuerda a un Tiresias profético y a otros tantos adivinos de la tradición bíblica secularizados y adaptados en la tradición occidental desde Homero:

Vio todo en un instante (en el vértigo del tránsito) mientras sostenía el naipe y no se decidía a abatirlo y colocarlo en el lugar eminente que en el juego le había sido asignado por la mórbida regla del azar. Sabía que era su última partida, a nadie tenía a quien hacer partícipe de sus duras conclusiones; y aun cuando abajo continuaba la conversación y su otro nieto deambulaba por la casa abriendo y cerrando las puertas, había acabado con todos. (Benet, 1980: 140)

La abuela-Sibila, quien había sobrepasado a todos en la edad, se caracteriza por su «ingenio profético» (1980: 141), enclaustrada en la soledad de la casa con el único amparo de un impoluto conjunto de naipes que tal vez «anunciaran promesas y venturosos augurios» (1980: 142). La abuela piensa en «la carrera de su nieto predilecto, de una guerra entre hermanos, de unos amores incestuosamente compartidos» (1980: 145). De este personaje fantasmagórico se cuenta que nadie llamó ni la vio en esos veinte años, sino que su muerte no fue común puesto que seguiría hablando y permanecería viva para perpetuar la memoria.

Toda la novela es evocación, rememoración del pasado en un presente detenido, que ha dejado de fluir y que se niega a avanzar hacia el futuro. El cainismo se ve como sustrato imprescindible de la condición humana, como encarnación violenta que persiste en el tiempo,

pues se hace carne precisamente en el momento de la recordación. Así, por ejemplo, Simón evoca la imagen de los dos hermanos cuando de niños jugaban en la chopera, a la orilla del río. Recuerda el abrazo que le ofreció el hermano menor sin conocerlo apenas, pero ya toda ilusión del regreso es vana: «Ya sé que no volverás y que ahí precisamente culmina tu lección» (1980: 179).

5. EPÍLOGO

SAÚL ante Samuel, novela de 1980 escrita por Juan Benet, propone un acercamiento al tema del cainismo a través de un hermetismo del lenguaje y un rigor expresivo sin parangón, de manera que el conflicto externo deviene pura interioridad, pugna perpetua no solo a nivel social e histórico como recuperación memorial de la Guerra Civil española, sino como lucha del yo consigo mismo, en su soledad, en su incompreensión, en su silencio. La estimulante empresa que acomete Benet deriva en «una ambiciosa y compleja novela sobre el cainismo, la traición y la sospecha» (García Galiano, 2007: 128). Juan Benet ahonda en el universo de la culpa, de la espera, de la venganza y del perdón, motivos que afloran como pesadilla infinita de la monstruosidad humana, en un mundo como representación, como teatro.

El autor combina y perfila dos estilos aparentemente contrapuestos: una objetividad fría y exterior relatora de hechos bélicos (el conflicto militar, con sus muertes y luchas intestinas) y la subjetividad expresada a través del discurso interior, con voces como espectros (el primo Simón o la abuela Sibila). Estas singularidades estilísticas no se contraponen, sino que se complementan y el péndulo oscila del lado de la subjetividad, acorde con la idea de que es imposible acceder a

una verdad única sobre los hechos, sino que más bien las acciones humanas transitan en el limbo de una relatividad por la visión intransferible del sujeto. Destaca la fuerza metafórica del conflicto así como el fragmentarismo en la narración, donde se intercalan estos estilos objetivo-subjetivo con distintas focalizaciones. De este modo, «el paso del plano mimético al plano en el metafórico se obtiene por el ritmo del párrafo» (Benson, 1992: 1685).

En el tratamiento del cainismo, es rasgo de gran hondura significativa la no simplificación maniquea: no se maldice a Caín ni se magnifica a Abel. Mientras que Abel se muestra como ser piadoso, la figura de Caín no aflora corporeizada, sino elevada a categoría simbólica (Sobejano, 2007: 438).

Como reflexiona Simón, «no, al final no se produjo el milagro y la guerra estaba irremediadamente perdida. Sabes muy bien cuál es la regla de todo ganador: hay que aplastar al que pierde y respetar al que gana. [...] ¿Vale la pena pararse a pensar en serio en un destino que no sea trágico?» (Benet, 1980: 256). Son precisamente la tragedia y el dolor los dos motores que impulsan la reflexión humana. La historia de la felicidad aún está por escribirse y el hombre, al recordar la guerra, evoca también la violencia inherente a su ser.

Fratricidio, cainismo, traición, desesperanza, espera... Todos ellos articulan *Saúl ante Samuel*, obra en la que quizá la espera sea la única ventana abierta a la esperanza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (1988): *La Santa Biblia*, Madrid, San Pablo.

BENET, Juan (1980): *Saúl ante Samuel*, Barcelona, La Gaya Ciencia.

—, (1983): *Herrumbrosas lanzas*, Libros I-VI, Madrid, Alfaguara.

- BENSON, Ken (1992): «El motivo de la guerra en el discurso narrativo de Juan Benet», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, (1681-1690).
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1982): *La guerra civil española en la novela. Los años de la democracia*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2006): «Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005)», en *Guerra y Literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, (41-56).
- GARCÍA GALIANO, Ángel (2007): «Trazas herméticas en la última narrativa española», en Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (coords.), *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, (123-142).
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano (1992): *El mito en cinco escritores de posguerra. Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro y Antonio Prieto*, Madrid, Verbum.
- ORTEGA Y GASSET, José (2001): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe.
- SOBEJANO, Gonzalo (2007): *Lección de novelas (España entre 1940 y ayer)*, Madrid, Marenostrum.
- TOLSTOI, León (1979): «Algunas palabras a propósito de Guerra y Paz», en *Guerra y Paz*, trad. Francisco José Alcántara y José Laín Entralgo, Barcelona, Planeta.
- TRAPIELLO, Andrés (2002): *Las tradiciones*, Granada, Comares.

TRES EXPRESIONES DE LA VIOLENCIA EN GARCÍA MÁRQUEZ

CARLOS YANNUZZI REVETRIA

yannuzzi@ub.edu

Universitat de Barcelona

EL catálogo novelístico de Gabriel García Márquez se ha resistido a cualquier estudio de carácter filosófico, en cuanto a referencias o afinidades se refiere. Su tendencia a lo natural, su prosa espontánea, el carácter que tienen las novelas de los escritores populares y escorados a ideologías duramente marcadas por la izquierda más firme o su propio rechazo a esa vía han podido ser factores determinantes en la ausencia de este tipo de estudios. Sucedería algo similar a lo que ha ocurrido con autores como Neruda.

Por esa misma razón, al proponerme escribir este artículo he desechado la idea de descubrir lecturas o influencias palmarias que los autores que citará hayan podido tener en su obra. Sólo señalaré que los dos primeros, Thomas Hobbes y Max Webber, son autores ampliamente estudiados en los programas de Derecho¹ de todo el mundo y que su aportación va más allá de la historia de la filosofía.

Por tanto, mi intención es demostrar cómo los arquetipos en torno a la violencia existen. Dicho llanamente, para hablar de determinadas formas de violencia se requiere llegar a lugares comunes que bien desde

1. La referencia cobra sentido al tener en cuenta los estudios de Gabriel García Márquez en la Universidad, si bien nunca terminó de titularse.

la filosofía o bien desde la literatura se cruzan, porque la idea misma lo requiere. Lo que nos explica Hobbes o Webber o la filosofía contemporánea serán teorías que encajarán perfectamente con las manifestaciones artístico-literarias (y las reales también) de conceptos universales sobre la violencia, que aparecen en la obra de García Márquez y que nos ayudan a ejemplificar los diferentes tipos que en este tema configuran formas de manifestaciones violentas. Mi propósito es dar una muestra de cómo Gabriel García Márquez se amolda a criterios establecidos sobre la violencia en tres de sus obras: *El general en su laberinto* (1989), *El otoño del patriarca* (1975) y *Noticia de un secuestro* (1996).

I. LA VIOLENCIA NATURAL O VIOLENCIA HISTÓRICA:

EL LEVIATÁN Y EL GENERAL EN SU LABERINTO

LA fácil adhesión que puede llegar a tener la teoría filosófica de Hobbes y *El general en su laberinto* responde a una cuestión de coincidencia temática. Si el filósofo inglés es uno de los máximos exponentes de la teoría política del Estado modernos, la afamada novela histórica de Gabo centrará su desarrollo justamente en ese tiempo. Si bien desde el punto de vista ideológico John Locke diría mucho más sobre la configuración del protagonista, la manifestación violenta o el enfrentamiento civilizatorio y bárbaro que atraviesa la novela tiene un aliado más afín en el autor del *Leviatán*.

La constitución *de iure* del Estado en la teoría política hobbesiana viene a autorizar al gobernante o a los gobernantes a elaborar —con derecho incontestado— leyes como soberano legislador o como «dios mortal» (Hobbes, 1999: 27). La ley de la naturaleza que aparece como precepto de su teoría en los capítulos XIV y XV intenta ir en contra del estado natural de «guerra de todos contra todos». Incluso la defensa

de ese derecho *de iure* garantiza la violencia legítima del Estado. La justificación de esta violencia radica en el paso del hombre «natural» al hombre histórico, aceptar la victoria no como una venganza del mal pasado, sí como un bien por venir.

No obstante, en Hobbes subyace una tensión entre conceptos. Si por un lado, los términos en los que se acerca al diseño del Estado son universalistas, la voluntad de ejecución de ese determinado gobierno depende de particulares. Para Hobbes, el poder siempre se corresponde con alguien concreto. Si bien este protagonista se ve autorizado por derechos naturales y avalados por un momento histórico que lo absuelve, por las consecuencias benefactoras (al menos como promesas) o por ser la encarnación de la voluntad del conjunto, es verdad que el poder final recae sólo en él, y es su ímpetu el que va a determinar ciertos designios estatales. El primer motor que desarrolla la teoría del Estado en Hobbes viene a resumirse en ese paso del estado de naturaleza y de inseguridad constante a «lo que nos dicta la recta razón en relación con las cosas que debemos hacer para la conservación de nuestra vida, y las partes de nuestro cuerpo» (*De Cive*: 96). En cierto sentido, la violencia ejercida desde la constitución del Estado o para su propia creación viene a arrancar de raíz el «estado de naturaleza», el *homo violens* contra el hombre instaurado en la historia que garantiza la «paz social», aquel que encarna el Leviatán estatal. En sus propias palabras, la violencia está validada como condición de posibilidad para la paz o su propia preservación (entiéndase, la del y el conjunto al que representa):

Todo hombre ha de esforzarse por alcanzar la paz mientras tenga esperanza de obtenerla, y cuando no pueda, puede buscar y utilizar toda la ayuda y las ventajas de la guerra [...] y un hombre está dispuesto, cuanto los demás lo están también, a defenderse y abandonar la defensa de la paz y tomarse tantas libertades contra los otros hombres como los demás se toman contra él (Hobbes, *Leviatán*, II, XXVI, 2).

El Leviatán de Hobbes contiene una perspectiva antropológica de la violencia. Para él es un medio justificado históricamente por la naturaleza del hombre en la pugna por encontrar un estado cívico que salvaguarde el instinto de autoconservación y garantice la paz. El uso del poder sirve para mantener, sin peligro de muerte, el inagotable deseo de los seres humanos. El razonamiento de Hobbes puede sonar cínico, incluso mezquino, pero su lucidez y sencillez abrumba. Vivir satisfecho es una falacia que a nadie convence y no habrá poder más justificado que el que se ejerce para garantizar ese deseo infinito:

El más grande de los poderes humanos es el que está compuesto de los poderes de la mayoría, unidos, por consentimiento, en una sola persona natural o civil que puede usarlos todos según su propia voluntad —como es el caso en el poder de una república—, o dependiendo de las voluntades de cada hombre en particular —como es el caso en el poder de una facción o de varias facciones aliadas. Por tanto, tener siervos es poder; tener amigos es poder: son fuerzas unidas. (43)

El paso del Estado de Naturaleza al Estado Civil es el abandono de una guerra total, por el de una violencia cedida o representada. Por una parte, la violencia representa a los individuos que conforman la sociedad, pues ceden su uso por el interés egoísta de sentirse a salvo, por otra parte representa a quien lo ostenta, dado que es un placer en sí mismo.

Esta violencia, que denominamos histórica se resumen en:

— Trascendental, es decir, se condición de posibilidad de una vida mejor.

- Genesíaca, viene avalada por un origen tan antiguo como el hombre, y esa violencia teje poderes ancestrales.
- Solemne, porque es garante de la justicia y la *pax*.
- Central, pues es el poder del *Imperium*, esto es, un poder que distingue entre la nación y la periferia, entre los míos y los otros.

Antes de introducirnos de lleno en la obra de García Márquez, hay que tener en cuenta que Simón Bolívar fue un lector destacado de los filósofos políticos como Locke, Voltaire, Montesquieu y Hobbes, por lo que es fácil establecer puntos de ideológicos comunes. En América, durante el siglo XIX se producen cambios similares a los que la sociedad Europea del XVI y XVII habían ya vivido, como veremos.

El general en su laberinto es la novela histórica de Simón Bolívar como libertador de buena parte de América Latina del poder del reino de España y fundador de Colombia y Bolivia. Gabriel García Márquez centra su obra en los últimos días del personaje, cuando decide retirarse definitivamente a Europa. El tiempo narrado va desde el 8 de mayo hasta el 17 de diciembre de 1830, cuando el General anciano, extenuado, derrotado y nostálgico dimite como Presidente de la Gran Colombia y comunica su intención de partir. *El general en su laberinto* ha destacado en el célebre repertorio del colombiano por ser una obra más ajustada a la novela tradicional, respetando los cánones de la típica novela histórica. La biografía novelada que García Márquez compone es al mismo tiempo una historia individual y una historia social. Mientras las referencias al laberinto (quizás borgiano, también, por qué no) son las metáforas del intrincado final de la vida de Bolívar, el propio libertador —como un Alonso Quijano lúcido— revive la historia colectiva en su presente. Afirma Pulido Herráez en *Revista Iberoamericana*:

Al tiempo que la novela proporciona su versión de los últimos meses de la vida de Bolívar, reescribe su historia haciendo un balance de su historicidad. La novela nos confronta con la agonía y la muerte de Bolívar (así como con la descomposición de su proyecto utópico de integración) pero al hacerlo nos confronta sobre todo con el presente de los países hispanoamericanos (Pulido Herráez, 2006: 565).

En cierta medida, es el peso de la historia el eje central de la novela. A la luz de la historia se juega todo, pero por encima de ello, se salvan los actos violentos del general. La autoridad moral con la que se refiere el general a la sangre derramada en Hispanoamérica es la misma solemnidad con la que Hobbes se refiere a la violencia del Estado cívico, pues es trascendental, permitió a continuación la instauración de años de paz, de progreso. Justamente, las argumentaciones sobre el pasado de gloria de Simón Bolívar van en la línea de Hobbes, en tanto que ser ese personaje que impide el estado de cambio constante, de inestabilidad y por tanto, en la línea de la preservación personal:

La vaina es que dejamos de ser españoles y luego hemos ido de aquí para allá, en países que cambian tanto de nombres y de gobiernos de un día para el otro, que ya no sabemos ni de dónde carajos somos. (García Márquez, 1989: 90)

Como en las paradojas del pensamiento de Hobbes, el individuo ha de encarnarse en la voluntad del pueblo. Y Bolívar –en general, esos libertadores– como fundador de Colombia es quien asume la responsabilidad final de luchar por la identidad de ese «somos».

La violencia que anuncia el progreso está justificada, tanto desde la visión de Hobbes como la de Bolívar, y García Márquez lo refleja en su texto. Este progreso es tendido como como otorgador de un orden:

El señor Constant, como buen francés, es un fanático de los intereses absolutos», dijo el General. «En cambio el abate Pradt dijo lo único lúcido de esa polémica, cuando señaló que la política depende de dónde se hace y cuándo se hace. Durante la guerra a muerte yo mismo di la orden de ejecutar a ochocientos prisioneros españoles en un solo día, inclusive a los enfermos en el hospital de La Guayra. Hoy, en circunstancias iguales, no me temblaría la voz para volver a darla, y los europeos no tendrían autoridad moral para reprochárme-lo... (García Márquez, 1989: 90)

Aquí están todos los elementos de la violencia histórica, una violencia justificada por los objetivos planteados, que permite una buena nueva, y que distingue entre los propios y los ajenos:

Así que no nos hagan más el favor de decirnos lo que debemos hacer», concluyó. «No traten de enseñarnos cómo debemos ser, no traten de que seamos iguales a ustedes, no pretendan que hagamos bien en veinte años lo que ustedes han hecho tan mal en dos mil». «¡Por favor, carajos, déjenos hacer tranquilos nuestra Edad Media!». (García Márquez, 1989: 90)

Más que por la perspectiva histórica, la verdadera razón que obliga al colombiano a solemnizar a su protagonista es la convicción de estar ante un personaje trágico, como todo aquel que asume desde su libertad (renunciando al estado de naturaleza) a dar muerte –incluso con la suya propia– por un bien colectivo:

Siempre tuvo a la muerte como un riesgo profesional sin remedio. Había hecho todas sus guerras en la línea de peligro, sin sufrir ni un rasguño, y se movía en medio del fuego contrario con una serenidad tan insensata que hasta sus oficiales se conformaron con la explicación fácil de que se creía invulnerable (García Márquez, 1989: 16).

2. LA VIOLENCIA POLÍTICA: WEBBER EN EL OTOÑO DEL PATRIARCA

HA inicios de siglo, una vez finalizada la Gran Guerra, sale a la luz un pliego de conferencias editadas bajo el título *El político y el científico*. En ellas Max Weber daba a conocer el sentido de la vocación política y de la vocación científica.

Dentro del análisis de la vocación política, el pensador alemán hace una fundamentación de la violencia mucho más técnica y funcional que la esencialista visión de Hobbes.

Al preguntarse por el Estado, por sus características y sus métodos afirma:

Estado sólo se puede definir sociológicamente por referencia a un medio específico que él, como toda asociación política, posee: la violencia física. [...] Si solamente existieran configuraciones sociales que ignorasen el medio de la violencia, habría desaparecido el concepto de «Estado» y se habría instaurado lo que, en este sentido específico, llamaríamos anarquía. [...] Estado es aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el «territorio» es un elemento distintivo), reclama (con éxito) para sí el monopolio de la violencia física legítima. Lo distintivo de nuestro tiempo es que a todas las demás asociaciones e individuos sólo se les concede el derecho a la violencia física en la medida en que el Estado lo permite. El Estado es la única fuente del «derecho» a la violencia. (Weber, 1918: 2)

La violencia no es intrínseca al Estado, pero sí un medio específico de este. Vivir en política justifica el uso de la violencia por parte del Estado.

Estado es aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el «territorio» es un elemento distintivo), reclama (con éxito) para sí el monopolio de la violencia física legítima. (2)

Evidentemente, la instrumentalización de la violencia es un asunto vital de la gestión del Estado, ya que el objetivo de monopolizarla dentro de un territorio requiere que «todos los medios materiales en manos de su dirigente y ha expropiado a todos los funcionarios que antes disponían de ellos por derecho propio, sustituyéndolos con sus propias jerarquías supremas» (Weber, 1918: 5).

La perspectiva de Weber es impactante. Él intenta justificarlo desde el punto de vista ético, por eso, no verlo como un fin en sí mismo, es fundamental. La legitimidad de los Estados y del uso de esa violencia es un aspecto esencial de la segunda parte de la conferencia *La vocación del político*.

La dominación de hombres sobre hombres se legitima en que los reprimidos acatan esa situación para que el Estado subsista, dice el filósofo. No obstante, él mismo entra en la pregunta sobre cómo se justifica internamente esa obediencia. Destaca tres momentos: el denominado «eterno ayer», aquella situación que se establece en un origen *ex nihilo* y que se considera tan incrustada en el Estado que no puede más que consagrarse, es el poder relativo a «príncipes» y «patriarcas» de tradiciones antiguas; el segundo es el correspondiente al estadio de la gracia o carisma que el individuo que representa el Estado posee, la autoridad carismática que pueden tener los profetas o los «jefes guerreros», los grandes demagogos, etc. (Cfr. Weber, 1918: 3); por último, el orden de la hoy tan repetida «legalidad vigente» que ampara la obediencia y las obligaciones establecidas por leyes y por la máquina administrativa.

«La vocación del político» se centra sobre todo en la segunda figura, por arraigar en su «expresión más alta» la idea de vocación. Para Weber existe algo casi redundante en la legitimación de esta figura, porque él encarna esas condiciones.

La entrega al carisma del profeta, del caudillo en la guerra, o del gran demagogo en la Ecclesia o el Parlamento, significa, en efecto, que esta figura es vista como la de alguien que está «internamente llamado» a ser conductor de hombres, los cuales no le prestan obediencia porque lo mande la costumbre o una norma legal, sino porque creen en él, y él mismo [...] «vive para su obra». Por eso [...] el caudillaje ha surgido en todos los lugares y épocas. (Weber: 3)

En este sentido, la fascinación que despierta en Weber este tipo de personajes es sin duda un hilo conductor entre otros tantos personajes de las artes y las letras que han quedado cautivados por esos carismas desde la lejanía², él los llega a comparar con magos.

La violencia de la que nos habla no trasciende al hombre, sino que se genera en él. La violencia estatal o política se caracteriza por:

- Responder a las pasiones de un individuo.
- Representar al Estado como una fuerza absoluta.
- Ser constante y sistemático en el uso de la misma.
- Estar administrada (dosificada y constituida ampliamente).
- Ejercer la expropiación, ser líderes del relato social.

Quizás pueden llamar la atención los últimos puntos, pero Weber lo ve claramente, para poder hacer efectiva la obediencia es necesario «para el empleo del poder físico: el equipo de personal administrativo y los medios materiales de la administración» (4). Para mantener la dominación por la fuerza se requieren medios materiales y económicos, al mismo tiempo que un equipo humano que no sólo ejecutaran

2. No solo me refiero a los escritores de las novelas de dictadura, también quiero recordar el interés que en Valle-Inclán suscitó o en el mismo Charles Chaplin.

la fuerza estructurada, sino también una trama de asociaciones dependientes: «esclavos, criados, servidores, “favoritos” personales o prebendados, retribuidos en especie o en dinero con sus propias reservas» (5), y es que no hay que olvidar que la guerra es algo que también se administra, por eso aparece el fenómeno de la expropiación que en sí misma lleva el objetivo de enmudecer al otro:

Estado moderno es una asociación de dominación con carácter institucional que ha tratado, con éxito, de monopolizar dentro de un territorio la violencia física legítima como medio de dominación y que para lograr esta finalidad ha reunido todos los medios materiales en manos de su dirigente y ha expropiado a todos los funcionarios que antes disponían de ellos por derecho propio, sustituyéndolos con sus propias jerarquías supremas. (5)

El otoño del patriarca es un estudio minucioso de esos caudillos y del poder totalizador de su administración infinita. Esta obra es quizás una de las más comentadas y leídas del repertorio de García Márquez, en cuanto a expresión de la violencia se refiere³. Remarco la idea de *expresión*, porque es fundamental la manera en cómo se narra la obra para evocar las ideas que hemos ido recopilando.

Como he dicho, el estudio de aspectos formales de *El otoño del patriarca* está saturado artículos y obras de referencia que abordan las cuestiones, pero pocos han centrado esto en relación a una idea general de fondo.

La morosidad de las descripciones, representadas con enumeraciones amplificativas y anafóricas a través de verbos de percepción como ver, atisbar, etc., que producen la sensación ya al inicio que lo que

3. Aspecto de especial relevancia si consideramos que toda la obra de García Márquez está atravesada por la violencia y la brutalidad.

rodea al *patriarca* es atemporal y universal, sucede como si el todo estuviera en la casona de gobierno: «un comido por las vacas, la sala de música profanada por estropicios de vacas, las mesitas de dominó destruidas y las praderas de las mesas de billar esquilmadas, [...] la máquina del viento, la que falsificaba cualquier fenómeno» (García Márquez, 1975: 5). El poder absoluto de aquel tal Franco, rompe inicialmente con las marcas del espacio y el tiempo. Todo está inundado de un avance y un retroceso que impide al lector saber con claridad la dirección exacta del tiempo en la obra. La novela empieza *in media res* al final del gobierno del dictador, de ahí la pérdida del orden que se ubica al comienzo, como si el dador de sentido al territorio fuera justamente esa figura mítica: «nadie sabía quién era quién ni de parte de quién en aquel palacio de puertas abiertas dentro de cuyo desorden descomunal era imposible establecer dónde estaba el gobierno» (10). Pero quizás la cuestión de estilo más característica de ese poder envolvente es la particularidad en la estructura, la novela es una obra de trescientas páginas con solo cinco puntos y parte, en la que parece que todo se da al mismo tiempo.

Esa acumulación caótica sólo se frena cuando García Márquez centra la acción narrativa en el Patriarca, que siempre está acompañado de perífrasis progresivas que dan la sensación de detenimiento temporal: «siguió oyendo...», «siguió matando...», «siguió viendo...»; o en el caso ya paradigmático de la tortura de la mula, que en una sola descripción sobre el desbarranque del animal todas las realidades (geográfica, climatológica, temporal) convergen dando un halo de surrealismo (Cfr. Gabriel García Márquez, 1975: 153). Evidentemente, la obra evoca a un eterno retorno, a ese tiempo genesíaco de magos y patriarcas que enunciaba Weber. Pero el eterno retorno también es la pérdida del origen, es decir, produce un estado presente que ha de aceptarse por estar consagrado.

Incluso la gracia del Patriarca es mítica, todo él, de hecho que es capaz de morir dos veces. Nadie sabe sobre su edad, o se cree con cierta claridad, que ha vivido durante trescientos años. Ese juego con el tiempo esta enfatizado en la evolución de la novela en términos globales, ya que se desarrolla solo en veinticuatro horas, las correspondientes al descubrimiento del fin del gobierno.

La novela es todo un conglomerado simbólico que caracteriza al protagonista, que es el elegido, el caudillo y el demagogo por antonomasia. El propio García Márquez no se separa del carisma de este personaje weberiano y presenta el lado humano de la personalidad del presidente. Ante el lector no quedan escondidas sus angustias, sus dudas, sus sentimientos y los conflictos con Bendición Alvarado. La aproximación del narrador y el Patriarcal lo da el uso de la primera persona del plural para incluirse como un miembro de sus huestes:

Ninguno de nosotros era bastante viejo para recordar lo que ocurrió la primera vez, pero sabíamos que ninguna evidencia de su muerte era terminante, pues siempre había otra verdad detrás de la verdad. (138)

Como dice Barys, entre la falsa muerte y la verdadera muerte «transcurre el relato del reflejo de la vida del protagonista en la memoria colectiva del pueblo, quien lo evoca reflexivamente» (1989: 58), en otras palabras, el patriarca está tan asimilado al pueblo que su muerte produce el luto general, lo que los convierte en último término en creadores del relato.

El poder de estos personajes reside en su misterio y en el efecto que en sus seguidores causan. La violencia política o la violencia del Estado está administrada, por eso en *El otoño* la narración se llena de papeles, sellos, firmas, informes, documentos que constantemente

dan fe de un poder absoluto, véase por ejemplo el inmenso y terrible «expediente escrito de su puño y letra y refrendado con sus iniciales en la margen derecha de cada uno de los trescientos cincuenta folios de cada uno de los siete volúmenes» firmados «a los catorce días del mes de abril de este año de gracia de Nuestro Señor» (García Márquez, 1975: 112), como aparece en la obra. Buscar ejemplos que expresen esta forma de violencia en *El otoño del patriarca* es una tarea infinita, pues la obra parece un arquetipo perfecto de la misma. No he podido rastrear lecturas de Weber en la obra ensayística o periodística de García Márquez, pero está claro que la relevancia intelectual del filósofo hace imposible desconocerle.

3. LO FRAGMENTARIO DE LA VIOLENCIA: DISPERSIÓN Y TERROR EN NOTICIA DE UN SECUESTRO

EL fenómeno del terrorismo, tan próximo a nosotros, dificulta el análisis filosófico por no tener perspectiva histórica suficiente. La primera referencia que destaco es la de Francis Fukuyama, que en su famosa obra recopilatoria *El fin de la historia y el último hombre* recoge el guante de Webber y los pensadores del siglo XIX asentando en el liberalismo las claves finales de todo progreso humano. Para el americano, el fin de la historia es el fin de la violencia, pero sobre todo, el fin de la guerra. Sin embargo, reconoce como última forma de violencia, la del terrorismo. Años después, publicaría un texto tras los atentados del 11 de septiembre, cuando el terrorismo ya se convierte en tema internacional y en el centro de todas las discusiones; allí afirma sin tapujos que «Estados Unidos está en un proceso de asustarse a sí mismo hasta la muerte respecto al terrorismo» (Fucuyama, 2002: 23), una reflexión que sorprende viniendo de este férreo defensor de la omnipotencia

americana. Justamente, esta es una característica fundamental de la definición conceptual del terrorismo: el miedo anónimo, el miedo engendrado en uno mismo como un fantasma, un miedo que sólo se le puede tener al «enemigo público» (Schmitt, 1999: 59). Otra característica constante en el análisis filosófico sobre la violencia del terrorismo, es su fragmentariedad, Baudrillard argumenta que los actos terroristas como la toma de rehenes necesitan ser explicados como regalos irrefutables «que quiebran el sistema existente» (Baudrillard, 1999); más allá de la noción de *regalo* que el polémico Baudrillard introduce, debemos entender que la reflexión en torno al terrorismo siempre está plagada de conceptos que sugieren la ruptura de un todo y por tanto, la fragmentación de algo relacionado con la violencia del terrorismo. Así lo asume Habermas en lo que hasta ahora es la referencia del estudio filosófico del terrorismo *La filosofía en una época de terror*, en el libro de Borradori el filósofo de la escuela de Francfort introduce el surgir del terrorismo como un corte en la comunicación, que supone un riesgo considerable en la racionalidad y la autonomía de los «bandos» (Cfr. Borradori, 2003). El terrorismo es la expresión violenta que se caracterizará por ser accesoria, radical, espaciada y autorreferencial, sólo es entendida por quien la ejerce, hablamos de una violencia marginal, convulsiva e instrumentada sólo por su carácter fragmentario. El carácter de marginalidad es un aspecto que subraya Derrida en la misma obra. Habermas refiere el terror al síntoma de la comunicación fallida entre occidente y «el otro mundo», mientras que el pensador francés sostiene que es un resultado de la marginación creciente en el diálogo.

La creación del negocio internacional de la droga en Colombia se puede ubicar en un inicio en los años setenta, cuando este país se convierte en el máximo exportador de marihuana a Estados Unidos. El sistema de tráfico será agravado cuando se sustituye la marihuana (ya producida dentro de Estados Unidos) por la cocaína, comercialización

que diez años después ya llegaba al 80% del mercado del norte (Cfr. Pardo Rueda: 13). A partir de ese momento, se comienzan a crear los carteles de drogas y en los noventa ya pasan de ser pequeños productores y vendedores en organizaciones internacionales del crimen que aprovechaban los mismos canales de inicios de los setenta para distribuir y propagar el negocio. Desde entonces, la lucha contra este problema social ha pasado por una defensa férrea de la independencia judicial y por la anulación de los jurados ciudadanos «por considerar que la intimidación los había hecho vulnerables»(Pardo Rueda: 15).

Por eso, nos encontramos al final con *Noticia de un secuestro*, desde mi punto de vista, la gran aportación narrativa del escritor colombiano, tras *Cien años de soledad*. Con esta obra, García Márquez ha sido el inaugurador de un subgénero llamado *novela testimonial* o *novela de la violencia*. ¿Por qué una novela testimonial? ¿Quizás por la necesidad de dar voz a una violencia muda? ¿Una violencia nacida de la ruptura de un diálogo?

Publicado en 1996, a partir de la irrupción del narcotráfico y el paramilitarismo en la vida política colombiana, el texto reconstruye el secuestro de 10 personalidades en Bogotá el 30 de agosto de 1990 por orden de Pablo Escobar con la intención de presionar al gobierno para que no aprobara la extradición de colombianos a Estados Unidos.

En *Noticia de un secuestro* la fragmentariedad se hace presente, la novela se estructura en once capítulos, un prólogo y un epílogo en apenas trescientas páginas. Y cada uno cuenta con varias perspectivas de todas las víctimas sobrevivientes, dando relámpagos de violencia rápida y brutal. García Márquez «quiere escribir lo invisible, es decir, adentrarse en el mundo del secuestro del poder, situarse dentro y afuera» (Sims, 1999:57). Por eso, esa doble estructura: entre los capítulos 2, 4, 6, 8 y 10 aparece el periodismo, los recortes de informes, la crónica o las noticias corales sobre el secuestro, mientras que en el 3, 5, 7 y 9 surge la

perspectiva múltiple de los protagonistas. Esta situación ya la advierte en el epílogo *Gratitudes* cuando reflexiona sobre el acto violento: «caímos en la cuenta de que era imposible desvincular aquel secuestro de los otros nueve que ocurrieron al mismo tiempo en el país», porque se trataba de «un solo secuestro colectivo de diez personas muy bien escogidas, y ejecutado por una misma empresa con una misma y única finalidad» (García Márquez, 1996: 5). Caer en esa idea le lleva a construir la estructura de capítulos partidos «para que todos los protagonistas tuvieran su identidad bien definida y su ámbito propio». Gabriel García Márquez (colocándose en los límites de lo ficcional) se esmera en reproducir la masacre y el terror, la incompreensión de la violencia a la que esas víctimas son sometidas y el carácter autorreferencial del terrorista. La novela testimonial de la violencia del terror es la única forma de catarsis del protagonista real que logra desprenderse de la tragedia haciendo público ante la opresión de los recuerdos (Cfr. Ariza, 1998: 41). La necesidad del testigo de comunicar la tragedia para deshacerse de ese peso arrastra con él la impotencia ante la realidad: «Mi única frustración es saber que ninguno de ellos encontrará en el papel nada más que un reflejo mustio del horro que padecieron en la vida real» (García Márquez, 1996: 6).

Lo que es incontestable es que *Noticia de un secuestro* da episodios y formas expresivas de la violencia, que se ven incrementadas estilísticamente por el uso de frases muy cortas y sin adornos literarios excesivos:

Una mujer fantasmal con el cabello blanco y mustio, los ojos atómicos, y la piel pegada a los huesos. No dio señales de haber sentido que entraron; no miró, no respondió. Nada: un cadáver no habría parecido tan muerto. (García Márquez, 1996: 21)

El uso de descripciones temporales y especiales siempre van dirigidas en esta obra a reforzar la idea de agilidad y de sequedad, como

se puede ver en la escena del secuestro de Maruja Pachón: «Actuaron con tanto acuerdo y rapidez, que Maruja y Beatriz no alcanzaron a recordar sino retazos dispersos de los dos minutos escasos que duró el asalto» (16). O la forma en cómo la impersonalidad de las frases expresa la violencia padecida casi como si los secuestrados fueran meros espectadores, todo gesto violento acontece con la normalidad de pertenecer no solo a una época agresiva, sino a un territorio maltratado y acostumbrado a esas situaciones:

Dos hombre abrieron la puerta de Maruja y otros dos la de Beatriz. El quinto disparó a la cereza del chofer... «Por usted venimos, señora, ¡salga!» Una zarpa de hierro la agarró del brazo y la sacó a rastras del automóvil. (17)

Incluso desde la perspectiva del *otro*, que tan profesionalmente estudia la filosofía, el narrador construido por García Márquez se permite indagar en los sentimientos de la violencia interna de la que hablamos antes: «Barrabás golpeó la pared con un puñetazo que le lastimó los huesos de la muñeca. Dio un grito salvaje y rompió a llorar de furia» (123). Por eso, *Noticia de un secuestro* es sin duda la novela de la violencia con mayor vigencia de todo su repertorio.

Para acabar, quiero terminar con una reflexión que pretende servir de justificación de este capítulo. A lo largo de estas páginas hemos podido ver, como bien dice Jean Baudrillard en *L'Esprit du terrorisme* (Éditions Galilée, París, 2001), que hay siempre una experiencia estética en la violencia. ¿Por qué pensar con la literatura estos argumentarios filosóficos? El mito hace visible lo que debajo del témpano de hielo de la filosofía intenta decir ahogada por el peso de su profundidad sobre la realidad. La violencia no se dejaría pensar si no estuviese camuflada de ficción. En toda literatura subyace

la reflexión filosófica, como hemos visto con la violencia. *El general en su laberinto*, *El otoño del patriarca* o *Noticia de un secuestro* conforman tres expresiones visibles de aquellos monstruos Leviatanes, caudillos vocacionales y diálogos interrumpidos que, con su magnífico portento narrativo, Gabriel García Márquez devuelve a la vida del lector para rescatarla del mármol inescrutable que a veces suele ser la filosofía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIZA GONZÁLEZ, Julio (1988): «*Noticia de un secuestro* o los límites de la ficcionalidad» en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, III, pp. 38-45.
- BARSY, Kalman (1989): *La estructura dialéctica de El otoño del patriarca*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- BAUDRILLARD, Jean (1999): *Fatal Strategies*, London, Pluto Press.
- BORRADORI, Giovanna (2003): La filosofía en una época de terror, en *Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*, Bogotá, Ediciones Taurus.
- FUKUYAMA, Francis (2002): «La grieta entre EEUU y sus aliados», Edición de la conferencia ofrecida en agosto del 2002 en el Centro de Estudios Independientes de Australia. Bogotá, Perspectiva.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1989): *El general en su laberinto*, Bogotá, La Oveja Negra.
- , (1975): *El otoño del patriarca*, Bogotá, La Oveja Negra.
- , (1996): *Noticia de un secuestro*, Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- HOBBS, Thomas (2000): *De Cive: elementos filosóficos sobre el ciudadano*, Madrid, Alianza Editorial.

- HOBBS, Thomas (1999): *Leviatán: la materia, la forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARCUSE, Herbert (1968): *El final de la Utopía*, Barcelona, Ariel.
- MUÑOZ, Eugenia (2005): «La violencia sometida en *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez: contexto político y humano», en Castro Lee, Cecilia, *En torno a la violencia en Colombia: una propuesta interdisciplinaria*, Cali, Universidad del Valle, pp. 233-251.
- PARDO RUEDA, Rafael (sin fecha): *Los derechos humanos y la guerra contra el narcotráfico y el terrorismo: una perspectiva latinoamericana*, México D.F., Instituto Liberal de la Fundación Friedrich Naumann. <http://www.hacer.org/pdf/PRI.pdf>
- PARRA, Mauricio (1996): «En nombre de Bolívar: García Márquez y la proyección de la utopía latinoamericana», *Orbis Tertius*, I, 2-3, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, pp. 18-25.
- PULIDO HERRÁEZ, María Begoña (2010): «*El general en su laberinto* y la crisis de la historia narrativa», *Revista Iberoamericana*, LXXXII, 215-216, pp. 559-576.
- SIMS, Robert Lewis (1999): «El molino a secuestro: narración, violencia y fictualidad en *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez y *¡Secuestrados! La historia por dentro* de Juan Vitta», en *Revista de Estudios Colombianos*, 19, pp. 54-68.
- SCHMITT, Carl (1999): *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza Editorial.
- WEBER, Max (sin fecha): *El político y el científico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín. <http://www.hacer.org/pdf/WEBER.pdf>

LA MUERTE: FICCIÓN, IRONÍA, PÉSAME Y VERDAD.
LAS FACETAS DEL ADIÓS EN OBRAS DE GABRIEL
GARCÍA MÁRQUEZ

ANA MARIA PĂUNESCU
anamaria.paunescu@yahoo.com
Academia Rumana

LA violencia en la literatura es, sin duda alguna, uno de los temas más discutidos y sensibles que han venido desarrollándose en la última década. El recurso sentimental a las verdaderas imágenes de la realidad, a veces duras, a veces solamente conmovedoras, ha ido cobrando fuerzas en las líneas de las más conocidas novelas hispanas, firmadas por autores reconocidos y, en ciertos casos, venerados.

Resulta sumamente complicada la inmersión en la honda y confusa vertiente de la muerte en la literatura, pero el vértigo que remueve las miradas de los lectores es el primer signo de interpretación y de atento análisis que un autor puede regalar a sus fieles seguidores. Al hablar de las facetas del adiós en obras de Gabriel García Márquez, es obligatorio recorrer, por lo menos con un cuarto de mirada, más de una novela y más de un estilo. Porque aunque sea firmada por el mismo autor, la muerte puede cobrar matices sorprendentes, llenos de significados diversos, llegando casi al borde de la creación, intencionada o casual, de un mundo paralelo, de una existencia pos-vida, de una teoría del razonamiento violento que pocos autores han podido construir, a lo largo de sus escrituras.

El primer asunto que el presente trabajo se propone evidenciar es el del traslado de las realidades al mundo ficticio y, a la vez, el de

la inteligencia autoral que permite la conservación de las realidades intactas, incluso en un mundo que, de forma asumida y peligrosa, pertenece a unas verdades inventadas o imaginadas. En el caso de García Márquez, se trata más que de una técnica y, obviamente, más que de un secreto literario, practicado y perfeccionado. Lo que hace García Márquez, por ejemplo en *Noticia de un secuestro*, es utilizar con sinceridad y asumir con valentía, una historia a la que él mismo da por verdadera, en las primeras páginas de gratitudes –páginas que, además, vienen a confirmar la fuerte huella de verosimilitud que el autor desea dejar marcada–:

Maruja Pachón y su esposo, Alberto Villamizar, me propusieron en octubre de 1993 que escribiera un libro con las experiencias de ella durante su secuestro de seis meses, y las arduas diligencias en que él se empeñó hasta que logró liberarla. Tenía el primer borrador ya avanzado cuando caímos en la cuenta de que era imposible desvincular aquel secuestro de los otros nueve que ocurrieron al mismo tiempo en el país. En realidad, no eran diez secuestros distintos –como nos pareció a primera vista– sino un solo secuestro colectivo de diez personas muy bien escogidas, y ejecutado por una misma empresa con una misma y única finalidad. (García Márquez, 1996: 2)

Al mismo tiempo, sobre la famosa *Crónica de una muerte anunciada* dicen los responsables de la edición consultada:

Acaso sea *Crónica de una muerte anunciada* la obra más realista de Gabriel García Márquez, pues se basa en un hecho histórico acontecido en la tierra natal del escritor. (2003)

A pesar, sin embargo, de la fuente real que García Márquez adopta como base de sus obras, no se puede evadir del laberinto que el autor

mismo propone sin proponer, en un pacto tácito entre él y los lectores y, por qué no, entre él y sus propios personajes. La índole ficticia, obvia y obligatoria en cualquier obra, se entrelaza de forma idónea con los puentes de la realidad y del naturalismo.

La muerte de Santiago Nasar, protagonista de *Crónica de una muerte anunciada*, es una desaparición que roza, con su drama, el absurdo: un crimen del que todos tenían conciencia y al que nadie supo ni quiso prevenir. Un crimen que se enmarcaba de forma extraña en el paisaje cotidiano, sin evidenciarse de forma alguna, sin alterar más de lo necesario una rutina casi enfermiza, a la que el autor consigue describir y testimoniar casi con un toque de mentida ingenuidad del que todo lo ve, sin implicarse.

Los hermanos Vicario (...) hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo, y no lo consiguieron. (...) Nunca hubo una muerte más anunciada. Los hermanos Vicario les habían contado sus propósitos a más de doce personas que fueron a comprar leche, y éstas los habían divulgado por todas partes antes de las seis. (García Márquez, 2003: 60-69)

Aparte de esa descripción fiel de los últimos momentos de vida de Santiago Nasar y del estilo flash-back que García Márquez propone en su obra, podemos encontrar, aunque muy discretamente, huellas de ironía o, simplemente, de una forma muy informal de entrelazar eventos y estados de ánimo. Por ejemplo, en la cita anterior aparece «más de doce personas que fueron a comprar leche» (García Márquez, 2003: 69), un detalle de una sinceridad que sorprende y que convence, sin obligar. Conmovedoras son también las alusiones al sufrimiento normal de la madre de Santiago o las descripciones de los últimos encuentros que este tuvo con varias personas de su proximidad. García

Márquez recoge y traslada, con un aire algo implicado y algo indiferente, pedazos de un andén que él mismo crea, en tinta: el andén vida-muerte, un hilo suave que enmarca sin piedad una página de ficción, una marca del pasado convertido en futuro y del futuro hecho pasado, en solamente un par de segundos (o de páginas).

Sin embargo, a la hora de la descripción de las huellas de la violencia física presentes en *Crónica de una muerte anunciada*, el autor no hesita y empieza a esbozar, con la mayor de las generosidades y con una especie de obligación que parecía haberse asumido, los detalles de los actos brutales y las heridas que los completaban. Es como si recordase, de repente, que la fecha de caducidad del sufrimiento, sea este físico o moral, es mucho más discutible que el de la felicidad o de las historias que acaban bien. Dura ironía en plena *crónica* de una muerte tan imposible y tan posible de cancelar.

Nos devolvieron un cuerpo distinto. La mitad del cráneo había sido destrozado con la trepanación, y el rostro de galán que la muerte había preservado acabó de perder su identidad. Además, el párroco había arrancado de cuajo las vísceras destazadas, pero al final no supo qué hacer con ellas y les impartió una bendición de rabia y las tiró en el balde de la basura. (García Márquez, 2003: 89-90)

Impactante es también la escena en la que Santiago Nasar regresa a su casa, herido y casi perdido. Al preguntarle qué le estaba pasando, responde: *Que me mataron*. Aparece aquí una doble conciencia de la muerte anunciada, un pleonástico y fascinante círculo de informaciones y de respuestas creadas por el autor con un pincel de culpa y de pesame, arrastrado por las heridas mortales y por las palabras finales: por una vez, la muerte que nadie pudo evitar, a pesar de tener plena conciencia del peligro, y por una parte la muerte que el mismo muerto llega a ver y a anunciar. El uso del pretérito indefinido no puede

ser casual, ya que, como todos sabemos, es el tiempo de las acciones acabadas en el pasado. *Que me mataron*. Increíble pésame ante una desaparición todavía no vivida...

Se observaba, al comienzo del presente artículo, que García Márquez adopta el tema de la violencia y de la muerte de formas diferentes, en varias de sus novelas. Por una parte, como ya se ha visto, en *Crónica de una muerte anunciada*, la muerte es resultado de un crimen de honor. Para que no haya dudas, el mismo autor lo aclara en una página cualquiera de su obra, sorprendiendo una vez más con su fascinante circuito entre verosimilitud y ficcional, en el cual los testimonios aparecen repentinamente:

Lo matamos a conciencia –dijo Pedro Vicario, pero somos inocentes.

Tal vez ante Dios –dijo el padre Amador.

Ante Dios y ante los hombres –dijo Pablo Vicario. Fue un asunto de honor. (García Márquez, 2003:60)

La decisión de los hermanos Vicario de conseguir por sí mismos una recuperación moral, de hacerse justicia a cuenta propia, introduce en la obra otro pedazo mundano: el mundo de la justicia tradicional. He aquí el veredicto de un tribunal:

El abogado sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor, que fue admitida por el tribunal de conciencia, y los gemelos declararon al final del juicio que hubieran vuelto a hacerlo mil veces por los mismos motivos. (García Márquez, 2003: 59)

Noticia de un secuestro pertenece a otro registro. La distancia del honor y de la conciencia al mundo de los narcotraficantes se supera, en el camino construido por el autor colombiano, con mayor velocidad

que en las autopistas modernas de hoy en día. Justamente por eso, por el largo trayecto que un autor puede cortar con las tijeras de sus palabras, las *facetas del adiós* resultan tan contrastantes en este artículo.

Antes de enfrentar la misión del análisis más o menos formal del texto, me gustaría subrayar también el hecho de que los dos títulos tienen bastante en común. Por una parte, fíjense en los sustantivos: *crónica y noticia*. Ambos estrechamente relacionados con el mundo periodístico e introduciendo, de forma medio callada, una información real. A no ser que se haya tratado de una metáfora –cuestión aclarada por la información de las fuentes reales de las novelas– resulta claro que el hecho de escoger sustantivos como éstos para dar título a unas obras tan cargadas de sentimentalismo y drama es premeditado. Otro nexo entre los dos títulos sería la forma pronominal indefinida: un secuestro, una muerte... Como si García Márquez quisiera decir, en voz alta y en tinta negra-azul, que se trata, por desgracia, de hechos comunes, repetibles, fácil de encontrar en su país, en tu país, en mí país. La falta de individualidad atrae consigo, de manera dura y sincera, una solidaridad entre el autor y los acontecimientos que él mismo elige, conserva y entrega a la inmortalidad, entre las tapas duras o blandas de las múltiples ediciones de sus novelas.

La relación con el mundo periodístico, revelada por los sustantivos *crónica y noticia*, viene apoyada también por una confesión del autor, acerca de *Noticia de un secuestro*, confesión hecha en la misma página inicial, intitulada *Gratitudes*:

Entrevisté a cuantos protagonistas me fue posible, y en todos encontré la misma disposición generosa de perturbar la paz de su memoria y reabrir para mí las heridas que quizás querían olvidar. Su dolor, su paciencia y su rabia me dieron el coraje para persistir en esta

tarea otoñal, la más difícil y triste de mi vida. Mi única frustración es saber que ninguno de ellos encontrará en el papel nada más que un reflejo mustio del horror que padecieron en la vida real. Sobre todo las familias de las dos rehenes muertas –Marina Montoya y Diana Turbay–, y en especial la madre de ésta, doña Nydia Quintero de Balcázar, cuyas entrevistas fueron para mí una experiencia humana desgarradora e inolvidable. (García Márquez, 1996: 2)

Además, parece que García Márquez, a través de una metalepsis descendiente, baja en las páginas de su propia obra, para vivir de cerca las emociones y el peligro.

La historia de los secuestros en un mundo cargado de inseguridad, en una realidad del narcotráfico, de la venganza y del chantaje, se nos muestra como una película, como una serie de imágenes y de desesperación, de impotencia y de lágrimas. El autor consigue sorprender y revelar pormenores llenos de desgracia y de casualidades. En verdad, García Márquez inaugura la institución de la casualidad y del destino imposible de contradecir. En contraste con lo analizado anteriormente en *Crónica de una muerte anunciada*, podemos evidenciar que, a lo largo de la lectura de *Noticia de un secuestro*, se puede observar una clara delimitación entre la muerte y la inseguridad ante una posible muerte. Esta vez, las muertes anunciadas se podían evitar o, por lo menos, existía una esperanza y, a veces, un plan para hacerlo:

Te tengo una muy mala noticia –le dijo. Hernando, por supuesto, se imaginó lo peor pero guardó las formas. —¿Qué pasó? —Secuestraron a Pacho. La noticia de un secuestro, por dura que sea, no es tan irremediable como la de un asesinato, y Hernando respiró aliviado. «¡Bendito sea Dios!», dijo, y enseguida cambió de tono: —Tranquilos. Vamos a ver qué hacemos. (García Márquez, 1996: 23)

Existen, en esta novela, también rasgos medio irónicos e incluso humorísticos, a los que la inteligencia autoral introduce entre párrafos complicados y dramáticos. Por ejemplo:

La noche del secuestro de Maruja y Beatriz la casa de Villamizar estaba a reventar. Llegaba gente de la política y del gobierno, y las familias de ambas secuestradas. Azeneth Velázquez, marchante de arte y gran amiga de los Villamizar, que vivía en el piso de arriba, había asumido el cargo de anfitriona, y solo faltaba la música para que fuera igual a cualquier noche de viernes. Es inevitable: en Colombia, toda reunión de más de seis, de cualquier clase y a cualquier hora, está condenada a convertirse en baile. (García Márquez, 1996: 15)

El haber escogido la introducción de ideas irónicas o cargadas de humor puede representar una estrategia del autor de sorprender en sus líneas lo superficial de la existencia, pero también la naturalidad y la espontaneidad del razonamiento humano que no siempre encuadra con las reacciones de los manuales.

El mismo tono irónico se deja ver en la siguiente cita:

Para colmo de males, los guardianes vivían preocupados porque Beatriz se pasaba el día escribiendo detalles del cautiverio para contárselos al esposo y los hijos cuando saliera libre. También había hecho una larga lista de todo lo que le parecía abominable en el cuarto, y tuvo que desistir cuando no encontró nada que no lo fuera. Los guardianes habían oído decir por la radio que Beatriz era fisioterapeuta, y lo confundieron con sicoterapeuta, de modo que le prohibieron escribir por el temor de que estuviera elaborando un método científico para enloquecerlos. (García Márquez, 1996: 28)

Pasando a temas principales presentes en la *Noticia de un secuestro*, ha de notarse que el tema del chantaje es uno de los más frecuentes en

la obra y sirve de pretexto para muchos de los detalles que le siguen el paso. Interesante resulta también la capacidad del autor de revelar un mundo paralelo, más allá del secuestro mismo, un mundo en el que los guardianes y las víctimas dejan de enfrentarse para convertirse en una especie de cómplices, de jugadores lentos de un mismo juego donde la corrida comienza cuando termina la libertad. Puede tratarse también de la costumbre de la gente de sentir cierta empatía con personas con las que comparte el mismo espacio o, en este caso, el mismo drama, aunque lo hagan esperando el desenlace en orillas opuestas.

El día siguiente, a las once de la mañana y sin ningún anuncio, el mayordomo y su mujer entraron en el cuarto con una botella de champaña criolla, vasos para todos, y una tarta que parecía cubierta de pasta dentífrica. Felicitaron a Maruja con grandes manifestaciones de afecto y le cantaron el Happy birthday, a coro con los guardianes. Todos comieron y bebieron, y dejaron a Maruja con un conflicto de sentimientos cruzados. (García Márquez, 1996: 59-60)

Había, claro, también muchos momentos de asco y de desasosiego, en los cuales la adversidad entre los secuestrados y los secuestradores rozaba el límite de la tortura psíquica, con una mayor intensidad por tratarse de mujeres indefensas rodeadas de hombres enloquecidos por sus frustraciones: «Además, cuando las rehenes iban al baño debían dejar la puerta entreabierta, y en más de una ocasión sorprendieron al guardián atisbando» (García Márquez, 1996: 65).

Otra semejanza nada casual con la *Crónica de una muerte anunciada* se puede notar cuando la madre de una de las víctimas, muerta tras un secuestro, convoca una rueda de prensa, para liberar sus angustias:

Tan pronto como salió del quirófano, ya más allá del dolor y la desesperanza, Nydia convocó en el mismo hospital una conferencia

de prensa feroz. «Ésta es la historia de una muerte anunciada», empezó. (García Márquez, 1996: 83-84)

Es como una ilustración de unos vasos contiguos que esconden una caja china y que alimentan un estilo de literatura, agrupado bajo una misma firma. El motivo de la *muerte anunciada* se repite, sin estorbar. Al contrario, podría tratarse también de un préstamo interno, que García Márquez resuelve oficializar, entre sus propias obras: un argumento de la legitimidad y una transferencia de fama, entre su *Crónica* y su *Noticia*, la primera siendo publicada y apreciada años antes.

Claro que en una novela que mezcla el rigor estatal, el mundo político, junto a todas sus turbulencias e injusticias, el miedo, la libertad de opinión, el vicio y el llanto, la postura del lector que debe, primero, leer y, segundo, analizar es algo incómoda. Pero las facetas del adiós son las primeras que salen a luz.

En cuanto al léxico y a la gramática, es interesante observar la alternancia de los tiempos verbales y de las personas gramaticales, en ambas obras mencionadas, alternancia que no hace más que ofrecer una amplia dinamización de la acción y de las historias. Como en la vida misma, todo acontece ahora, mientras que ahora no acontece nada: el presente es pasado. Y viceversa. Como en la literatura misma: en pretérito perfecto y en pretérito indefinido se esconden pedazos de presente y también de futuro.

Otra cuestión que se ha de mencionar es la de la postura del narrador frente a la muerte y al desafío de la violencia, en un mundo en el que la seguridad aclama su mayorazgo. Su implicación momentánea, comprobada por las afirmaciones en primera persona, singular, anula, en gran parte, su aparente objetividad presente en el resto de las páginas de las obras.

Por una parte, en *Crónica de una muerte anunciada*, el veredicto de legítima defensa ante un delito anterior no comprobado provoca al narrador a añadir, como en una crónica verdadera y rigurosa:

El nombre del juez no apareció en ninguno, pero es evidente que era un hombre abrasado por la fiebre de la literatura. (...) Las notas marginales, y no solo por el color de la tinta, parecían escritas con sangre. (...) Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada. Sin embargo, lo que más le había alarmado al final de su diligencia excesiva fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio. (...) Mi impresión personal es que Santiago Nasar murió sin entender su muerte. (García Márquez, 2003)

Por otra parte, en *Noticia de un secuestro*, en la misma página de gratitudes, esta vez el autor García Márquez aclara:

Para todos los protagonistas y colaboradores va mi gratitud eterna por haber hecho posible que no quedara en el olvido este drama bestial, que por desgracia es solo un episodio del holocausto bíblico en que Colombia se consume desde hace más de veinte años. A todos ellos lo dedico, y con ellos a todos los colombianos –inocentes y culpables– con la esperanza de que nunca más nos suceda este libro. (García Márquez, 1996: 2)

«Que nunca más nos suceda este libro...» (García Márquez, 1996: 2).

¡Qué forma más poética de cerrar la mezcla impactante entre la realidad y la ficción, de oficializar este noble pacto nunca prohibido y nunca asumido por completo! La comparación entre las obras

de García Márquez y el intento de encontrar el hilo común del luto revelaron, a final de cuentas, un paisaje interesante de un cierto tipo de literatura: la literatura del adiós. Sea cual fuere su causa. Un paisaje que, a su vez, aún puede servir de pretexto para lo escrito hoy y mañana. Y que, seguramente, se irá enriqueciendo, poco a poco, a medida que la violencia y la muerte se peguen tanto a las realidades y a las ficciones, que ningún prejuicio les pueda borrar los matices y las profundas consecuencias.

García Márquez es uno de aquellos autores que saben cómo pronunciar la misma frase dos veces sin que se repitan ni el tono ni el mensaje transmitido. Es uno de aquellos escritores que ni en dos ni en cien obras no quieren construir imágenes parecidas, destinos en espejo o muertes iguales, a pesar de que hacen uso de un mismo catálogo de ideas y de conexiones, a veces hasta de motivos o temas literarios. Por consiguiente, ultrapasando los límites de la lógica y rozando con el pincel las metáforas, se podría decir que el adiós en las obras de Gabriel García Márquez no es siempre un adiós, pero es siempre un adiós.

Asimismo, la violencia pasa por la literatura como pasa el tren por las estaciones: con una serie de vagones entrelazados –las ideas– dejándose llevar por la locomotora. Una locomotora llamada tiempo. ¿O tinta? Depende de los colores. Depende de las crónicas y de las noticias...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1981), *Crónica de una muerte anunciada*, ed. Debolsillo, Barcelona.

—, (1996), «Noticia de un secuestro», en [http://biblio3.url.edu.gt/Libros/garcia_marquez/secuestro.pdf] (Consultado: 01/10/2015).

VIOLENCIA Y HONOR EN *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

ISABEL ABELLÁN CHUECOS

isabel.abellan.chuecos@hotmail.com

Universidad de Murcia

LA violencia de *Crónica de una muerte anunciada* viene a ser una violencia casi absurda. Promovida por un tema de honor, la víctima aparece a los ojos de los asesinos casi por un tema de azar. Angela¹ Vicario, la novia devuelta a la casa después de la boda al haber sido descubierta como una mujer que ya no era virgen, dará el nombre de Santiago Nasar cuando le pregunten quién le hizo ese agravio. Pero más tarde nos enteraremos de que ella dio ese nombre a sus hermanos pensando que ellos nunca se atreverían con Santiago Nasar, nada más lejos de lo que sucedió en realidad.

Y es que, como se cita en el texto, «La versión más corriente, tal vez por ser la más perversa, era que Angela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él» (García Márquez, 1982: 135)².

Señala Walter Benjamin que «en lo que concierne a la violencia en su sentido más conciso, sólo se llega a una razón efectiva, siempre

1. Así, sin tilde, figura en la edición manejada, grafía que se respeta.

2. Citamos siempre por la edición García Márquez, Gabriel (1982): *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Círculo de Lectores.

y cuando se inscriba dentro de un contexto ético» (Benjamin, 1998: 23). En este sentido podemos circunscribir la obra que nos concierne, *Crónica de una muerte anunciada*, ya que el sanguinolento crimen se comete por una cuestión ética de restablecimiento del honor familiar.

Se pretende «hacer justicia» con aquel que supuestamente ha sido el artífice del agravio, y es que «la esfera de este contexto [ético] está indicada por los conceptos de derecho y de justicia» (Benjamin, 1998: 23). Precisamente se trata de creerse con el derecho de restablecer el honor de la familia a través del perjuicio –o muerte, en este caso– de quien ha propiciado que este se pierda.

Juan Vicente Aliaga nos dice que «[d]esde una perspectiva crítica con la divisoria de género no hay duda de que los niños aprenden a serlo y a identificarse con su género, entre otras, a través de los comportamientos violentos» (Aliaga, 2007:9). Así, podemos pensar en los gemelos Vicario, quienes suponen que les toca como hombres volver a restaurar la honra perdida de su hermana y, por ende, de su familia, y la forma de restaurarla será precisamente a través de la violencia, a través del crimen que Gabriel García Márquez nos narra en toda la crónica.

Se supone a los hombres la respuesta violenta, pero esto no es más que una suposición social. De hecho, los vecinos de Santiago Nasar aseguraban que cuando los gemelos no paraban de advertir que iban a matar a Santiago, más parecía que lo hicieran para que alguien los disuadiera que porque realmente quisieran acometer el crimen. Se trata del papel impuesto, de lo que se espera de ellos, y es que a un acto violento –aunque en este caso consentido– como era la desvirgación de Ángela Vicario no se podía más que responder más que con otro acto violento, que era en este caso el asesinato de aquel que había cometido el agravio.

John Keane nos indica que

[l]a violencia se entiende mejor cuando se define como la interferencia de un grupo o un individuo en el cuerpo del otro sin su consentimiento, de lo que se derivan una serie de efectos que pueden ir de un susto, un moratón o unos arañazos, un bulto o mal de cabeza hasta un hueso roto, un ataque al corazón, la pérdida de un miembro o incluso la muerte. (Keane, 2001: 85)

En este sentido no podría estar más enraizado el libro que traemos a colación en nuestro estudio, pues precisamente será la interferencia de un grupo –los hermanos Vicario– en el cuerpo de otro –Santiago Nasar– sin su consentimiento, derivando efectos desde los golpes y las puñaladas hasta finalmente la muerte del protagonista.

Se trata de una cuestión social, de tener que restablecer la honra familiar, y es que en realidad tiene que ver con la «inercia y opacidad históricas, concretas, específicas, de reglas interiorizadas por mujeres y hombres, construidas a lo largo de los años, de los decenios, de los siglos de aclimatación al orden masculino» (Aliaga, 2007: 17). Afortunadamente, las normas sociales –al menos en la cultura occidental– en ese sentido han ido cambiando con el paso de los años. Una mujer ya no es repudiada por no ser virgen ni se debe «hacer justicia» con aquel que la desvirgó antes de casarse.

Sin embargo, «[e]l lazo entre virilidad y violencia abunda en muchos contextos sociales y en distintas representaciones culturales» (Aliaga, 2007: 22). Es lo que ocurre precisamente en *Crónica de una muerte anunciada*, donde se asocia –como se ha señalado anteriormente– el tener que vengar violentamente el agravio a los hombres de la familia, no así a la mujer que supuestamente ha sido agraviada.

La mañana del día en que mataron a Santiago Nasar, Victoria Guzmán estaba sacándole las tripas a los conejos en la cocina cuando él bajó a tomar el desayuno. Casi como un presagio de lo que sucedería

después, Santiago Nasar le dijo a Victoria Guzmán que no arrojara las tripas de ese modo a los perros, que pensara que podían ser de un ser humano. Paradójicamente, el propio Santiago Nasar acabaría lleno de puñaladas y con las tripas saliéndose del vientre cuando los hermanos Vicario cometieran el crimen sanguinolento. Victoria Guzmán «tenía tantas rabias atrasadas la mañana del crimen, que siguió cebando a los perros con las vísceras de los otros conejos, sólo por amargarle el desayuno a Santiago Nasar» (p. 56). El hecho es casi premonitorio del trágico final de Santiago, quien, tras el momento de su muerte, «[s]e incorporó de medio lado, y se echó a andar en un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes» (p. 164).

En la muerte de Santiago Nasar, como en la tragedia clásica, se da la fatalidad. El *fatum* del que no puede escaparse, y es que «[n]adie podía entender tantas coincidencias funestas» (p. 58). Por más que se quisiera evitar, ese era el destino de Santiago Nasar, y así, salió por la puerta principal y no por la trasera ese día, vestido de blanco para ver al obispo que llegaba al puerto, y por esa misma puerta intentó entrar cuando lo perseguían Pablo y Pedro Vicario para matarlo y encontró, por casualidad o designio del *fatum* de nuevo, la puerta con la tranca echada, puesta por su misma madre, que había visto a los dos hermanos, pero no a su hijo, que venía corriendo desde otro ángulo para intentar salvarse. La propia Plácida Linero cerró la puerta propiciando sin saberlo ni quererlo la muerte de su hijo. Y la cerró precisamente para todo lo contrario, porque Divina Flor le dijo que le había parecido ver que Santiago Nasar había subido a su habitación un poco antes. Ese poco que le faltó para poder entrar a su casa, y ese poco que le faltó para que la puerta no estuviera cerrada.

Además, todos sabían en el pueblo que a Santiago Nasar lo iban a matar. Todos menos él mismo y su propia madre. La gente pensaba que eran habladurías de borracho cuando se lo contaban, pero todos

en el pueblo escucharon sobre esa muerte anunciada. «Muchos de los que estaban en el puerto sabían que a Santiago Nasar lo iban a matar [...]. Nadie se preguntó siquiera si Santiago Nasar estaba prevenido, porque a todos les pareció imposible que no lo estuviera» (p. 65):

Victoria Guzmán, por su parte, fue terminante en la respuesta de que ni ella ni su hija sabían que a Santiago Nasar lo estaban esperando para matarlo. Pero en el curso de sus años admitió que ambas lo sabían cuando él entró en la cocina a tomar el café. Se lo había dicho una mujer que pasó después de las cinco a pedir un poco de leche por caridad, y les reveló además los motivos y el lugar donde lo estaban esperando. «No lo previne porque pensé que eran habladas de borracho», me dijo. No obstante, Divina Flor me confesó en una visita posterior, cuando ya su madre se había muerto, que ésta no le había dicho nada a Santiago Nasar porque en el fondo de su alma quería que lo mataran. En cambio ella no lo previno porque entonces no era más que una niña asustada, incapaz de una decisión propia, y se había asustado mucho más cuando él la agarró por la muñeca con una mano que sintió helada y pétrea, como una mano de muerto. (p. 58-59)

Y es que Victoria Guzmán le tenía recelo a Santiago Nasar porque siempre estaba diciéndole a su hija, Divina Flor, que ya estaba en edad de florecer y que podría ser con él. La madre odiaba que hiciera eso, y más pensando en que ella había estado con el padre de Santiago. Se trata de nuevo de un caso de violencia frente a la mujer, en la que el hombre la intimida agarrándola fuerte haciéndole saber que en cualquier momento puede ser suya.

Además, Santiago Nasar «[e]ra el hijo único de un matrimonio de conveniencia que no tuvo un solo instante de felicidad, pero él parecía feliz con su padre hasta que éste murió de repente, tres años antes, y siguió pareciéndolo con la madre solitaria hasta el lunes de su muerte»

(p. 53). Es en esta ocasión de nuevo la violencia entre hombres y mujeres, la violencia por la convención social, donde se daba el matrimonio por conveniencia y no por amor, aunque las personas implicadas en él no llegaran a ser felices. La sociedad lo impone y no se puede hacer más que acatar sus reglas.

Por otra parte, la muerte del padre obligó a Santiago Nasar a tener que dejar los estudios de la escuela secundaria y ponerse a trabajar. Tenía que hacerse cargo de la hacienda familiar. Es la violencia que sobreviene tras la muerte del padre de familia, de quien lleva el dinero a casa, dejando este papel al hijo del matrimonio, que no puede hacer otra cosa más que acatarlo y asumirlo.

Y si el del padre y la madre de Santiago Nasar fue un matrimonio por conveniencia, también lo sería el de Angela Vicario con Bayardo San Román: «Angela Vicario no olvidó nunca el horror de la noche en que sus padres y sus hermanas mayores con sus maridos, reunidos en la sala de la casa, le impusieron la obligación de casarse con un hombre que apenas había visto» (p. 79). La convención social se impone de nuevo y es a través de sus reglas el modo en que se debe vivir.

Sin embargo, en el caso de Angela Vicario, sucederá que después de que su marido la repudie, ella no podrá sacárselo de su corazón y su mente. Se había encariñado con él. Angela Vicario «hablaba de sus desventuras sin ningún pudor para disimular la otra desventura, la verdadera, que le abrasaba las entrañas. Nadie hubiera sospechado siquiera, hasta que ella se decidió a contármelo, que Bayardo San Román estaba en su vida para siempre desde que la llevó de regreso a su casa» (p. 136). Angela Vicario le escribirá cartas a Bayardo San Román «durante media vida» (p. 138) hasta que él vuelva tras casi veinte años. Se trata en este caso de la violencia de lo que ella llamaba «amor», el enclaustramiento, su cárcel traducida en epístolas, su desasosiego, la locura amorosa a la que no puede escapar después de ser repudiada y notar que en realidad sí que quería estar con Bayardo San Román.

Por su parte, Gabriel García Márquez describirá pormenorizando en los detalles el crimen en el que Santiago Nasar fue «destazado como un cerdo» (p. 50), aportando incluso los datos de la autopsia que, según se explicita, «[f]ue una masacre» (p. 119). La comparación con el ser «destazado como un cerdo» no es casual, y es que precisamente los hermanos Vicario eran matarifes de cerdos y los cuchillos que utilizaban para faenar fueron los mismos con los que dieron muerte a Santiago Nasar.

En el cuerpo se observó que

Siete de las numerosas heridas eran mortales. El hígado estaba casi seccionado por dos perforaciones profundas en la cara anterior. Tenía cuatro incisiones en el estómago, y una de ellas tan profunda que lo atravesó por completo y le destruyó el páncreas. Tenía otras seis perforaciones menores en el colon trasverso, y múltiples heridas en el intestino delgado. La única que tenía en el dorso, a la altura de la tercera vértebra lumbar, le había perforado el riñón derecho. La cavidad abdominal estaba ocupada por grandes témpanos de sangre, y entre el lodazal de contenido gástrico apareció una medalla de oro de la Virgen del Carmen que Santiago Nasar se había tragado a la edad de cuatro años. La cavidad torácica mostraba dos perforaciones: una en el segundo espacio intercostal derecho que le alcanzó a interesar el pulmón, y otra muy cerca de la axila izquierda. Tenía además seis heridas menores en los brazos y las manos, y dos tajos horizontales: uno en el muslo derecho y otro en los músculos del abdomen. Tenía una punzada profunda en la palma de la mano derecha. El informe dice: «Parecía un estigma del Crucificado». (p. 120)

Y no hay que olvidar que todas estas heridas se las realizaron a Santiago Nasar con dos cuchillos de matarife, que si bien al principio eran los mejores, después serían dos que estaban incluso oxidados, ya que los primeros se los había quitado el coronel Lázaro Aponte cuando los vio con ellos:

Clotilde Armenta no había acabado de vender la leche cuando volvieron los hermanos Vicario con otros dos cuchillos envueltos en periódicos. Uno era de descuartizar, con una hoja oxidada y dura de doce pulgadas de largo por tres de ancho, que había sido fabricado por Pedro Vicario con el metal de una segueta, en una época en que no venían cuchillos alemanes por causa de la guerra. El otro era más corto, pero ancho y curvo [...]. Fue con estos cuchillos que se comió el crimen, y ambos eran rudimentarios y muy usados. (p. 104)

Una vez muerto, y en espera de la autopsia, «[e]l alcalde pensó que el cuerpo podía mantenerse refrigerado hasta que regresara el doctor Dionisio Iguarán, pero no encontró una nevera de tamaño humano, y la única apropiada en el mercado estaba fuera de servicio» (p. 117). Lo que ocurrió entonces fue que se produjo el cotilleo social, y todos quisieron ir a ver al muerto:

El cuerpo había sido expuesto a la contemplación pública en el centro de la sala, tendido sobre un angosto catre de hierro mientras le fabricaban un ataúd de rico. Habían llevado los ventiladores de los dormitorios, y algunos de las casas vecinas, pero había tanta gente ansiosa de verlo que fue preciso apartar los muebles y descolgar las jaulas y las macetas de helechos, y aún así era insoportable el calor. Además, los perros alborotados por el olor de la muerte aumentaban la zozobra. (pp. 117-118)

Esta escena de los perros enlaza con la del principio, cuando Santiago Nasar fue por la mañana a tomar el desayuno a la cocina y encontró a Victoria Guzmán echándole las entrañas de los conejos a los perros. Ahora, como el augurio de Santiago Nasar, las entrañas eran las de un ser humano, y los perros quieren dar cuenta de ellas igualmente.

En este caso será la madre de Santiago Nasar, Plácida Linero, quien diga que no soporta ver cómo los perros están haciendo alboroto y quieren comerse las entrañas de su hijo, y ordenará que los maten. Así sucederá otra escena violenta, y es que tras la orden, se dio la resolución de esta, y los perros fueron matados al instante, dejando el lugar en silencio de ladridos.

Y a la violencia de la tragedia y de ver el cuerpo en la sala se unirá que este empezará a corromperse. Así, «en la tarde empezaron a manar de las heridas unas aguas color de almíbar que atrajeron a las moscas, y una mancha morada le apareció en el bozo y se extendió muy despacio como la sombra de una nube en el agua hasta la raíz del cabello» (p. 119).

Y a esto se unirá la violencia de la autopsia de la que hemos hablado anteriormente. Y es que, tras esta, «devolvieron un cuerpo distinto. La mitad del cráneo había sido destrozada con la trepanación, y el rostro de galán que la muerte había preservado acabó de perder su identidad. Además, el párroco había arrancado de cuajo las vísceras destazadas, pero al final no supo qué hacer con ellas, y les impartió una bendición de rabia y las tiró en el balde de la basura» (p. 121). A la violencia de la autopsia que había sido como una «masacre», se une el hecho violento de tirar las vísceras al cubo de la basura. Se trata también de una especie de deshonra hacia el cuerpo del fallecido, a quien no se recompone sino que prácticamente se tortura después de muerto. Y es que los mismos autores de la autopsia asumirían que «Los estragos de los cuchillos fueron apenas un principio de la autopsia inclemente que el padre Carmen Amador se vio obligado a hacer por ausencia del doctor Dionisio Iguarán. “Fue como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto”, me dijo el antiguo párroco en su retiro de Calafell» (p. 117).

Quedó un «casarón vacío, embutido de trapos y cal viva, y cosido a la machota con bramante basto y agujas de enfardelar, [que] estaba a punto de desbaratarse cuando lo pusimos en el ataúd nuevo de seda

capitonada» (p. 121). Se trata de la profanación del cuerpo, del poco cuidado en su tratamiento, de la deshonra de la que hablábamos.

Y sin embargo, a pesar de todos estos percances que bien podrían suponer la deshonra del fallecido –además del propio hecho de su muerte violenta–, los vecinos pensaron que «sólo hubo una víctima: Bayardo San Román [el marido de Angela Vicario, que la repudia]. Suponían que los otros protagonistas de la tragedia habían cumplido con dignidad, y hasta con cierta grandeza, la parte de favor que la vida les tenía señalada. Santiago Nasar había expiado la injuria, los hermanos Vicario habían probado su condición de hombres, y la hermana burlada estaba otra vez en posición de su honor» (p. 128). Es de nuevo la cuestión del honor, y de la honra familiar recobrada por los gemelos Vicario para la familia. Sin embargo, nadie piensa en la deshonra y el dolor de la acusación infundada y el hecho del asesinato de Santiago Nasar, que murió aparentemente sin ser el autor de nada y por cuestiones de supuesto restablecimiento del honor perdido. Es un drama social, ya que este honor perdido tiene que ver con la sociedad de su tiempo, pues una mujer no podía no llegar virgen al matrimonio. Sin embargo, todo apunta a que la desvirgación de Angela Vicario fue consentida, por lo que en una sociedad distinta a la del momento no habría habido mayor problema. La novia no habría sido repudiada, los hermanos no se habrían echado sobre los hombros el peso de restaurar el honor familiar y nadie, absolutamente nadie, habría salido mal parado, ni herido ni asesinado de manera tan brutal.

Es por esto que decíamos al principio que la violencia de la obra viene a ser una violencia casi absurda. Viene promovida por un tema de supuesto honor que más tiene que ver con las reglas sociales que con lo que sintieron sus protagonistas, y la víctima aparece a los ojos de los asesinos casi por una cuestión de azar. Sin embargo, lo que más alarmó al juez, estudiando el caso, fue «no haber encontrado un solo

indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio» (p. 144).

Honor, violencia y fatalidad se entremezclan en esta obra dando como resultado la muerte de Santiago Nasar a manos de los gemelos Vicario, muerte de la que, aunque lo intentó, no pudo llegar a escapar, a pesar de ser una muerte anunciada.

«[L]a mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama» (p. 141). Y la especie de tragedia griega circundada por la fatalidad se da en la vida de Santiago Nasar, con todos los protagonistas implicados en el caso de restauración del honor. De Santiago, el juez del caso pensará y escribirá con tinta roja en el informe –roja como la sangre derramada– que «*La fatalidad nos hace invisibles*» (p. 157). E invisibles fueron los indicios, aunque todos pudieran oírlos desde el principio, de la trágica muerte de Santiago Nasar. Menos invisibles serían las cuchilladas que lo atravesaron acabando con su vida y dando vida a toda la obra de *Crónica de una muerte anunciada*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIAGA, Juan Vicente (2007): *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal.
- BENJAMIN, Walter (1998): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982): *Crónica de una muerte anunciada*, intr. Á. Rama, Barcelona, Círculo de lectores.
- KEANE, John (2001): *Reflexions sobre la violencia*, Valencia, Universitat de València.

MUESTRAS DE VIOLENCIA A TRAVÉS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS DEL TEATRO DE MAX AUB

ESTHER LÁZARO

es_la_sa@hotmail.com

GEXEL-CEFID / Universitat Autònoma de Barcelona

MAX Aub, autor español nacido en París, de madre francesa y padre alemán de ascendencia judía, se vio obligado de niño, junto con su familia, a irse a vivir a Valencia a causa de la Primera Guerra Mundial. Se integró como nadie y se sentía de aquí aunque hubiera llegado a este país a los once años, porque «se es de donde se hace el bachillerato». Todo lo que escribió lo hizo en castellano, a pesar de no ser su lengua materna, y siempre sostuvo que no podría escribir en ninguna otra. Era socialista y republicano, creía firmemente en la República y siempre fue fiel a sus ideales. A pesar de su ascendencia judía, su familia le educó de manera laica y nunca manifestó postura religiosa alguna. Durante la Guerra Civil ocupó cargos como el de Agregado Cultural de la Embajada de España en París, o el de Secretario General del Consejo Nacional de Teatro, y luchó en el bando republicano con sus armas –que eran las letras, la cultura y el teatro– hasta los últimos días de la contienda, cuando se vio obligado, de nuevo, al exilio, que inició en Francia, donde una falsa denuncia por comunista le costó tres años en campos de concentración tanto en el país vecino, como en el norte de África. Finalmente, logró llegar a México, donde vivió ya el resto de su vida como exiliado republicano y escribió con un ansia insaciable hasta el final de sus días. Prometió

no volver a España hasta que Franco muriera, y desgraciadamente murió antes él que el dictador, habiendo venido (cuando por fin se lo permitieron) sólo dos veces al país que tanto amaba, una en 1969, viaje del que salió su magnífico diario *La gallina ciega*¹, y otra poco antes de morir, en 1972.

Es importante situarle en su contexto histórico y vital para comprender que Aub fue un testigo comprometido del convulso siglo XX que le tocó vivir. Y se usa *testigo* con todo el peso de la palabra, ya que, aunque en sus inicios escribiera una literatura de vanguardia, la guerra truncó aquellas propuestas para dar paso a una literatura testimonial: Aub se sentía con la obligación moral de dejar testimonio de todo lo que había visto y vivido en su experiencia. Con los años, cuando ya hubo testimoniado todo cuanto vivió y más, recuperó esa inquietud hacia una estética más experimental y se permitió jugar de nuevo con la literatura.

A la hora de abordar el tema propuesto, y teniendo en cuenta la vasta producción teatral del autor, se ha delimitado un corpus de obras para el que se ha procurado huir de sus textos más célebres y elegir otros más desconocidos y que pudieran ser representativos, siempre a partir de unos personajes femeninos fuertes y llenos de matices, de distintos tipos de violencia. De este modo, se tratará la muestra de la violencia antisemita en *De algún tiempo a esta parte* (1949), un monólogo maravilloso que Aub escribió en 1939, recién llegado a Francia como exiliado, pero que no pudo publicar hasta diez años más tarde, ya en México; la violencia generada por esta violencia antisemita en *Comedia que no acaba* (1947); la violencia política en *La cárcel* (1946); la violencia de género y sus respuestas en *Una no sabe lo que lleva dentro o el que pega una vez, pega dos y mucho título para nada* (1947), un sainete de lo más moderno,

1. Publicado en España, con edición de Manuel Aznar Soler, por Alba Editorial, Barcelona, 1995.

sobre todo por su contenido; y, finalmente, la violencia familiar en el drama *Deseada* (1950). Esta es sólo una selección, ya que, en un análisis más profundo y extenso de la obra dramática de Aub, podrían encontrarse más ejemplos de tipos de violencia y sus respuestas, así como el modo en que se manifiestan en el texto.

Las injustas crueldades del nazismo y el antisemitismo que se extendía por Europa a medida que ganaba terreno, cuando se perseguía y asesinaba a millones de personas por algo tan aparentemente inofensivo como su sangre o, peor aún, la sangre de sus antepasados incluso cuando fueran no ya lejanos, sino remotos, fue uno de los temas de los que Aub se encargó de dejar constancia en su obra dramática. Y no se anduvo con chiquitas para ello, sino que expuso de manera totalmente explícita dos de los episodios más violentos y perturbadores de la persecución judía: la *Kristallnacht*, noche de los cristales rotos, y la quema de las sinagogas. Dichos fragmentos aparecen en *De algún tiempo a esta parte*, monólogo protagonizado por Emma, una mujer sexagenaria, de raza judía aunque católica conversa, y situado en la Viena de 1938 tras el *Anschluss*, la anexión de Austria a la Alemania nazi. Emma se encuentra barriendo un teatro y, mientras lo hace, habla con su marido Adolfo, muerto en Dachau, y le cuenta lo que recuerda de sus años felices juntos, lo que está sucediendo en su presente, su cotidianidad que tanto ha cambiado en unos meses... Y le habla también de su hijo, Samuel, muerto en Barcelona a manos de los rojos, siendo su gran tortura el no saber si aquel hijo que habían criado en la tolerancia finalmente se puso del lado de los nazis y por eso los republicanos españoles le mataron, o no. Dentro de esta situación dramática, que es ya ejemplo de la violencia en sí misma, Emma recuerda con nitidez dos momentos que ella misma presencié. En esta obra, las únicas acotaciones que hay se encuentran al inicio y al final, para marcar el espacio escénico, y, durante el resto del texto, el autor

apenas pone algunos puntos y aparte, con lo que, en este caso, toda la violencia viene dada en el discurso del personaje femenino, donde se refleja también su reacción a dicha violencia. Así relata Emma el primer episodio, la noche de los cristales rotos:

Al desembocar en la avenida vi venir hacia mí un grupo de gentes, no eran muchos, no. Gritaban por el medio de la calle, hacían parar los coches y los tranvías. Un guardia, a mi lado, se subió a la acera y se cruzó de brazos. Yo me quedé quieta, cerca de la pared, esperando a ver qué pasaba. Me cogieron del brazo, intentando arrastrarme, para que fueses con ellos, pero yo ya me había dado cuenta de qué se trataba y les dije que no me encontraba bien. Y me dejaron. A mí nunca se me ha notado. Recuerdo que el cielo estaba bajo y que se me arremolinaron unas hojas de papel. Yo estaba temblando, tenía frío. Pero no como ahora, porque ahora ya no tengo miedo. No, no tengo miedo. El miedo ahora es de todos. Lo que tengo ahora es odio, y eso calienta. Se oían rumores, a lo lejos, y yo no podía ni volver la cabeza. Luego me fui, de prisa, de prisa. ¿Por qué te vuelvo a contar esto? ¿O supuse siempre que lo sabías y no te lo conté nunca? ¿Qué habrían dado? ¿Veinte pasos? En seguida vi las tiendas destrozadas, por lo menos diez. [...] El centro de la calle estaba lleno de gente; por la acera los cristales rotos. Parecían espejos y en ellos se veía el cielo. Edmundo, el hijo mayor de los Schiller, con su cara cerrada, barría la acera, frente a su casa, muy serio, con los ojos bajos. Me vio y no dijo nada. Un hombre le miraba muy fijo y se reía; sacó una piedra de no sé dónde y rompió el espejo que había a un lado de la entrada de la tienda. «Trabaja, hijo de perro, –le dijo–, que nada te cuesta». A algunos debió de darles vergüenza, porque dieron media vuelta y se fueron. Yo no me podía mover. En la tienda de Fuchs no había nadie y por la acera corría un reguero de sangre; dos chiquillos miraban aquello, muy serios. «Yo lo he visto –dijo uno de ellos–, quiso pegarle a un S. S.». La gente se arremolinaba otra vez y

yo, aunque hubiese querido, ya no podía pasar. Tenía miedo de que me reconociera algún vecino. Todo eso por aquel reguero de sangre. «Sangre de cerdos», decían. «Lávalo», le ordenaron a Edmundo. Éste seguía barriendo como si no se enterara de lo que estaba pasando. «¡Que lo friegues!», le gritaron dos o tres, entre ellos una mujer que parecía borracha. «¿Te enteras?», le dijeron. Tú sabes que el pobrecito es sordo como una tapia. «Si no lo barre, que lo lama», gritó la mujer. Aquello produjo un gran entusiasmo y se abalanzaron tres o cuatro sobre el muchacho. Lo cogieron, los unos por los pies, otros por los brazos y lo balancearon como una escoba, cabeza abajo, fro-tándole los morros contra las baldosas de la acera. Cada vez había más sangre. Y yo no podía apartarme. ¿Te das cuenta? No podía. Al chico debieron de clavársele cristales en la cara. Pronto se cansaron, porque los dos muchachitos se habían deslizado en el interior de la tienda y salieron con dos «renards» puestos alrededor del cuello. La gente se precipitó en la tienda como un torrente. Pisotearon a Edmundo, que se fue arrastrando por los suelos, hasta su casa. Yo estaba entonces metida en un portal, porque la gente crecía, crecía. Yo estaba como muerta. Quería marcharme, salir, gritar, y no podía. Me apretujaban contra la pared, me aplastaban. Creo que hubo un momento en que me desmayé, pero ni caer al suelo pude, sostenida por tantos cuerpos. En eso llegaron los bomberos, porque la casa de enfrente estaba ardiendo, pero les cortaron las mangas con una de las hachas que traían. Y la gente gritaba: «Que se quemén, que se quemén». Un hombre, bien vestido, rompió el único cristal sano que quedaba en casa de Ana. Se le vio contento de su hazaña, como un chico pequeño, orgulloso de su puntería. Todos gritaban como locos. Yo no me podía mover más que a compás de la multitud. [...] A una mujer, que gritaba más que nadie, le dio un ataque de nervios, y se cayó y la pisotearon. Parecían poseídos del demonio. ¿Tú crees que podía ser verdad? Parecía que tuviesen hambre. Creí morirme. La guerra debe de ser una cosa así, aunque vosotros contéis otra cosa para tranquilizarnos. (Aub, 2002a: 404-405)

Y, si este recuerdo es penosamente explícito, la siguiente escena de violencia en estado puro no lo es menos. Nos traslada a la quema de la sinagoga, donde, además, Aub remarca, desde esa primera persona que es Emma, la veracidad de su mensaje, el valor testimonial que tiene:

Así es como vi arder la sinagoga. Ya sé que creerás lo que te voy a contar porque no te diré más que lo que he visto, y porque lo vi con mis ojos, porque lo que cuentan... Tú ya sabes dónde está la sinagoga, ¿no? Cuando llegué ya se le veía el esqueleto a la cúpula. Salían nubarrones por todas partes. Todo el mundo tenía vuelta la cara hacia arriba, esperando que se derrumbara la techumbre. Sonreían con un aire infantil, parecían felices con aquel gran juguete, por poco se cogen de las manos y empiezas a bailar una ronda. Se había hecho el silencio y se oía el crepitar del fuego y se veía subir las llamas hacia el cielo, claras y oscuras. En su revuelo, las chispas parecían un castillo de fuegos artificiales: eso era lo que le gustaba al público. En medio de aquella tranquilidad se oyó muy clara una voz aguda que gritó: «¡Heil! ¡Heil! ¡Heil!» Muchos comprendieron que era en burla. No sé cómo sucedió, pero, de pronto, a mi derecha, en la acera de la confitería, se arremolinó la gente: «Perro, indecente, acaben con él», y cien insultos más. Se alargaron las manos, se levantaron los puños, aparecieron bastones y porras por encima de las cabezas. Apoyado en la pared, un joven bien parecido estaba blanco de miedo, los ojos negros le resaltaban todavía más. Lo tenía cogido por las solapas un miembro del Frente de Trabajo. Un hombre enorme [...]. Le dio al jovencito unas bofetadas terribles. Éste empezó a sangrar inmediatamente por la nariz. La gente parecía haberse vuelto loca: «Dale. Dale. Es un perro. ¡Mira como lo que primero le sangra es la nariz! ¡Cómo iba a ser, si no!». El que le pegaba, jadeaba: un, dos, un, dos, y la multitud contaba lo mismo y yo no podía apartar mi vista. Mientras, detrás, se quemaba la sinagoga, pero ya nadie hacía caso. Interesaba más la sangre. Ahora se le iba, al muchacho, la cabeza de un lado para otro,

como una pelota. El gigante se la cogió por los pelos y la mantuvo fija contra la pared; entonces, con toda su fuerza, le asestó su puño enorme en medio de la cara; un puñetazo feroz. La gente aullaba. No todos, porque algunos se habían marchado. Pero yo no podía moverme porque me habían dicho que en Dachau pegaban a los presos y yo acababa de saber que tú habías muerto en Dachau. Muchos de los que quedaban estaban vestidos de uniforme, con toda clase de uniformes, y algunas mujeres. El joven se derrumbó y el gigante le aplastó la cara con sus botas y se volvió muy satisfecho, limpiándose las manos. Entonces un viejo muy atildado, que se parecía un poco al padre de Marta, con un bigote blanco y botines, alzó un bastón y hundió su cabo en el ojo derecho del infeliz. Primero se quedaron todos quietos, y, hasta me pareció que se echaron un poco para atrás; pero es posible que eso fuese sólo un movimiento mío; no sé, lo cierto es que luego se echaron todos encima del caído y lo fueron arrastrando por la calle. La cabeza rebotaba contra los adoquines y el ojo seguía veinte centímetros más lejos, unido a la cabeza por un cordón sanguinolento. (Aub, 2002a: 407-408)

La protagonista de *Comedia que no acaba*, Anna, ejecuta de manera particular la respuesta a esta violencia antisemita con otro tipo de violencia que va mucho más allá de lo físico y que responde a un plan pacientemente urdido para vengar la muerte de su amiga Emma, quien se suicidó cuando su novio, el padre del hijo que esperaba, un ario puro de las juventudes hitlerianas, la abandonó al enterarse de que era judía. Anna logra enamorar a Franz, el ex-novio en cuestión, y, tras una noche juntos, cuando él ya le ha confesado su amor incondicional y su deseo de estar siempre unidos y de anunciarlo a los cuatro vientos, ella le revela que es judía. Sin embargo, la violencia en sus réplicas aparece ya antes del fatal anuncio, como puede verse en los imperativos que ella usa y en sus aseveraciones:

ANNA.— [...] Vístete. Es mejor para recibir malas noticias. Si no luego te confundes de zapatos, o te pones la camisa del revés.

FRANZ.—No me asustarás. ¿Te vas a marchar? ¿No te volveré a ver?

ANNA.—No me voy a marchar, pero no me volverás a ver.

FRANZ.— (*Angustiado*) ¿Por qué? (Aub, 2002b: 450)

La violencia en las palabras de Anna se mantendrá ya hasta el final —que no es tal— de la pieza, también cuando explicita su motivación, la venganza, y el sentimiento que ésta le provocaba:

FRANZ.—¿Qué quieres que haga?

ANNA.—Morirte de vergüenza.

FRANZ.—¿Por qué te entregaste a mí? ¿Por qué me engatusaste?

ANNA.—Era la única manera de vengar a Emma. ¿Cómo, si no? ¿Me hubieras escuchado sabiendo el color de mi sangre?

FRANZ.—¿Qué te propones?

ANNA.—Ahora, de pronto, no lo sé. Me llevaba la rabia, la furia, a hacer lo que hice, con tal de untarte la cara con mi desesperación... (Aub, 2002b: 453-454)

Pero, en este caso, no es sólo en las réplicas de Anna donde se percibe la violencia, sino que también viene marcado en las acotaciones su efecto. De este modo, se ve que todas las referidas a Franz a partir de que Anna empieza a introducir la violencia en el discurso marcan su asimilación por parte del joven nazi: «*Angustiado*»; «*Franz, impresionado, obedece*»; «*FRANZ está anonadado. Se deja caer en un sillón*»; «*levantándose, furioso*» (Aub, 2002b: 450, 451); etc.

Así como la Emma del monólogo de 1939 recibía esa violencia y su único modo de combatirla era con el odio y con la fe en un futuro donde fueran castigados, Anna focaliza ese odio hacia un sujeto concreto contra el que ejecutará su venganza.

El siguiente tipo de violencia a señalar es el que se da en un contexto de represión política ideológica –la violencia política está muy presente en gran parte de la obra de Aub– y se ejemplificará sobre *La cárcel*, una obra breve protagonizada por ocho mujeres, que empieza así:

(Un calabozo. Su capacidad normal es para dos personas. Hay siete mujeres hacinadas dentro. Seis, sentadas en los dos camastros. SUSANA, acurrucada, en el suelo. Todas la miran sin decir palabra. Es de noche. VICENTA, vieja, rompe el silencio.)

VICENTA.—Esto no puede seguir así.

ASUNCIÓN.—O acabamos con ella o acabará con nosotras.

TERESA.—Podríamos suicidarla.

ASUNCIÓN.—¿No esperabas volver aquí, chivata?

BASTIANA.—¿De qué te ha servido rebajarte y denunciar, basura?

(Aub, 2002b: 146)

Como se ve, la situación es que a Susana, una de las presas, sus compañeras la tienen por delatora y dirigen toda su rabia y su violencia –que, en cuanto al texto, no pasa de ser verbal– hacia ella, que afirma que no ha denunciado a nadie. A medida que avanza la obra, se descubre que Susana duerme muchas noches fuera de la celda, aparte, porque uno de los tenientes la saca para que duerma con él, y que ella habla en sueños, llama a sus compañeros de batalla, y es por eso que los han ido deteniendo a todos. Ante esta revelación, una de las compañeras de celda habla con ella:

PILAR.—Mejor que haya sido así, que no por una traición voluntaria.

[...] Lo malo es que van a querer saber más.

SUSANA.—Van aviados...

PILAR.—No se sabe nunca: son capaces de acabar contigo con tal de salirse con la suya.

SUSANA.—¿Y qué? No sería la primera ni, desgraciadamente, la última.

PILAR.—¿Te das cuenta de la responsabilidad que te incumbe? [...] El Comité se ha desintegrado, en parte por tu culpa... Involuntariamente, pero culpa al fin. Es necesario, ¿lo oyes bien?, absolutamente necesario que no sepan más.

SUSANA.—Haré lo posible.

PILAR.—Y lo imposible.

SUSANA.— (*Lentamente*) Y lo imposible.

PILAR.—Hay que enfrentarse a la realidad, tal como es. La imaginación no sirve para gran cosa.

SUSANA.—Por ahí dicen que mientras hay vida hay esperanza.

PILAR.—A veces, para que viva la esperanza hay que dar la vida. Eso, nosotras las mujeres, lo sabemos mejor que nadie.

SUSANA.—Por lo menos dejarás que eso lo decida yo. Matarse, siempre es una vergüenza, o un miedo, y sólo tienen miedo los que no tienen esperanza.

PILAR.—¿Sabes lo que te espera? [...]

SUSANA.—Pero ¿no piensas que matarse es huir, una cobardía?

PILAR.—Cuando el suicidio es por una razón externa, no por una desesperación subjetiva, no por miedo, sino para servir, ¿cómo va a ser una cobardía? [...] Pase lo que pase, estamos orgullosos de ti. (Aub, 2002b: 156-158)

Se trata de un diálogo final que rebosa violencia por todas partes: tanto la que ejerce la fuerza política en el poder, «capaces de acabar contigo», como la que ejercen las presas sobre Susana, justificada con defender su causa, para la que «hay que dar la vida». La resolución de toda esa violencia presente en todo momento en la obra nos la da la acotación final:

(Susana va hacia la reja, pone su mano en los barrotes, vuelve. Se sienta, duda. Luego, lentamente, se quita el cinturón, lo cuelga y lo asegura de uno de los hierros. Se vuelve a sentar en uno de los camastros, le pasa la mano por encima, después se acaricia las mejillas. Se levanta y va hacia la reja, mientras baja el TELÓN.) (Aub, 2002b: 158)

El siguiente ejemplo, cambiando ya de tesitura, es el de la violencia de género en el sainete *Una no sabe lo que lleva dentro...*, donde, de nuevo, la mujer se revela como un personaje fuerte y capaz de reaccionar ante esa violencia. La obra se compone de una primera parte monologada por Teresa, la protagonista, y una segunda dialogada con el marido, Agustín. En la inicial, se da cuenta del conflicto antecedente a la acción escénica y de la violencia física que hubo:

No es mala puñalá la que le ha dao a una la vida. ¿O eres tú, Teresa, la que se la pegó? ¿Y qué? Si él estuviera ahora aquí... ¿Qué? Te molería de nuevo. ¿Y tú qué harías? ¿Se me volvería a subir la sangre a la cabeza? ¿Me aguantaría? No. Lo hecho, bien hecho está. Ahora estás sola y, como no sean los de la casa, ni siquiera te querrán hablar. Por decontao... Pero, ¡qué caramba!, una es o no es. ¿Qué se había creído? *(Ríe)* [...] Una mujer de pelo en pecho. ¿Qué te parece, Teresa? ¡Tú! Es que cuando lo pienso me quedo de piedra. ¿Fuiste capaz? Una no sabe nunca lo que lleva dentro ni lo que puede ser. [...] Si lo hubiera matao... ¿Por qué no? Igual me hubieran echado a la calle. ¿No me pegaba?, ¿no era un borracho indecente? ¿Qué jurado me hubiese condenado? Nadie... Y eso que no era malo del todo. [...] ¡Lo que le aguanté! Hasta que no pude más. Me salió así, de repente. Un pronto, ¡zas!, y se acabó lo que se daba. La verdá es que se quedó de piedra. ¡La que le arreñé! Me acuerdo como si fuera ahora mismo. Tenía el mortero en la mano. Lo asustá que me quedé, pero a gusto... Como que si no hubiera sío por la sangre, ¡como hay Dios que sigo dándole...! (Aub, 2002b: 439-440)

Al final del soliloquio aparece el marido, pero ella le planta cara y le insiste para que se vaya de su casa, desarrollándose así el final de la pelea, que se percibe no sólo en las palabras, sino también en las acotaciones que marca el autor:

AGUSTÍN.—¡No me provoques! Ya te he dicho que vengo en son de paz. Lo pasao, pasao.

TERESA.—A quien le ha pasao algo es a ti. No me lo digas. ¡Ya lo sé! Se rieron porque tu mujer te había podido (*Ríe*). Si por lo menos me hubieses zurrado bien la badana... Pero no (*Ríe*). Te aseguro que no lo había pensao... ¡Desgraciao!

AGUSTÍN.—¡Mira, Teresa, que no te voy a consentir ese tono!

TERESA.—No me digas... A menos que hayas venío a matarme. ¿Eh? No mientas. Te lo leo en los ojos. [...] Anda, contesta, di algo o saca de una vez la navaja si eres guapo de verdad. ¿O prefieres esperarme en la calle para que lo vean tos, para que se den cuenta de que eres un valiente, un hombre de verdá?... (*Agustín avanza amenazador hacia Teresa*) Pues aquí se acabaó, niño... (*Teresa, retrocediendo, se apoya en un mueble cualquiera y toma un cuchillo*) ¡Atrévete! (*Teresa da un paso hacia adelante*) El que pega primero, pega dos veces... ¡Atrévete! ¡Ya sabes de lo que soy capaz!

AGUSTÍN.—¡Maldita seas! (*Da media vuelta y sale*) [...]

TERESA.—Yo no quería decirle eso... Yo no quería... Pero una vez se ha tomado un camino, hay que seguirlo, hijo, hay que seguirlo aunque una no quiera y reviente. Lo cochino de esta vida es que no se puede volver atrás... ¡Y lo peor es que ahora todas me dirán que hice bien!... (*Aub, 2002b: 441-442*)

Y esa réplica y frase final dan la clave de la riqueza de los personajes de Aub, especialmente los femeninos. Incluso en una obra tan breve como esta, el autor dibuja perfectamente el carácter de esta mujer, con sus contradicciones y con ese sentimiento tan propio de las mujeres

maltratadas que, incluso habiéndose rebelado contra ello como Teresa, siguen queriendo o desarrollando un tipo de dependencia disfrazada de amor hacia el maltratador, y hasta parece que lamenta el haberse atrevido a encarársele, a pesar de que «todas me dirán que hice bien».

Sin alejarse del tema doméstico, se muestra ahora un ejemplo de violencia familiar. En este caso se trata de la obra *Deseada*, un drama en ocho cuadros bastante al uso en cuanto a su argumento, a pesar de algunas innovaciones y particularidades formales que lo hacen muy interesante, teatralmente. A pesar de que en esta obra está presente una violencia explícita tan clara como el suicidio de uno de los protagonistas, lo que interesa señalar aquí es la violencia entre las dos grandes mujeres de la obra, Deseada, la protagonista, y Teodora, su hija, y la tensión que hay entre ellas por una suerte de complejo de Electra que sufre Teodora respecto a la figura de su padre, difunto, y los reproches que le hace a la madre por haberse vuelto a casar. En el texto se encuentran varias discusiones apoteósicas, pero se han seleccionado sólo un par de fragmentos en los que esa violencia verbal es más tangible, incluso visualmente, por la cantidad de signos de exclamación que aparecen, y además queda reforzada por las acotaciones que indican cómo van siendo recibidas las réplicas por parte de cada una:

DESEADA.—¿Pudiste resistir hasta hoy los deseos de volver?

TEODORA.—No sé de qué estás hablando. Nada tengo ya que hacer aquí.

DESEADA.—¿Ya?... ¡Esta vez no te irás sin hablar! ¿Por qué has vuelto? ¡Quiero saberlo!

TEODORA.—Embarco dentro de seis días.

DESEADA.—¿A dónde vas?

TEODORA.—¿Qué más te da?

DESEADA.—¿Con quién?

TEODORA.—Sola.

DESEADA.—No te creo.

TEODORA.— (*con mala intención*) No me extraña que no comprendas: tú no sabes resistir la soledad. (*Deseada recibe esto como un bofetón*).

DESEADA.—¡Tu lengua descubre el veneno! ¿Por qué me abandonaste en aquel trance? ¡Escúpelo de una vez, maldita!

TEODORA.—¡Es posible que tengas razón! Maldita antes de nacer.

DESEADA.—¡Habla!... ¡Habla hasta que revientes! [...] (*amarga*) Incapaz de querer...

TEODORA.—¡Confieras!

DESEADA.—¿Qué?

TEODORA.—¡No quisiste a ninguno! ¡Ni a mi padre, ni a Pedro! [...] No te daré ese gusto, mujer de dos hombres...

DESEADA.— (*profundamente dolida*) ¿Qué?

TEODORA.—Te hierne la verdad. ¡Claro! [...] Te has quedado aquí pegada a las paredes que te vieron...

DESEADA.—¿Qué me vieron cómo?

TEODORA.—¡En los brazos de Pedro! ¡Pegada a los labios de Pedro! ¡Enlazada a su cuerpo!

DESEADA.— (*desafiante*) ¿Y qué? ¿No era mi marido?

TEODORA.—¡No se tiene más que un marido! Y sin eso no tiene un derecho a llamarse mujer decente, sino... (Aub, 2002b: 464-465)

Estos fragmentos pertenecen al cuadro primero, pero la tensión violenta se mantiene prácticamente durante toda la obra e incluso va en aumento, como dan muestra estas réplicas y las acotaciones del cuadro sexto:

TEODORA.— [...] Mi padre...

DESEADA.—¡No lo nombres! [...]

TEODORA.—¿Te duele? ¡Aguántate!

DESEADA.—¡No me tientes la boca!

TEODORA.—Lo mejor que puedes hacer es callar. Callar y sufrir.

DESEADA.— (*Furiosa*) ¡Pues no callaré! Hablaste tú, hablaré yo, y
¡revienten de una vez las paredes!

TEODORA.—¡Me taparé los oídos! ¡Contra la verdad no se puede!
¿Cómo has de pronunciar su nombre si ni siquiera has de recordar cómo se llamaba? [...]

DESEADA.— (*Fuera de sí*) ¿Tú recuerdas a tu padre? [...] Debería callar, pero ¡ya no puedo más! Si tanto me provocas, ¡aguza el sentido, Teodora! ¡Que Dios me perdone, pero caiga sobre ti lo que llevo sobre los hombros y en el pecho casi tantos años como tienes!... (Aub, 2002b: 497-498)

Al tratarse de obras de teatro, debe tenerse en cuenta que, obviamente, el director escénico y la propuesta de cada uno tiene mucho que decir a estas representaciones de la violencia. Pero ya en la literatura dramática del autor está presente, de modo que en su representación virtual figuraría esta fuerza violenta en mayor o menor medida, también como nos indican las didascalias textuales. Es decir, en un caso como el del monólogo de Emma, es tan explícito el discurso que no requiere de ninguna acotación que matice lo que estamos leyendo. En cambio, en *Comedia que no acaba*, sí que lo que indica el grado de dureza de esa violencia de Anna, más allá de la interpretación que quiera atribuirle cada quien, está en las acotaciones, como se acaba de ver en el caso de *Deseada*, que es un ejemplo mucho más extremo en cuanto a la virulencia de la violencia escénica.

Ya para finalizar, aclarar que en este texto se ha querido priorizar el señalar la variedad de ejemplos de distintos tipos de violencia que pueden encontrarse en el teatro de Aub, en este caso a través de los personajes femeninos de obras más desconocidas, y dando protagonismo a la voz del autor para ver de primera mano cómo es esa violencia, cómo está plasmada y a través de qué mecanismos dramáticos está marcada para que llegue al público o lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUB, Max (2002b): (2002a): *Obras completas: Primer teatro*, ed. Josep Lluís Sirera, vol. VII-A, Valencia, Generalitat Valenciana.
- , *Obras completas: Teatro breve*, ed. Silvia Monti, vol. VII-B, Valencia, Generalitat Valenciana.

LO GROTESCO EN «CHAC MOOL» DE CARLOS FUENTES: VESTIGIOS PREHISPÁNICOS DE LA VIOLENTA CONQUISTA CULTURAL DE MÉXICO

JORGE LUIS HERRERA

maclovio_vii@hotmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México

A pesar de que la crítica en general ha considerado que «Chac Mool» (1954) del escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012) es uno de sus mejores cuentos¹ y de que ha sido objeto de diversos análisis, en mi opinión aún tiene múltiples vetas por explorar. Los estudios realizados hasta ahora se han centrado, sobre todo, en la obsesión de Fuentes por reflexionar en torno a la identidad del mexicano, como el de Margarita León Vega (2012); asimismo, varios trabajos han privilegiado el examen de aspectos formales, como el de Georgina García Gutiérrez (1981) y algunos más se han afanado por hallar relaciones intertextuales con diferentes obras artísticas, como el de Carlos Campa Marcé (2009). Otro aspecto que ha sido ampliamente analizado es la filiación del relato

1. Por ejemplo, Emmanuel Carballo sostiene en *Ensayos selectos*: «*Los días enmascarados* colocan al lector frente a un cuentista hecho y derecho [...] En el «Chac Mool», su primer texto significativo, y en otros cuentos de esta obra Fuentes ofrece distintos aspectos de su mundo imaginario» (2004: 440-441). Asimismo, Luis Leal asevera en *Breve historia del cuento mexicano*: «Su colección, *Los días enmascarados*, es una revelación. En sus mejores cuentos –“Chac Mool”, “Tlactocatzine, del Jardín de Flandes”, “Por boca de los dioses”– vemos fundido el mundo real del autor con el inquietante mundo de su fantasía» (1990: 133).

con el género fantástico, como el de Ricardo Gutiérrez-Mouat (1985), filiación con la que coincido; no obstante, como iré mostrándolo, también es posible relacionarlo con el grotesco fantástico², sobre todo porque, a grandes rasgos, se diluye la frontera entre la realidad y la fantasía, y porque lo familiar se torna ajeno; al respecto, Bajtín opina que:

la forma del grotesco [...] ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo. (1989: 37)

Por ello, a continuación resaltaré las características que singularizan a «Chac Mool» y, al mismo tiempo, destacaré elementos sustanciales que lo vinculan con el grotesco fantástico; para esto me apoyaré, principalmente, en las propuestas desarrolladas por Mijaíl Bajtín y por Wolfgang Kayser. Asimismo, enfatizaré aquellos aspectos que conllevan una fuerte dosis de violencia y que trastocan el orden del mundo del protagonista, quien, amenazado por una situación que escapa a su entendimiento, no puede evitar que su mundo se resquebraje, pues «se convierte en algo *exterior*, terrible e *injustificado*, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo, porque no vemos nada estable a nuestro alrededor» (Bajtín, 1989: 44). En este análisis también reflexionaré sobre ciertas ideas ligadas con la conquista cultural de México, ideas

2. Mijaíl Bajtín y Wolfgang Kayser coinciden en que el grotesco se ha transformado a lo largo de la historia y en que las principales direcciones que ha tomado son hacia lo satírico y hacia lo fantástico. Bajtín llama «romántico» al segundo tipo, mientras que Kayser lo denomina «fantástico». Yo utilizo el término acuñado por el crítico alemán pues considero que su propuesta es una de las más completas (en particular la relativa al «grotesco fantástico»).

que sugieren la persistencia de vestigios prehispánicos intangibles que, en mayor o menor medida, aún nos influyen a los mexicanos.

Es necesario aclarar aquí que cuando hable de «violencia» haré referencia al concepto desarrollado por Aristóteles en su *Metafísica*, según el cual, *grosso modo*, esta es toda acción que se opone al orden y a las condiciones propias de la naturaleza:

Se llama *necesario* aquello sin lo cual, como concausa, no es posible vivir (por ejemplo, la respiración y el alimento son algo necesario para el animal [...]). También aquello sin lo cual no es posible que exista o se genere el bien, ni desechar el mal o librarse de él (por ejemplo, beber la medicina es necesario para no estar enfermo [...]). Además, lo forzoso y la violencia, es decir, lo que, contra la tendencia y el designio, estorba e impide; lo forzoso, en efecto, se llama necesario, por lo cual es también afflictivo (como dice Eveno: «Pues toda acción necesaria es molesta por naturaleza»), y la violencia es cierta necesidad (como dice también Sófocles: «Pero la violencia me pone en la necesidad de hacer estas cosas»), y con razón se cree que la necesidad es algo que no se deja disuadir, pues es contraria al movimiento conforme con el designio y con la reflexión. Además, lo que no puede ser de otro modo, decimos que es necesario que sea así; y según este sentido de lo necesario se dicen también necesarias en cierto modo todas las demás cosas. (1987: 62)

I. LA HISTORIA

EL cuento describe las andanzas de Filiberto, un individuo solitario que trabaja en una secretaría de gobierno y que es aficionado al arte indígena mexicano, quien un día compra una escultura de un Chac Mool que coloca en el sótano de su casa. Desde que el protagonista planea adquirir la escultura y averigua dónde la venden, empieza a sufrir incidentes

desagradables relacionados con el agua: primero «un guasón pintó de rojo el agua del garrafón en la oficina» (Fuentes, 2012: 14), lo que trastorna a Filiberto; después se averían reiteradamente las tuberías de su hogar, provocando inundaciones. A partir de ese momento, Chac Mool entrará en contacto con el agua por distintos medios y se irá metamorfoseando hasta terminar convertido en un humanoide consciente de sí mismo, que va adquiriendo poder sobre Filiberto, y que violentará su libertad hasta esclavizarlo. Al final el protagonista escapa a Acapulco y muere ahogado, nadando en el mar a media noche. Entonces, un amigo y ex compañero laboral de él se encarga de llevar el cadáver a la Ciudad de México y de recoger sus posesiones, entre las cuales se encuentra su diario, que es leído durante el trayecto. Cuando el narrador llega a casa de Filiberto, un indio amarillo abre la puerta, dice que está al tanto de lo ocurrido y pide que deje el cadáver en el sótano.

2. ESTRUCTURA NARRATIVA Y CARACTERÍSTICAS DE LOS NARRADORES

«CHAC Mool» posee una estructura en abismo y está dividido en veintidós fragmentos separados por blancos tipográficos: dieciocho tienen formato de diario, en los cuales la voz cantante la lleva un narrador autodiegético que responde al nombre de Filiberto; en los fragmentos restantes el encargado de las descripciones es un narrador homodiegético, innominado, quien abre y cierra el cuento; además, hace dos acotamientos intermedios. De esta manera, el narrador homodiegético relata desde un nivel extradiegético y el autodiegético desde un nivel intradiegético. La narración extradiegética es una analepsis, en tanto que la narración intradiegética es una reescritura del diario realizada por el narrador homodiegético.

3. ESPACIO-TIEMPO EN QUE SE DESARROLLAN LAS ACCIONES

ALREDEDOR de las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúan los personajes es posible decir que las primeras son claramente establecidas, mientras que las segundas son solo sugeridas. Los espacios en los que se desarrollan los hechos son lugares «reconocibles» de México, como Acapulco y la Lagunilla, y se deja en claro que la localidad en que vive Filiberto es el Distrito Federal. El que los acontecimientos ocurran en una ciudad no parece gratuito, pues aunque parezca una perogrullada decirlo, la reflexión que plantea es relativa a la cultura mexicana en particular; en ese sentido, para que «Chac Mool» «funcione» debe especificarse el marco espacial.

Respecto a la temporalidad, no se especifica ningún año; sin embargo, se alude a ciertos elementos que permiten situar las acciones a mediados del siglo XX; por ejemplo, se habla de la Secretaría de Recursos Hidráulicos, y sutilmente se recrea parte del ambiente característico de las oficinas de los regímenes priístas al referir la costumbre de redactar oficios con la rúbrica de «Sufragio Efectivo» y la importancia de respetar los escalafones.

Aquí resulta relevante recordar que un rasgo frecuente en las obras de Fuentes es el de la disolución de la frontera que divide el pasado, el presente y el futuro; al respecto, Jaime Labastida afirma: «Parece como si se tratara de un tiempo, no sé si decirlo así, coagulado o de un presente helado» (2002: 13). En ese sentido, en «Chac Mool» se propone implícitamente que el tiempo de los mexicanos es muchos tiempos simultáneos, es decir, que los distintos tiempos se solapan cuando un elemento del pasado –la escultura– irrumpe en el presente, lo que irremediabilmente determina el futuro. Entonces, se juega de forma irónica con la idea de que los conquistados hubieran conquistado, también con lujo de violencia, a los conquistadores, es decir, desde la perspectiva

aristotélica, que los conquistados hubieran violentado a los conquistadores al distanciarlos de sus disposiciones naturales. En torno al tema del tiempo en la cultura mexicana, vale la pena citar algo de lo que Fuentes escribió años después en su libro de ensayo *Tiempo mexicano*:

Entre nosotros no hay un solo tiempo, todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes... La coexistencia de todos los niveles históricos en México es sólo el signo externo de una decisión subconsciente de esta tierra y de esta gente: todo tiempo debe ser mantenido. (1972: 10)

Así, a través de este juego con el tiempo se subraya el discordante encuentro/desencuentro entre la cultura de los conquistados y la de los conquistadores, encuentro/desencuentro que, a pesar del transcurrir de los siglos, no ha concluido, pues, como se sugiere en «Chac Mool», continúan en pugna ambas raíces y, aunque un amplio sector de los mexicanos tiende a denostar y a negar las originarias, estas permanecen vivas... es como si estuvieran en estado latente, amenazando con resurgir y cambiar el orden de las cosas.

4. LOS PERSONAJES

EL cuento está construido con tres personajes principales: Filiberto, Chac Mool y el narrador innominado; y por un personaje secundario: Pepe, cuya importancia radica en que fortalece las dimensiones ideológicas del relato con las máximas y teorías que enuncia, las cuales, además, «justifican» el curso de las acciones; en ese sentido, la «teoría» más significativa es la que explica, supuestamente, por qué los mexicanos «adoran» a Cristo:

[...] parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adores a un Dios, muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?... Figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos. (2012: 13-14)

Esta noción –aunada a otras ideas expresadas implícita o explícitamente– refuerza la dimensión ideológica del cuento, en particular aquella que plantea que aún subsisten concepciones de las culturas originarias de México, las cuales, por haber sido desarraigadas violentamente, podrían resurgir con más fuerza (sea por su propia vigencia o por su cercanía a nociones de otras tradiciones culturales como la católica).

5. EL PROTAGONISTA

FILIBERTO es un individuo solitario que vive en un lúgubre y antiguo caserón, «con la mitad de los cuartos bajo llave y empolvados, sin criados ni vida de familia» (2012: 21). El protagonista profesa el catolicismo, es aficionado al arte indígena, gusta de pasar sus fines de semana en Tlaxcala o Teotihuacan y considera que no «triunfó en la vida» como podría haberlo hecho, lo que le provoca cierta

frustración. Además, Filiberto demuestra que su cultura general no es despreciable: no solo por la riqueza de su vocabulario y por la corrección y fluidez con la que redacta su diario, sino también porque alude a varios escritores y a sus respectivas obras. Por ejemplo, en un pasaje menciona a Rainer Maria Rilke y en otro juega con una idea de Samuel Taylor Coleridge.

En torno a la salud mental de Filiberto, se dice que lo extraordinario de los hechos que experimentó desde que compró al Chac Mool lo hicieron poner en tela de juicio su cordura. Asimismo, externa desordenadamente sus reflexiones alrededor de lo «real» y la «realidad», aspecto que se evidencia, incluso, en su forma de redactar. Ahora bien, la salud mental del protagonista también es cuestionada y evaluada por el narrador innominado; por ejemplo, habla sobre los rumores de locura en torno a Filiberto: «Esto no lo creí. Sí vi unos oficios descabellados, preguntando al Oficial Mayor si el agua podía olerse, ofreciendo sus servicios al Secretario de Recursos Hidráulicos para hacer llover en el desierto» (2012: 21). Al final, el mismo narrador sostiene que le asombró mucho lo que leyó en el diario, por incoherente, y que trató de justificarlo con el «exceso de trabajo, con algún motivo psicológico» (2012: 26-27). Es necesario decir aquí que la locura es uno de los motivos principales del grotesco, entre otras cosas porque permite mirar el mundo desde una perspectiva ajena, diferente a las nociones de «normalidad» y a las convenciones sociales dominantes. Según Kayser:

En el demente lo humano se presenta en transformación macabra, otra vez parece que un *id*, un espíritu extraño e inhumano se ha introducido en el alma. El encuentro con la locura es, como quien dice, una de las experiencias primigenias de lo grotesco que nos son insinuadas por la vida [...] el mundo grotesco causó la impresión de ser la imagen del mundo vista por la locura. (1972: 224)

Otro rasgo esencial de Filiberto que salta a la vista es su actitud apocada ante el «ente» que lo somete. El protagonista afirma: «Debo reconocerlo: soy su prisionero. Mi idea original era distinta: yo dominaría al Chac Mool, como se domina a un juguete [...] El Chac Mool está acostumbrado a que se le obedezca, por siempre; yo, que nunca he debido mandar, sólo puedo doblegarme» (2012: 22-24). Esta particularidad del cuento empata con otra idea fundamental del grotesco fantástico, con aquella que plantea que, de pronto, el entorno tiende a distanciarse y a lucir intimidante cuando fuerzas sobrehumanas convierten a los individuos en cuasi marionetas y los manipulan a placer; según Kayser: «nuestro mundo de todos los días, esos objetos pequeños y aparentemente muy familiares con que tenemos trato cotidiano demuestran ser extraños, malos y poseídos por demonios hostiles que pueden sorprendernos en cualquier momento» (1976: 133). Por ello, en el instante en que el contexto cotidiano se vuelve intolerable para Filiberto, este decide huir a Acapulco, donde muere ahogado, en el mar, con lo cual se sugiere que fue asesinado por Chac Mool, quien en el relato, como dije, es el dios del agua; la hipótesis del «asesinato» se refuerza al final, pues al recibir el cadáver del protagonista «el indio amarillo» afirma que sabe lo que ocurrió.

6. COPROTAGONISTA

CHAC Mool sufre una transformación paulatina. Lo primero que se sabe sobre él es que se trata de una escultura precolombina que estaba a la venta en el mercado de la Lagunilla; la mutación comienza cuando Filiberto la compra, la traslada a su casa y la deposita en su sótano. A partir de ese momento la escultura va sufriendo una metamorfosis que inicia al entrar en contacto con el agua; entonces Chac Mool se

encarga de mantener húmedo su entorno, lo que provoca que emita quejidos nocturnos y que se vaya enlizando, lo cual le «da un aspecto grotesco, porque toda la masa de la escultura parece padecer de una erisipela verde, salvo los ojos, que han permanecido de piedra» (2012: 17); así, el musgo se integra a la piedra, el torso toma la textura de la carne, le surge vello en los brazos, se vuelve blando, elegante, amarillo, con las rodillas flexibles, sonrío con benevolencia, respira y camina erguido. Después, Chac Mool adquiere capacidades propiamente humanas: sabe ser simpático, cuenta historias fantásticas, tiene una risa estridente, canta y es consciente tanto de sí mismo como de su historia individual; más tarde convierte en esclavo a Filiberto, a quien abofetea, vigila y hace blanco de sus burlas. Asimismo, deja de dormir en el sótano y se apropia del dormitorio, de la ropa, de la casa y, finalmente, de la voluntad de su «dueño».

A partir de que la escultura sale de una tienda de un viejo mercado y va a parar al sótano de una casa porfiriana, asciende tanto en el plano físico (pues se adueña de la habitación del propietario) como en el del poder (ya que domina la vida de Filiberto), hasta convertirse en un indio amarillo, «occidentalizado», que es descrito del siguiente modo: «en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podría ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata; su cara, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido» (2012: 27). De este modo, la deformación del personaje es tanto física como espiritual, y, acorde con el grotesco, se caracteriza por ser horroroso, deforme, «la exageración es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad» (Bajtín, 1989: 275), un cuerpo híbrido «de extravagancias anatómicas extraordinarias» (1989: 312). Asimismo, su carácter es incognoscible y resultan peculiares la manera en que destruye la vida del protagonista y los hábitos que va

adquiriendo, hábitos que vuelven paradójicas las situaciones, puesto que son simultáneamente ridículas y terroríficas.

Sobre el nombre del «ente» que atormenta a Filiberto vale la pena resaltar varios aspectos. En primer lugar que Chac Mool –según el antropólogo francés Paul Gendrop, especialista en las culturas originarias de México– es el nombre de un género de esculturas de origen tolteca que han sido halladas en sitios arqueológicos de lugares como la Ciudad de México, Michoacán, Puebla, Tlaxcala y Yucatán. Según Gendrop, se ignora cuál era la función precisa de este tipo de esculturas; no obstante, se sabe que estaban asociadas a diversas deidades, como la del fuego y la de la lluvia (lo cual no significa que fueran representaciones de un dios particular) (1998: 168). En segundo lugar, es importante señalar que la confusión en torno a la creencia de que Chac Mool era un dios quizá se deba a que, según la mitología maya, Chac es el nombre del dios de la lluvia, dios que también está vinculado con otros fenómenos naturales como el trueno, el viento, el relámpago, etcétera (Palomar de Miguel, 2005: 294). Este desliz entre el nombre del dios maya de la lluvia y el nombre genérico de un tipo de esculturas, a pesar de que en el plano «real», «histórico», sea un error, funciona bien en el contexto del cuento; en realidad, esta relación es la que sustenta gran parte del argumento del texto³. Sin embargo, la confusión carecería de relevancia si en el relato no se dijera explícitamente que Chac Mool es tan *consciente* de su pasado que incluso conoce el nombre de la persona que lo halló –«Con risa estridente, el Chac Mool revela cómo fue descubierto por Le Plongeon, y puesto, físicamente, en contacto con hombres de otros símbolos» (2012: 22)–,

3. En torno a este mismo tema, solo como una curiosidad, resalta que Carlos Fuentes, en entrevista con Emmanuel Carballo, afirmó que Chac Mool era el dios de la lluvia (Carballo, 1994: 514).

ya que, en efecto, el arqueólogo británico Augustus Le Plongeon encontró dicha escultura en El Castillo de Chichén-Itzá en 1875.

7. CONCLUSIONES

VALE la pena enfatizar que los acontecimientos se desarrollan en un mundo posible, familiar, donde se produce un suceso sobrenatural, inexplicable según las leyes que imperan en la «realidad» conocida; en otras palabras, cuando Filiberto se topa con Chac Mool irrumpe en el «mundo real» y, en consecuencia, se experimenta una violenta vacilación ante lo incomprensible y lo misterioso. En ese sentido, en el cuento se pretende vislumbrar —mediante el grotesco fantástico— una realidad más profunda que la evidente. Ese parece ser uno de los motivos por los que se entreveran elementos históricos y ficticios, los cuales sugieren que el componente indígena ancestral continúa vivo *en* los mexicanos, pero, paradójicamente, tiende a ser despreciado o, incluso, negado, convirtiendo la identidad mexicana en «algo» contrahecho, inconcluso, tal como se retrata al final, donde Chac Mool materializa su venganza al terminar con la vida de Filiberto. De algún modo la escultura simboliza el pasado prehispánico y, al *reactivarse*, violenta al protagonista limitando su libertad. Así, en «Chac Mool» se adopta una postura crítica ante la composición de la cultura mexicana, eminentemente mestiza, en la que se ha tendido a rechazar buena parte de la herencia indígena y, en consonancia con el grotesco, se sugiere que la identidad de los mexicanos es ambivalente, contradictoria; en palabras de Bajtín: «no hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto» (1989: 29). Al final, a través de la ficción, el relato cuestiona y reflexiona sobre las posibilidades de ingresar a la «modernidad occidental» si no se asimila la

herencia indígena y se asume la mexicanidad como una cultura híbrida. De este modo, el choque entre culturas representado por Filiberto y por Chac Mool muestra que la violencia subyace en el fondo del cuento, pues, retomando las ideas citadas de Aristóteles, cuando los elementos indígenas se fortalecen ante los mestizos se vuelven contrarios a las disposiciones naturales, por lo que los aleja de su lugar y de sus situaciones asumidas y estables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón (2009): «La forma de la alteridad en tres relatos de Carlos Fuentes», en María Teresa Colchero Garrido (coord.), *Ensayos recientes sobre Carlos Fuentes: aproximaciones críticas*, México, BUAP/UTEP/Ediciones y gráficos Eón, (55-74).
- ARISTÓTELES (1987): *Metafísica*, trad. V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza editorial.
- CAMPA MARCÉ, Carlos. «Carlos Fuentes entre Maupassant y Cortázar (pasando por Borges): «Chac Mool» y el relato como montaje» [en línea]. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Noviembre 2009. No 43. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/chacmool.html> [Consultado: 07/04/2015]
- CARBALLO, Emmanuel (2004): *Ensayos selectos*, México, UNAM.
- , (1994): *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa.
- FUENTES, Carlos (2012): *Los días enmascarados*, México, Era.
- , (1972): *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz.

- GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina (1981): *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, México, El Colegio de México.
- GENDROP, Paul (1998): *Arte prehispánico en Mesoamérica*, México, Trillas/UNAM.
- GUTIÉRREZ-MOUAT, Ricardo. «Carlos Fuentes y el relato fantástico» [en línea]. *Modern Language Studies*. 1985. Vol. 15. No. 1. http://www.jstor.org/stable/3194416?seq=1#page_scan_tab_contents (Consultado: 09/04/2015).
- KAYSER, Wolfgang (1972): *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, trad. I. M. de Brugger, Buenos Aires, Nova.
- LABASTIDA, Jaime (2002): «Introducción. Carlos Fuentes: entre el ensayo y la ficción», en Pol Popovic Karic (comp.), *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*, México, ITESM/Siglo veintiuno editores, (11-20).
- LEAL, Luis (1990): *Breve historia del cuento mexicano*, México, UAT/ICUAP.
- LEÓN VEGA, Margarita (2012): «El tiempo mexicano: “Chac Mool” de Carlos Fuentes y “La culpa es e los tlaxcaltecas” de Elena Garro», en Georgina García Gutiérrez Vélez (comp., ed. e introd.), *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes y a su obra*, México, UNAM/FLM/UV, (511-522).
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. «Chac Mool: misteriosa escultura mesoamericana» [en línea]. *México desconocido*. Noviembre de 2012. <<http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-enigma-de-los-chac-mool.html>>. [Consultado: 07/04/2015]
- PALOMAR DE MIGUEL, Juan (2005): *Diccionario de México*, México, Trillas.
- TREVISAN PELEGRINO, Ana Lucía (2009): «Mito y experiencia de la historia en la narrativa de Carlos Fuentes», en María Teresa Colchero Garrido (coord.), *Ensayos recientes sobre Carlos Fuentes: aproximaciones críticas*, México, BUAP/UTEP/Ediciones y gráficos Eón, (75-85).

EL NIÑO ES UN LOBO PARA EL NIÑO, O DE LA VIDA
COMO CRUELDAD: *DUELO EN EL PARAÍSO* DE JUAN
GOYTISOLO

CATALINA BADEA

catalinabadea1@gmail.com

Universidad Complutense de Madrid

I. INTRODUCCIÓN

DUELO en *el Paraíso* (1955) ofrece un retrato que recoge vivencias juveniles durante la Guerra Civil española. Juan Goytisolo, galardonado con el Premio Cervantes en 2014, escribió esta obra cuando tenía apenas veinticuatro años. Un grupo de jóvenes subliman sus instintos más crueles y disfrutan del libre albedrío en ausencia de los adultos. Los niños adoptan la autoridad de los militares que observan en la guerra y tratan de imitar su modelo de violencia para actuar con los demás. En el presente artículo se van a analizar las tácticas de supervivencia que desarrollan los niños, unas tácticas basadas meramente en la crueldad. Este modelo de vida se puede entender en clave de la filosofía de Thomas Hobbes, quien defiende que «el hombre es un lobo para el hombre», es decir, que el hombre es cruel por naturaleza. De acuerdo con esta visión, al estar apartados de la sociedad, los jóvenes vuelven a sus instintos primitivos vistos estos como crueles y violentos. Su líder el Arquero impone el miedo en sus seguidores de una forma maquiavélica. Todos los jóvenes pretenden actuar del mismo modo que los militares en la guerra convirtiendo de esta manera el *paraíso* en un infierno. Lejos de cualquier imposición de la mala conciencia, del arrepentimiento o de un *super-yo* freudiano, los jóvenes asesinan a

los que consideran traidores para manifestar, en clave nietzscheana, la crueldad como sometimiento del otro y sobre todo, la crueldad como «el placer más antiguo de la humanidad».

Para abordar nuestro objeto de estudio hemos optado por una división en dos partes del título, a partir de la cual explicaremos las hipótesis del artículo. La primera parte del título «El niño es un lobo para el niño» es una alusión a *Homo est homini lupus* de Plauto (*Asinaria*, II, 495), que más tarde Hobbes retomaría en el *Leviatán*. Basándonos en la teoría de la crueldad innata del ser humano vamos a analizar la figura del niño (el hombre) cruel por naturaleza. Para ello, primero se va a realizar un estudio detallado de la crueldad de los niños partiendo de su conducta y su apariencia a lo largo de la novela. Su comportamiento, su vestimenta, su apariencia y conducta serán los puntos clave para desarrollar nuestra hipótesis.

2. «Y SE ENTREGABAN A LO SANGRIENTO DE SUS JUEGOS»: CONDUCTA Y APARIENCIA

UNA vez adentrados en el bosque los niños refugiados de la guerra tratan de alejarse de la civilización a través del uso de la pintura y una nueva vestimenta: «Martin creyó vivir un asalto de los indios pieles rojas» (*Duelo*, 14)¹. Los niños deciden despojarse de su identidad cobrando una identidad nueva, que en este caso pertenece a los indios pieles rojas. Para ellos el disfraz o la máscara sirve para mostrar su lado oculto o por decirlo con Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*, quien parafrasea a Schelling: «(..) aquello que, debiendo permanecer oculto y secreto, se

1. Todas las citas se hacen de esta edición: Goytisolo, Juan (1986): *Duelo en el Paraíso*. Navarra: Salvat Editores con la signatura (*Duelo*).

ha revelado, se ha hecho presente ante nuestro ojos» (Trías, 1988: 74). En este caso, lo oculto representa la barbaridad o la crueldad de los niños, que la expresan usando disfraces: «Los chiquillos habían corrido por el bosque disfrazados de tapires y elefantes, inventando juegos terribles, con los rostros cubiertos con las máscaras de caucho y empleando sus trompas como arma de combate» (*Duelo*, 20). Esta nueva identidad les permite alejarse de cualquier imposición de mala conciencia para poder disfrutar del libre albedrío descontrolado. A través del disfraz y de la máscara los niños se convierten en seres destructivos tanto consigo mismos como con los demás (sacrifican al protagonista Abel). La máscara es el duelo entre el Yo y el Otro, es decir, los niños se apoderan de una doble personalidad al usar la máscara. Cabría analizar la figura del niño en tanto que no sabemos si es el Yo aquel que actúa sin una carga de conciencia o si es el Otro a través de la máscara. Por ello, se requiere un estudio de la crueldad de los personajes. Además, si se tienen en consideración las palabras de Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* «toda mente profunda necesita una máscara» (Nietzsche, 2011: 68), podemos afirmar que lo profundo en este caso sería lo cruel, puesto que es un instinto oculto que sale a la luz. En términos nietzscheanos, los niños se desenmascaran con la máscara. Es decir, muestran su naturaleza que es la crueldad innata. Lejos del sentido de responsabilidad los niños crean nuevas reglas a las que someterse y establecen un líder. Desde ese instante, para ellos el bosque es su nuevo hogar.

2.1. «*al corazón de los niños el desorden y la anarquía
reinantes en el campo republicano*»

ACOSTUMBRADOS a vivir la vida en un escenario cruel como es el de la guerra, los niños imitan los comportamientos de los militares para

convertirse ellos mismos en soldados: «Tenía el cabello rapado al cero y un tatuaje de espadas y dragones cubría toda su frente. El resto de la cara estaba tiznada de pintura naranja» (*Duelo*, 94). Cada símbolo, cada pintura que han decidido utilizar tiene un significado propio y forma parte de su nueva identidad: «—¿Puedes decirme, al menos, qué valor tienen esos dibujitos que llevas en la frente? —El mismo que las estrellitas que llevan en la gorra sus capitanes» (*Duelo*, 96). Los niños se identifican con el bando republicano de la novela: «Los niños se movían entre ellos como peces en el agua, dando gritos y órdenes guturales, absorbiendo los modos de los mayores, vistiéndose con los despojos de los muertos y acumulando en sus escondrijos los frutos de su juego» (*Duelo*, 16). La nueva cruda realidad en la que viven les permite la sublimación de los instintos más crueles. Los niños pierden su infancia para adentrarse en el mundo sangriento de los adultos, de la guerra. Sus juegos se ven manchados por la sangre. Sobrevivir en un contexto semejante les enseña a convivir con la muerte y hacerla parte de la vida:

Hace más de tres años que se han acostumbrado a oír estadísticas de muertos, de asesinatos, de casas destruidas y ciudades bombardeadas. La metralla y las balas han sido sus juguetes. Aquí, en la escuela, han creado un verdadero reino de terror, con sus jefes, lugartenientes, espías y soplones. Sé perfectamente que tienen un código para castigar los delitos y un sistema coactivo para obtener la obediencia. (*Duelo*, 45)

La aceptación de la muerte como parte de la vida recuerda a la filosofía de Deleuze descrita en *Nietzsche y la filosofía* y que «va dirigido contra la concepción dialéctica del hombre» (Deleuze, 1993: 17). Es decir, la vida no debe ser percibida como una entidad completa, cerrada dialécticamente. Hay que entender la vida como un proceso hermenéutico (Vattimo, 1992: 42). Esta interpretación es la única posibilidad para los niños de sobrevivir en el bosque refugiados de la guerra. De

otro modo, caerían en el nihilismo. A través de la comprensión de la muerte y la vida en un mismo *bando*, los niños consiguen crear su propio ejército de niños-soldados escuchando los mensajes de los republicados transmitidos en la radio:

La propaganda transmitida por la prensa y la radio había llevado al corazón de los niños el desorden y la anarquía reinantes en el campo republicano. La locutora repetía continuamente su advertencia: «Vigilad; formad vosotros mismos vuestra policía: aprended a delatar a los traidores; si vuestros compañeros son facciosos, descubridlos». (*Duelo*, 199)

La imitación que hacen los niños de los republicanos ha sido campo de estudio para la crítica literaria de la obra de Goytisolo, ya que se identifica a los republicanos con los niños y por ende, con la barbaridad de sus actos salvajes y crueles: «En adición a la declaración plena que estos niños están a favor de la República, su sentido de libertad y corrupción moral en comparación con la vida de El Paraíso los designa como representación de lo republicano» (Delp, 2012: 18). Por una parte, podemos hablar de una crítica de Goytisolo a los republicanos, sin embargo, la lectura resulta ambigua en cuanto a la postura del autor hacia ambos bandos: «La felicidad que Abel experimenta como niño burgués en el mundo libre de los niños republicanos refleja la opinión del autor en respecto a estos dos estilos de vida» (Delp, 2012: 19). Por otra parte, se critica el libre albedrío de los niños, pero al mismo tiempo también se critica la vida burguesa de la época siendo esta representada por la vida nihilista en el Paraíso. Labanyi consigue ir más lejos con este símil, en tanto que afirma que «Despite its historical setting, *Duelo* en *El Paraíso* is not a novel about the Civil War, but a denunciation of Francoist puritanism which uses the Civil War as a dramatization of the conflict between good and evil (with the autor on the side of evil)» (Labanyi, 1985: 856). En este sentido, nos hallamos en un juego de simi-

litudes, en un *duelo* entre quién representa el bien y el mal. En la novela se pueden encontrar analogías mitológicas como es el caso del paraíso. En el texto se habla de un paraíso perdido que Labanyi examina de la siguiente manera: «identification of Paradise with the Republic and of the Fall with Francoism leads to an equation of Paradise with historical progress (...) while the Fall becomes equated with the “eternal values” normally associated with Paradise» (Labanyi, 1985: 845).

3. DE LA VIDA COMO CRUELDAD

LA crueldad en la obra ha sido en gran parte analizada por la crítica desde un punto de vista histórico: «Criticism of Goytisolo's *Duelo en el Paraíso* has focused primarily on the novel as a reflection of the cruelty manifested in the Spanish Civil War» (Thompson, 1981: 341). A luz de estas premisas, sin adentrarnos demasiado en el contexto socio-histórico, vamos a estudiar el egoísmo y la crueldad tal como Hobbes la describe en *De Cive* considerando el escenario de guerra de la novela el enfoque principal: «El mundo era un lugar aterrador, donde cada cual miraba únicamente por sí mismo y el que no se convertía en opresor corría el riesgo de ser explotado» (*Duelo*, 69). Hobbes defiende que «no buscamos asociarnos con otros por la asociación misma, sino porque de ella podemos recibir algún honor o beneficio» (Hobbes, 2010: 55). Se trata de un egoísmo innato del ser humano que requiere reglas para poder sobrevivir en sociedad con el resto de individuos. Para aclarar mejor este extremo, nos vamos a servir de algunos personajes: en primer lugar, el caso de Pablo. Es uno de los niños refugiados que salva la vida de Abel, el protagonista, para servirse de su cercanía con la gente del pueblo. Abel, al ser un niño querido por la gente, puede entrar fácilmente en contacto con ellos. Pablo entabla amistad

con él para ir a las casas de los pocos habitantes que quedan y robar sus pertenencias. Su plan consiste en llevarse todo a otra ciudad para venderlo y regresar a por Abel para ir juntos a alistarse en el ejército (*Duelo*, 185). Abel confía plenamente en él, ya que le ofrece pertenecer al mundo de guerra que Abel tanto anhela. Incluso le obliga a hacer varios sacrificios. Sin embargo, todos ellos quedan en vano porque Pablo nunca cumple con su palabra: « Sabía que Pablo no regresaría nunca y se sentía excluido, condenado» (*Duelo*, 192).

En segundo lugar, tenemos el caso del Arquero, que es el líder de los niños refugiados. Su conducta puede ser interpretada en términos maquiavélicos. En el *Príncipe*, Maquiavelo defiende que un buen príncipe debe pensar que es mejor dominar al pueblo a través del miedo en vez del respeto y nombra a César Borgia como ejemplo a seguir: «César Borgia era considerado cruel y, sin embargo, su crueldad restableció el orden en la Romaña, restauró la unidad y la redujo a la paz y a la lealtad del soberano. (...) Debe por tanto un príncipe no preocuparse de la fama de cruel si a cambio mantiene a sus súbditos unidos y leales» (Maquiavelo, 1981: 115). De este mismo modo actúa el Arquero que utiliza el miedo para imponer su poder ante el pequeño ejército de niños-soldado: «Recorrió el pequeño grupo con la mirada para comprobar el efecto de su discurso. El rostro de sus camaradas reflejaba la ansiedad y el terror. Ninguno se atrevía a alzar la mirada» (*Duelo*, 52). Además, les cuenta historias para aterrorizarles, historias sobre cuáles serían las consecuencias si ellos dejaran de seguirle así como qué sucedería si los soldados consiguiesen atraparles. Les comenta las posibles torturas que podrían sufrir y es por esta razón que los niños prefieren seguir bajo su mando:

En Oquendo, donde yo vivía, ejecutaban diariamente en la plaza. Primero ahorcaban a las mujeres, luego a los hombres, y por fin a los niños. Los llevaban a todos en una carreta, atados de pies y manos;

delante, un oficial tocaba el tambor, para que todo el mundo acudiese. Entonces los bajaban de la carreta y empezaban a colgarlos de los árboles. (*Duelo*, 53)

A parte de ofrecerles seguridad, el Arquero les promete que solo a su lado conseguirán la libertad que tanto desean. Su objetivo es hacerse con la Escuela donde estudiaban antes para crear la Ciudad de los Muchachos. No obstante, las razones por las cuales los niños refugiados deciden vivir en el bosque como seres salvajes son varias: primero, para huir de la muerte imitando a los soldados. Adoptan la autoridad de los militares para conseguir su objetivo:

Mañana a primera hora nos convertiremos en los dueños de la casa. Aun suponiendo que entren los facciosos, no debemos dar cuenta a nadie y, tapando la boca a estos dos pájaros, eliminaremos los únicos testigos. La escuela será nuestra y haremos de ella la primera Ciudad de los Muchachos. Seremos libres y no nos someteremos jamás. (*Duelo*, 205)

En segundo lugar, se debe a la falta de libertad que tenían anteriormente en la Escuela. Si partimos de la idea de que el hombre en el contexto de la sociedad carece de libertad, ya que esta tiende a suprimirla, podemos afirmar que sus instintos también se ven afectados. Los instintos del hombre deben reprimirse, del mismo modo que los niños se ven condicionados en la Escuela. En el momento en el que el hombre se hace consciente de la represión de sus instintos, este se empeña en buscarla allá donde su falta resulta más notable. Así lo defiende Nietzsche en *El paseante y su sombra*: «allí donde cada cual está más firmemente encadenado (...) allí donde su sentimiento de vivir es mayor» (Nietzsche, 2003: 17). Nietzsche defiende que ahí donde más falta la libertad, más la anhelamos. El ser humano no es libre en términos sociales,

puesto que vive bajo unas normas establecidas. No puede desarrollar sus instintos y vive según la moral tradicional (cristiana) que establece qué es lo bueno y qué es lo malo. Sin embargo, vivir en el bosque permite, por una parte, la sublimación de todos los instintos de los niños y por otra parte, la vuelta a su estado natural: la crueldad. De acuerdo con esta visión, al estar apartados de la sociedad, los jóvenes vuelven a sus instintos primitivos vistos estos como crueles y violentos.

Asimismo, el instinto de crueldad produce placer según Nietzsche. En *La Genealogía de la Moral*, el filósofo explica que someter al otro nos produce placer: «la sensación de bienestar del hombre a quien le está permitido, sin escrúpulo alguno, descargar su poder sobre un impotente, el goce de *hacer el mal por el placer de hacerlo*» (Nietzsche, 2011: 96). Del mismo modo, los niños prefieren vivir en el bosque y convertirse en los poderosos, en los *señores*² para dominar a los *débiles*: «Se sentía seguro (El Arquero) de su fuerza y experimentaba una intensa satisfacción en humillarlos» (*Duelo*, 54). Si la vida en el bosque permite la liberación de los instintos, también suprime la moral tradicional, siendo esta aquella que decide qué es lo bueno y qué es lo malo. Se reconoce en el texto la falta de un sentido de responsabilidad, de la mala conciencia en términos nietzscheanos. Nietzsche defiende en la misma obra que al no descargar nuestros instintos hacia el exterior, estos instintos se vuelven hacia nosotros y nos atormentan (Nietzsche, 2011: 122). Del mismo modo, Freud (2011: 124) en el *Malestar en la Cultura*, explica cómo el *yo* libre sigue sus impulsos, mientras que el *super-yo* encarna su conciencia. En la obra, el *super-yo* es Dora, la maestra de los niños. Era la única que les podía controlar, pero una vez muerta, los niños abandonan la escuela para vivir en el bosque.

2. En la *Genealogía de la Moral*, Nietzsche (2011: 55) distingue entre la moral de los señores y la moral de los esclavos.

Ante la falta de mala conciencia, del arrepentimiento o de un *super-yo* freudiano, los niños expresan sus instintos.

El único personaje que manifiesta una mala conciencia es Abel, quien juzga los actos que realizan los niños según la moral tradicional. Por esta razón, al comienzo de la novela, no desea juntarse con ellos hasta que aparece la figura de Pablo. Su nuevo amigo encarna en cierto modo al diablo faustiano quien consigue el alma del protagonista a cambio de los sacrificios realizados³ por Abel:

La culpa la tenía uno de los niños refugiados, un diablillo, hermoso como un ángel, que había sorbido el seso al pobre Abel; por su culpa, el niño se había transformado en otro distinto (...) Con el pequeño Pablo vagaba por el alcornocal y por la rambla, ingeniando toda clase de maldades y tretas. (*Duelo*, 87)

A parte de la tentación de Pablo, Abel decide adentrarse en el bosque debido al aburrimiento al que está sometido en El Paraíso, en la casa de su tía Estanislao. La vida en el bosque le ofrece cumplir su gran deseo: ser soldado y jugar a la guerra. No obstante, la vida como crueldad se manifiesta ante Abel a lo largo de la novela. Ya desde el comienzo de la obra, conocemos su orfandad y su cambio de ciudad. Aunque consigue un nuevo amigo para entrar en el bosque, finalmente es asesinado por los niños refugiados. Las razones se deben a que el protagonista proviene de una familia rica a diferencia de ellos:

Como dice la crítica Kathleen Glenn, el hecho de que Abel pertenece a una clase diferente y que él tenía dinero mientras a los niños refugiados pasaban hambre, fue suficiente para que ellos pensaran

3. Abel tiene que matar pájaros y robar a los habitantes del pueblo.

matarlo (1973: 62) (...) Morir es la única manera en la que Abel puede lograr la libertad de sus vínculos con su clase y también de su futuro. (Delp, 2012: 20)

Abel es asesinado por su condición económica y porque es considerado traidor. Aunque su muerte «equates redemption with the regression to animality. Goytisolo rejects the return to Paradise only to propose an alternative return to nature» (Labanyi, 1985: 853), Abel acaba siendo una víctima más de la guerra tanto de los soldados como de los niños.

Estanislao representa otra forma de vida como crueldad. Al ser la dueña de la finca El Paraíso entiende la vida como un cierre dialéctico a diferencia de los niños (Vattimo, 1992: 42). El personaje se niega a aceptar que sus hijos no representan la visión idealizada que ella ha concebido para ellos.

Veía de nuevos a mis hijos y los asediaba bajo sus disfraces. Un día los descubrí sobre la hierba y creí que me traspasaban el cuerpo a alfilerazos. Eran ellos, rosados y juguetones, como en la época en la que los criaba y me pedían que fuese a su encuentro (...) Hablaba con ellos, aunque rarísimas veces consiguiese verlos. (*Duelo*, 210)

No obstante, en última instancia, Abel y Estanislao son los únicos personajes que consiguen evadirse en algunos momentos de la cruda realidad. La forma de soportar la crueldad de la situación que están viviendo es fantasear e inventar una realidad paralela. Si Estanislao antes de aceptar la realidad, prefiere encerrarse en El Paraíso donde se imagina a sus hijos, Abel se imagina siendo soldado cuando anda por el bosque: «La vida en el Paraíso se hacía difícil de soportar si no iba acompañada de evasiones al futuro o al pasado» (*Duelo*, 128). Incluso algunos de los niños refugiados acaban entregándose al final porque no pueden seguir soportando su realidad. Habían perdido demasiado su inocencia.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: «TODO ES ILUSIÓN: LA VIDA, LA MUERTE, EL ANSIA DE DURAR»

EL modo de vivir de los niños, que les permite volver a su estado natural de crueldad, conlleva una vida en un mundo sin normas y sin civilización. No podemos afirmar en términos nietzscheanos que los niños refugiados representen al ultrahombre, aunque el filósofo alemán defiende en *Así habló Zaratustra* que el alma debe sufrir tres transformaciones: de camello a león y de león a niño (Nietzsche, 2009: 33). A pesar de eliminar la moral tradicional y por tanto, la imposición de la mala conciencia, los niños no consiguen actuar *más allá del bien y del mal*, puesto que malinterpretan el programa nietzscheano del ultrahombre. Al contrario de la filosofía de Nietzsche, los niños consideran que su libertad debe ser dedicada a robar y a matar.

La vida como crueldad también ha sido explorada en la novela en torno a la figura de Estanislao y Abel. Al final de la novela, Estanislao opta por seguir viviendo su vida como una ilusión y no como realidad. Abel acepta su destino, ya que aún sabiendo que los niños le van a matar, les espera. Desde este punto de vista, Abel comparte algunas características con el ultrahombre nietzscheano y es que no se opone a la muerte y la acepta como parte de la vida. Sobre todo, la cualidad representativa que comparten es el sentido de responsabilidad. Abel acepta sus actos y por ellos, admite su destino y por tanto, su muerte. Sin embargo, al lado de su cuerpo encuentran una nota: «Tenía entre sus manos el mensaje DIOS NUNCA MUERE y lo leyó tratando de descifrar su sentido» (*Duelo*, 17).

En la *Gaya Ciencia*, Nietzsche sostiene que Dios ha muerto (2005: 139). Tras esta afirmación, el ser humano queda sumergido en el nihilismo y para poder superarlo, se necesita al ultrahombre. Se desconoce si han sido los niños quienes han escrito la nota o si ha sido el mismo Abel. La conducta de los niños refugiados se podría interpretar en

cuanto que tras la ausencia de Dios, los niños pretenden hacerse cargo de la realidad creando una nueva moral propia y nuevos ideales. Desde este punto de vista, el Arquero incluso se podría apuntar que trata de jugar a ser Dios. Sin embargo, si retomamos el caso de Abel y a pesar de su conversión en uno de los niños refugiados, él encarnaría al personaje que mantiene su creencia en Dios. Y que por tanto, no puede constituir el programa nietzscheano del ultrahombre, puesto que este defiende la muerte del Dios cristiano.

A modo de conclusión, tanto Abel como Estanislao son defraudados, ya que piensan que para evadirse de esa realidad cruel de la guerra hay que fantasear e inventar. Abel desea adentrarse en el bosque, en el peligro. El niño ama el peligro desde una postura nietzscheana. Al vivir en la finca El Paraíso son los únicos que *sueñan*. No obstante, la realidad es tan atroz, pues no «Todo es ilusión: la vida, la muerte, el ansia de durar» (*Duelo*, 139).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles (1993): *Nietzsche y la filosofía*, Trad. C. Artal, Barcelona: Anagrama.
- DELP, Lindsay (2012): La Guerra Civil española: un estudio de la literatura como un mecanismo de recuperar la memoria colectiva, en [http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1063&context=scripps_theses] (Consultado: 17/09/2015).
- FREUD, Sigmund (2011): *El Malestar en la Cultura*, Trad. R. Rey Ardid, Madrid: Alianza.
- GLENN, Kathleen (1973): «*Duelo en el Paraíso: a study of the Spanish Civil War*», *Canadian Modern Language Review*, Santa Clara University, 30:1, pp. 62-66.

- GOYTISOLO, Juan (1986): *Duelo en el Paraíso*. Navarra: Salvat Editores.
- HOBBS, Thomas (2010): *De Cive*, Trad. C. Mellizo, Madrid: Alianza.
- LABANYI, J. M. (1985): «The ambiguous implications of the mythical references in Juan Goytisolo's *Duelo en el Paraíso*», *The Modern Language Review*, Modern humanities research association, 80:4, pp. 845-857.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003): *El Paseante y su Sombra*, Trad. J. L. Arán-tegui, Madrid: Ediciones Siruela.
- , (2004): *La Gaya Ciencia*, Trad. L. Díaz Marín (tr.), Madrid: Edimat libros.
- , (2009): *Así hablaba Zaratustra*, Trad. C. Palazón, Barcelona: Ediciones Brontes.
- , (2011): *Más allá del Bien y del Mal*, Madrid: Edimat libros.
- , (2011): *La Genealogía de la Moral*, Trad. Equipo editorial, Madrid: Edimat libros.
- THOMPSON, C. K. (1981): «The dionysian myth in Goytisolo's *Duelo en el Paraíso*», *Symposium: a quarterly journal in modern literatures*, Taylor & Francis, vol. 35, no. 4, pp. 341-356).
- TRÍAS, Eugenio (1988). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel.
- VATTIMO, Gianni (1992): *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Trad. J. C. Gentile Vitale, Barcelona: Paidós.

JUAN GOYTISOLO Y EL MONSTRUO DEL SENTIER: REPRESENTACIONES GROTESCAS DEL YO

DIANA CHECA VAQUERO

dianacheca@hotmail.com

Universidad Complutense de Madrid

JUAN Goytisolo imaginó al extravagante personaje del Monstruo del Sentier para su obra *Paisajes después de la batalla* (1982) y lo retomó en 2008 con *El exiliado de aquí y allá*, su última novela. Y decimos lo de extravagante porque en *Paisajes después de la batalla* conoceremos a un personaje que es un alborotador político, un terrorista, que además es traductor, copista y aficionado a la poesía sufí, escritor y lector de pornografía y pederasta. Sin olvidar sus facetas de mirón, aprendiz de espía y sus costumbres alejadas del buen gusto y la sistemática falta de normas de higiene. Su aspecto se completa con una indumentaria determinada: impermeable, sombrero y gafas. Y su rutina callejera lo llevará a moverse por el metro, acudir al cine Rex y pasear por el barrio parisino del Sentier. Muerto al final de *Paisajes después de la batalla*, al estallar una carga de explosivos adheridos a su pecho, volverá del «Más Allá» en la siguiente novela.

I. EL MONSTRUO EN SU CONTEXTO

PRESENTADO su protagonista y centrándonos ya en las obras, diremos que ambas se ofrecen no tanto como novelas al uso, sino más bien

como una serie de breves segmentos narrativos o descriptivos, cada uno de los cuales posee su propia unidad. Por otra parte, ambas son novelas espaciales, como se revela desde el propio título. La segunda remite a un espacio en movimiento (el exilio), mientras que la primera hace referencia al fin de una larga batalla. También mantiene su deuda con la visión desestabilizadora de Baudelaire y con la lectura de este hecha por Walter Benjamin, una concepción semiótica de un espacio en movimiento (Vauthier, 2012: 89). Asimismo, el propio Goytisoló ha declarado en varios artículos sobre París que lo que le interesa no es esa «acartonada» ciudad de la luz, «ni del ámbito intelectualmente prestigioso (...), sino de los barrios populares» (Goytisoló, 1990). No se refiere tanto a la idea de Francia cosmopolita, que rechaza y niega, sino a la idea de interculturalismo, pluralidad, ósmosis: un universo en miniatura. Para él, la sociedad está ligada a la idea del espacio, pero la cultura –como el individuo– es móvil, ligera. Por eso elige el Sentier, con su presencia de emigrados de veinte países, y relata su ambiente en *Paisajes después de la batalla*: «el hormigueo de la calle, su frondosidad creadora, le procuran diariamente un espectáculo continuo, variado y gratuito (...), saborea la presencia fluida e incesante del gentío, su movilidad desordenada, su diáspora febril por la rosa de los vientos» (Goytisoló, 1998: 160). Representa un intento por mostrar cómo la «paulatina deseuropeización de la ciudad» y la «complejidad del ámbito urbano (...)». La megalópolis moderna vive ya a la hora de Bizancio» (1998: 160-162).

Para ilustrar esto, tendremos que hablar de la recepción de la obra, y recuperar brevemente una recurrente anécdota que el autor narra al respecto:

Paisajes después de la batalla no fue entendido en España porque la realidad que evocaba no era conocida aún en España, y tampoco

fue bien aceptada en Francia porque representaba un París que no coincidía con el tópico que reflejaban los escritores extranjeros, que siempre hablaban del Quartier latin, de Montparnasse, de los barrios aristocráticos, etc. Recuerdo que la responsable de cultura de *Le Monde* le dijo a un amigo que yo no tenía derecho a hablar así de París, lo consideraba como una agresión. En cambio la novela tuvo muy buena crítica en Londres y Nueva York. Si hubiese escrito las mismas cosas sobre Londres posiblemente la crítica francesa la habría saludado y la inglesa la habría boicoteado. (Riera, 2008: 75)

Porque en la novela, aunque no refleje ese reiterado París, idílico y mítico, tampoco encontramos un París realista, sino «una exageración, una ironía, una forma de llevar las situaciones al paroxismo, hasta conseguir literalmente que esta realidad urbana delire» (Scarpetta, 1995: 21). Por su parte, *El exiliado* se mueve en una suerte de constante metamorfosis, ya desde la concepción de la escritura misma.

2. NIVELES DE VIOLENCIA

EN ambos libros encontramos diversas implicaciones de la violencia dispersa por el texto. Hemos intentado organizar las diferentes formas en que la violencia se manifiesta por medio de tres niveles puesto que profundizar en la violencia en estas obras implica más aspectos de los que pudiera parecer a simple vista. Por supuesto que la división que presentamos está definida solo a nivel organizativo y en ningún caso pretende ser categórica ni exclusiva, sobre todo si tenemos en cuenta que los niveles que proponemos se hallan profundamente interrelacionados. Presentamos la siguiente tabla a modo de guión:

En el plano del contenido	En las categorías narrativas	En el nivel del discurso
Ejemplos de pasajes: — La invasión del otro — Película de terror	Especialmente en los planos de: — Estructura y lectura — Personaje	Mediante la ironía de: — Pasajes concretos — El narrador hacia el lector — El narrador hacia la propia narración

2.1. *Violencia en el plano del contenido*

PRIMERAMENTE observamos una serie de manifestaciones de violencia explícita en algunos pasajes de la obra y que ascienden al plano simbólico de su interpretación. Por un lado, contamos con una ambientación donde la convivencia entre culturas es entendida como una especie de invasión del mal; así, lo foráneo provoca rechazo sobre lo autóctono, como demuestran las descripciones hechas por parte del narrador: «la penetración paulatina, la acción disgregadora y funesta de elementos abigarrados y foráneos, cuya vistosa y finalmente abrumadora presencia se iba transformando, no cabía de ello la menor duda, en una invasión en toda regla» (Goytisoló, 1998: 13). O incluso en los discursos indirectos de los personajes hallamos también esta idea: «¡Eso sí que era el colmo, colonizados por aquella gentuza!: habría que volver a la Resistencia, como en la época de los alemanes» (1998: 19). Por otro lado, aunque la violencia y el miedo conviven en el día a día de los vecinos del Sentier, resulta paradójico que ese miedo no resulte tan peligroso cuando se manifiesta por medio de la ficción, como pueda ser el caso del cine. En *Paisajes después de la batalla* se nos ofrece como ejemplo la comparación entre una película de terror en paralelo con la propia realidad. Los espectadores entran en una sala

de cine dispuestos a sufrir, «pasar allí una hora y pico de angustia y sobresalto, sudores fríos, palpitaciones y vuelcos del corazón, gemidos ahogados y a veces gritos de verdadero pánico» (1998: 101). El narrador-protagonista se asombra ante el descubrimiento de que aquella gente «anhelaba vivir en una atmósfera de zozobra y espanto, estaba dispuesto a sufrir, a pagar por ello» (1998: 101).

2.2. *Violencia en las categorías narrativas*

Si en *Paisajes después de la batalla* la secuencia de los hechos no responde a una relación de causa-efecto, en *El exiliado de aquí y allá* los textos ensamblados de manera yuxtapuesta constituyen ellos mismos, en palabras de Rodríguez Abad: «un argumento macabro y grotesco de ubicuidad y acronía» (2009: 468). Requieren ambas una determinada lectura. Por tanto, podríamos precisar que la estructura misma de estas obras ejerce una determinada forma de violencia sobre su lectura.

En cuanto a los personajes, tal y como decíamos retoma el Monstruo en el *Exiliado de aquí y allá* y lo rodea de personajes mutantes: un imán travestido, un rabino rastas y un monseñor pedófilo forman un conjunto de personajes que Rodríguez Abad considera un «batiburrillo extremista de ruido y furia» (2009: 468). Componen la representación grotesca de las religiones que convivieron durante largo tiempo en nuestra península. Pero el rasgo que mejor define a sus personajes es su relación con el terrorismo, retomando una de las características fundamentales que redefinía al Monstruo ya en *Paisajes después de la batalla*. En ella, aparecía el protagonista unido a vindicativos comandos contra el genocidio oteka. Este comando oteka al que pertenece tendrá su propio manifiesto y se tomará la justicia por su mano, tal como descubrimos en el episodio en el que exterminan a un

ciudadano en el metro. Es decir, para defender sus ideales y vengarse por la matanza de su pueblo, este grupo emplea acciones tan crueles como la de empujar a una persona en el metro, «de espaldas delante de usted», y al ser arrollada se precisa aún con más detalle los efectos de la criminal acción: «Escuche su aullido de terror, el golpeteo del cuerpo destrozado por el vagón delantero, el violento e inútil chirriar de los frenos, los gritos de confusión de los usuarios apiñados en los andenes» (Goytisoló, 1998: 42).

Y si esto ocurría en *Paisajes*, en el *Exiliado* se dan cita aún un mayor grupo de terroristas de orígenes diversos: Ejército del Señor, los Virtuosos Violentos, los Estalinistas Nostálgicos y otros núcleos opuestos a los crímenes del capital. Pero más allá de la descripción de estos grupos de terroristas y de sus armas y técnicas, los textos de Goytisoló nos permiten extraer interesantes reflexiones acerca de la idea misma de terrorismo. Así pues, por un lado encontramos en *Paisajes* la idea de que el terrorismo aparece perfectamente justificado en nuestro mundo:

La multiplicación de catástrofes de todo tipo en la última década –terrorismo, matanzas, envenenamientos masivos, desastres ecológicos, emergencia de nuevas y mortíferas formas de contaminación, etc.– ha creado, como ustedes saben, un clima general de pesimismo y desasosiego singularmente propicio al desarrollo de nuestros instintos más primitivos y una vertiginosa proliferación de actos delictivos contra las personas y la propiedad. (Goytisoló, 1998: 255)

Pero es que, además, está perfectamente integrado y normalizado en nuestra sociedad. Aspecto que se halla ejemplificado en el episodio en el que alguien en la Gare de Nord se prende gasolina y comienza a correr por los andenes «transformado en antorcha», incidente que

interrumpirá el tráfico, pero que tras unos iniciales «instantes de gran excitación y nerviosismo» y sin pasar más de media hora de este «inexplicable suceso, la estación presentaba de nuevo un aspecto de entera normalidad» (Goytisoló, 1998: 273).

Por otro lado, como decíamos, el protagonista de *El exiliado* tiene por sueño ingresar en una organización radical, para lo cual contacta con varias de ellas, unidas entre sí por su odio al Poder, tal como narra el texto goytisoliano:

Convencido de que la violencia se funda en premisas ideológicas y emociones identitarias –religión, nacionalismo, etnia, odio al Estado opresor y a sus marionetas–, el rompesuelas del Sentier busca asesoramiento a través de la red. Piensa que su adhesión a la lucha Antisistema ha de ser incondicional y completa. (Goytisoló, 2008: 44)

El Monstruo consigue, por fin, su afiliación a los «Comandos de Liberación de las Clases Oprimidas por el Sistema» (2008: 45). Sin embargo, la reflexión final a la que inevitablemente nos aboca la obra nos revela la inevitable paradoja que conlleva pertenecer a un grupo antisistema: «¡El Sistema y el Antisistema se complementan, querido lector! ¡Trabajan mano a mano, y tú sin enterarte!» (2008: 112-113). Este razonamiento lo encontramos también en la propia opinión que de su obra tiene Goytisoló cuando manifiesta que Orwell tenía razón y matiza después:

El terrorismo es importante por sus consecuencias, y también por la alianza existente entre el terrorismo y el sistema. Desde el 11 de septiembre estamos atrapados entre la sociedad de consumo y la conversión del terror en mercancía (una mercancía con la que se comercia para conseguir tener a la sociedad domesticada). (Riera, 2008: 76)

2.3. *Violencia en el nivel del discurso*

EN tercer lugar, podemos apuntar un último tipo de violencia, más sutil tal vez, y que aparece evidenciado a lo largo del relato en el tipo de narración, porque si hay un rasgo distintivo es que todo lo que ocurre se narra con ironía. La ironía se desprende, por un lado, de la narración de pasajes concretos, como detallaremos a continuación, pero especialmente es determinante en el narrador. Así, en cuanto al primer aspecto, la ironía aparece, por ejemplo, en la secuencia en la que tras mostrarse un anuncio que invita a tomar el sol y adquirir una piel más bronceada, un individuo es arrinconado por la policía tratado como sospechoso por su color moreno de piel y, además de ser detenido, recibe una brutal paliza, ejemplo que nos remite de nuevo al primer nivel de violencia que establecimos anteriormente:

Si intenta moverse desconsideradamente, se subleva contra aquel trato propio de negro indocumentado y (...) profiere rencorosos insultos y aserciones mendaces, sus cuatro acompañantes interrumpirán la anodina conversación sobre dietas, permisos, turnos y permanencias, para atajar de una vez, con prontitud y energía, su deslenguada cháchara: le obligarán a abrir la boca maldiciente y hundirán la cachiporra en ella hasta el fondo de la garganta. (Goytisoló, 1998: 38-41)

La ironía, al tratarse de un mecanismo que requiere la capacidad del lector para entender lo que realmente se está queriendo decir, se manifiesta con todo su esplendor en el discurso empleado por el narrador. Así, en primer lugar, podemos encontrar continuas apelaciones al lector y alguna de ellas incluso evidencian que la violencia no hace excepciones y que incluso este lector —figura de narratario recurrente en el discurso narrativo— también puede recibir su ración intimidatoria

y la falta de respeto: «El Monstruo se frota las manos y prepara el correspondiente discurso o la apostilla que tú, fiel lector, encontrarás en las siguientes páginas de este libro, si no se te cae de las manos y, para colmo, te aplasta los pies» (Goytisoló, 2008: 38). En segundo lugar, el lector asiste al proceso de ridiculización del personaje por parte del narrador que en un primer momento había sido denominado en *Paisajes* como nuestro héroe, aunque ya se empezaba a distanciar de esta denominación: «¿no resulta ridículo llamarlo así cuando nos consta que en su vida actual no hay ningún hecho o rasgo que autorice a considerarlo heroico?» (Goytisoló, 1998: 86); y finalmente esta degradación en su tratamiento acaba siendo llevado al extremo en *El exiliado*: «nuestro pobre Monstruo – ¿no sería mejor a estas alturas llamarle cariñosamente Monstruito? (...). El Monstruito– llamémosle así, compadecidos de los penosos momentos que atraviesa» (Goytisoló, 2008: 51-52). Cada vez se hace más difícil tomarse en serio al personaje.

En segundo lugar, la ironía del narrador hacia la propia narración comprende ambas obras y engloba todo el texto, incluso desde la dedicatoria inicial en el caso de *Paisajes*: «El autor agradece (...) a su presunto homónimo, el remoto e invisible escritor “Juan Goytisoló”» (Goytisoló, 1998: 11). Pero lo más interesante será que al mismo tiempo que el lector va dándose cuenta de que el narrador es un farsante y que está jugando con los lectores, se produce una vuelta de tuerca más cuando se nos comunica abiertamente este hecho. ¿Qué credibilidad puede tener un narrador patrañero que nos afirma *sinceramente* que lo es?:

Cuidado, lector: el narrador no es fiable. (...) Si a veces se muestra sincero, lo hace porque es un mentiroso desesperado. Cada revelación sobre su vida es una invención derrotada: fuga adelante o política de tierra quemada, acumula a tu paso asechanzas y ruinas con la esperanza ilusoria de impedirte avanzar (Goytisoló, 1998: 260).

Porque de lo que se trata realmente no es de averiguar qué es verdad y mentira, sino de dejarse seducir por esta embaucadora narración y adentrarse en cada uno de los niveles de juego que el travieso autor-narrador-personaje siendo la misma persona y varias a la vez nos va revelando. Y además de su falta de sinceridad y de su capacidad para desdoblarse en varios personajes, el narrador, para colmo, duda de su propia existencia: «Nuestro desdichado héroe relee lo escrito y escucha indiferente los latidos de su corazón revelador. El texto que acaba de redactar no le satisface en absoluto (...) ¿será él o yo quien se expresa?» (1998: 266). Al final de esta obra y tras vueltas por este laberinto textual en el que el narrador ha adentrado a sus personajes y al propio lector, encontramos algo parecido a una solución, aunque sin salida, para resignarnos a quedar sumergidos en la confusión de categorías narrativas por medio del discurso irónico del lector. Sin embargo, el círculo de algún modo se cierra cuando se retoma la puerta que quedaba abierta con la dedicatoria; recordemos que en ella ese Goytisoló de carne y hueso era «remoto» e «invisible» y no más que un aparente «homónimo». Esto último ya no resulta tan claro y se abre la posibilidad de que tal vez sí que sea todo una creación suya, aunque no sin cierta sensación de consternación: «Hojejar sus relatos acuciado por la premura del tiempo es un lancinante ejercicio de irrealidad; al final, ya no sabe si es el remoto individuo que usurpa su nombre o ese Goytisoló lo está creando él» (1998: 267).

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

No quisiéramos terminar sin apuntar lo que a nuestro juicio serían algunas implicaciones de lo expuesto hasta aquí. En concreto resaltamos dos, una en relación a la *visión del mundo* de estos textos y la otra

respecto a la *visión del sujeto a través de la literatura*. Ambas han sido, asimismo, observadas anteriormente por algunos críticos que se han acercado a estas obras.

En cuanto a la primera, en *Paisajes* Goytisoló pone su enfoque en mostrar un escenario asentado sobre el cambio, la dispersión y lo inconexo. Y además de ser una novela envuelta en perversión, lo que muestra es «una metáfora de una realidad inexorablemente enferma» (Rodríguez Abad, 2009: 468). Por su parte, Randolph Pope opina que el «diagnóstico de *Paisajes* es que nuestra época es de desentendimiento, de desencanto, una época incoherente, plural y meteca, un caleidoscopio hecho añicos, una época indiferente presidida por los signos de la orfandad y el palimpsesto». (1988: 73). Pero la crítica no solo ha relacionado lo que encontramos en estas obras con su realidad más inmediata, puesto que, sin negar este asunto, hay quien vincula esta manera de mirar, esta perspectiva de observación de la realidad con un tipo de visión grotesca, como es el caso de su entronque, por ejemplo, con los grabados de un reconocido pintor:

¿Cómo se podría definir, esquemáticamente, este universo de Goya? Como el de la caricatura, es decir, el de la distorsión de la representación, no con intención expresiva, sino más bien para lograr un efecto de desmesura, de burla, de ironía, de crueldad (...); pero también como aquel en el que la fantasmagoría no es ni mucho menos una huida de la realidad, sino que acaba por desvelar el carácter delirante de la misma, por explotar su magnitud de pesadilla. (Scarpetta, 1995: 20)

Es decir, sin desligarnos de una de las ideas que se desprende de la obra, que es mostrarnos la realidad más próxima, incluyendo sus aspectos más turbios, escabrosos, recónditos y voluntariamente ignorados, lo que encontramos por medio de esta determinada forma

de mirar y de expresar no es una realidad alternativa, sino un grado de profundización mayor en ella. No todos los sueños son dulces, también existe esa pesadilla, y no solo existe, sino que es más frecuente y más real de lo que nos atrevemos a asimilar. Y es que el lector tiene la oportunidad de descubrir una cruda verdad de nuestra sociedad, atrapada en la nebulosa del consumismo y de terror, que es la transformación de este último en una muy rentable mercancía. Porque a pesar de los intentos del personaje, fracasará en su lucha: «Las tentativas de indagar en las razones de su venida al mundo y de su abrupta salida de él se estrellaron contra la ficción y el absurdo de cuanto nos rodea» (Goytisolo, 2008: 152).

Con respecto a la visión del sujeto a través de la literatura que se desprende de estas obras, Julio Ortega acierta, en nuestra opinión, con lo que resulta una de las principales aspiraciones de una propuesta como *Paisajes* «Su encantamiento es un despropósito: contar lo improbable, parodiarse con humor, dividirse entre su personaje y su narrador y no esperar demasiado de su tiempo» (Ortega, 2007). A esto habría que añadir la denominación que Goytisolo personalmente adjudicó a este texto al definirlo como «autobiografía grotesca»; en la que la posición ambigua del narrador posibilita la intención del autor de desaparecer en el texto. Recordemos además que si para el autor las ciudades son mutantes, también lo eran, por supuesto, las personas. Esto se refleja inevitablemente en su literatura. Después de esa diseminación o fragmentación identitaria, dispersa por toda la obra y metaforizada en la explosión final del personaje, y que ya había sido empleada de diferente manera en otras novelas del autor, la dispersión es llevada ahora al extremo, llegando a la alineación en *El exiliado*. Aquí nos encontramos de nuevo un sujeto posmoderno afectado por el continuo juego de roles y cambio de identidades, o dicho de otro modo por Jelica Veljovic en un reciente estudio de esta obra:

La multiplicidad de nuestro protagonista, repartido en distintos planos temporales y espaciales, excluye la idea del personaje unitario y fijo, que ya fue enunciada en sus antecedentes novelas (...), mientras que en la vida primordial del Monstruo del Sentier, en la novela *Paisajes después de la batalla*, se afirmaba la disolución identificativa. (2014: 226)

Sin embargo, y a pesar de todo el pesimismo que de aquí pueda desprenderse, podemos rescatar aún una idea de transcendencia envuelta en este sujeto literario y que viene anunciada en *Paisajes* bajo el siguiente lema: «Mi ideal literario: el derviche errante sufí» (Goytisolo, 1998: 270). Esta reflexión sobre el sujeto errante y, por ello, ajeno a tiempo y espacio y no sujeto a los empeños destructivos del hombre, se recupera en *El exiliado* y, por ello, marca rotundamente el camino interpretativo de ambas obras:

¿Dónde está escondido el espacio de libertad y el de humanidad? Al final de la novela, el Monstruo del Sentier se sitúa en una galaxia lejana por encima del Más Acá y del Más Allá. Quizá esta galaxia sea el último exilio del autor, un espacio continuamente transfigurado y por lo tanto libre; una idea del «pensamiento viaje» como diría Jacques Derrida, propugnando junto con Goytisolo una vida nómada. (Veljovic, 2014: 230)

Este concepto no queda en mera intuición, sino que se plasma claramente en la obra. La muerte del personaje posibilita su dispersión y, como sabemos, su vida más allá de la muerte: «desmembrado y hecho trizas como tu propio relato alcanzas al fin el don de la ubicuidad te dispersas de país en país de ciudad en ciudad de barrio en barrio» (Goytisolo, 1998: 282). Para reflejar ese sujeto –¿posmoderno?– a la deriva tan reclamado por los filósofos y críticos de las últimas décadas,

Goytisolo ha optado en estas dos ocasiones por la creación de un personaje perfectamente (de)construido y, ante todo, siempre errante:

escribir escribirme: tú yo mi texto el libro

yo: el escritor

yo: lo escrito

lección sobre cosas territorios e Historia

fábula sin ninguna moralidad

simple geografía del exilio.

(Goytisolo, 1998: 283)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOYTISOLO, Juan (1980): «¿Por qué he escogido vivir en París?», *El País*, 26 de diciembre de 1980.

—, (1990): «París, ¿capital del siglo XXI?», *El País*, 27 de octubre de 1990.

—, (1998): *Paisajes después de la batalla*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg.

—, (2008): *El exiliado de aquí y allá*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg.

ORTEGA, Julio (2007): «Paisajes después de la batalla» [en línea]. *Semana*, 24 de marzo 2007. [<http://www.semana.com/cultura/articulo/15-paisaje-despues-batalla/84126-3>] (Consultado: 02/03/2015).

POPE, Randolph D. (1988): «Escritura después de la batalla», en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (ed.), *La cultura española en el Posfranquismo*, Madrid, Playor (67-73).

RIERA, Miguel (2008): «Parodia de los ruidos del tiempo. Charlando con Juan Goytisolo», *El viejo topo*, 251, pp. 73-77.

RODRÍGUEZ ABAD, Ángel (2009): «Monstruos de ayer y de hoy», *Turia: Revista cultural*, 89-90, pp. 467-469.

- SCARPETTA, Guy (1995): «Más allá del bien y del mal. *Paisajes después de la batalla*», *Quimera*, 133, pp. 19-25.
- VAUTHER, Bénédicte (2012): «Preliminares y estudio de crítica genética» en Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- VELJOVIC, Jelica (2014): «Los espacios (meta)rreales: *El exiliado de aquí y allá*, de Juan Goytisolo» en Barbara Greco y Laura Pache Carballo (ed.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los Siglos XX y XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva (221-231).

LAMBORGHINI A LA LUZ DE *LITERAL*: *EL FIORD* O LA SODOMIZACIÓN DEL SENTIDO

MILAGROS ARANO LEAN

miliarano@hotmail.com

Universidad de Barcelona

EN 1969, Osvaldo Lamborghini publica *El fiord* en un sello editorial inventado por él mismo. A pesar de que fue reconocido por importantes críticos de la época, su distribución tuvo cierto carácter clandestino¹; esto condicionó su recepción y favoreció la creación de un «malditismo» en torno a la figura del autor, y de la obra, que subsistió hasta nuestros días cuando todo el sello Lamborghini ya es, como dijo Alan Pauls, un maldito mito. De esto se ocupó también su amigo y albacea literario, César Aira, que reunió, prologó y publicó gran parte de la obra inédita del autor tras su prematura muerte.

El fiord fue escrito unos años antes de su publicación, entre el 1966 y 1967, recién instaurado el gobierno militar de facto de Onganía y en pleno caos de alianzas de la resistencia militante peronista. El peronismo continuaba proscripto en el país y la figura de Perón parecía alcanzar para sustentar las más heterogéneas propuestas de lucha. El

1. Masotta y Pezzoni criticaron positivamente el texto y Oscar Steimberg le dedicó una reseña en la prestigiosa revista *Los Libros*. No obstante, el texto solo podía conseguirse en una librería de la calle Corrientes, previa demanda subrepticia o en borrosas fotocopias que circulaban por diversos ámbitos culturales más o menos marginales a las grandes instituciones.

relato se inscribe plenamente en su convulso contexto político y social que, sin embargo, no ahoga las múltiples posibilidades interpretativas que el texto irradia.

Este artículo propone una lectura de *El fiord* centrada en la ambigüedad o desviación del sentido como un deliberado ejercicio de violencia cuya clave puede rastrearse en algunos de los textos que aparecieron con posterioridad en la revista *Literal*.

I. LA FLEXIÓN *LITERAL*, UNA PROPUESTA «A LA CONTRA»

LITERAL sale al campo literario argentino en noviembre 1973 y desaparece cuatro años y cinco números más tarde. Osvaldo Lamborghini forma parte del grupo fundador de la revista junto a Germán García (principal motor del proyecto) y Luis Gusmán. Sin embargo, su participación se limita a los primeros tres números (n.º1 de 1973 y n.º 2/3 de 1975) debido a desavenencias teóricas del grupo². La práctica colectiva –no había firmas en la revista como una forma de denunciar la apropiación del lenguaje³–, la sexualización de la palabra, la reflexión semiótica, la experimentación con el lenguaje y los géneros, así como la indistinción entre crítica y ficción son algunos de los rasgos más característicos del proyecto.

2. Las diferentes influencias teóricas formaban una red en tensión continua dentro de la revista; como advierte Diego Peller, «es como si los mismos integrantes de *Literal* se vieran tironeados entre una concepción de la literatura y de la crítica que reivindica la [...] «autonomía relativa del campo cultural», otra más cercana a las nociones batailleanas de sacrificio y transgresión y otra que se apoya de manera innegable -aunque un tanto imprecisa- en la teoría de Lacan» (2011:14).

3. «Porque la literatura se hace con las palabras de una historia, de una lengua determinada, borra a su autor y se abre a una pluralidad indefinida» (*Literal*, 2002: 135).

La revista surge, en voz de Germán García, como una forma de «permanecer en la “vanguardia”, no ceder al empujo militante generalizado» (Mendoza, 2004: s/p). Generalización que, según este grupo, consumía casi todo el panorama literario de la época. Mantenerse en la vanguardia significaba, por un lado, moverse por los márgenes de lo institucional –pero queriendo incidir en él– y, por el otro, proponer algo radicalmente distinto, no necesariamente nuevo pero sí “a la contra”. Si los años 70’ se caracterizaron por una politización urgente y extrema de todos los ámbitos de la cultura argentina, *Literal* se desmarcaba de los modos consensuados en que esta operación ineludible se llevaba a cabo; es decir, el reflejo de lo social como forma de denuncia y el discurso de signo populista que Lamborghini adscribía a la ideología liberal de izquierda, esa «cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse» (1980: s/p).

El tono categórico de las frases que pueden leerse en algunos de los artículos críticos de la revista⁴ evidencia el carácter beligerante de sus propuestas. Por ejemplo, el dardo que sirve como punto de partida al primer número de *Literal*: «La literatura es posible porque la realidad es imposible» (*Literal*, 2002: 23)⁵. Imposible, habría que completar, de representar. Lo que se plantea es que la literatura es lenguaje o no es nada; por tanto, toda su «realidad» se efectúa en el código. Para *Literal*, el realismo literario supone un intento de subordinar el código

4. Hay cuatro documentos sustanciales que permiten sintetizar, teniendo en cuenta la extensión y el asunto de este trabajo, la propuesta *Literal*. El primero es el que abre el primer número de la revista, «No matar la palabra, no dejarse matar por ella»; el segundo se titula «El matrimonio entre la utopía y el poder» y el tercero, «La intriga». Por último, dos textos complementarios, cercanos al manifiesto, agrupados bajo el mismo título: «La flexión literal».

5. Todos los textos de *Literal* que se citan corresponden a la compilación llevada a cabo por Héctor Libertella en el año 2002. Como los textos no están firmados, se señalará solo la página sin indicar en cada caso el título del artículo ya que se ha mencionado cuáles son los documentos trabajados en la nota anterior.

al referente, de reprimir toda «palabra que se sostenga por su propio peso» (*Literal*, 2002: 24) imposibilitando su despliegue potencial, verdadero poder de la palabra, que se ve reducido a una función instrumental inseparable de «la cadena de montaje de las ideologías reinantes» (*Literal*, 2002: 28). Lo que se llama realidad -denuncian- no es más que «el efecto de múltiples determinaciones: el ojo que ve y refleja el mundo funda el imperialismo de la representación, modificando la “realidad” que dice reflejar» (*Literal*, 2002: 126).

Esta teoría tiene su complemento político en el corrosivo texto «El matrimonio entre la utopía y el poder» señalando que «toda política de la felicidad instaaura la alienación que intenta superar» (*Literal*, 2002: 65). Estas «políticas de felicidad» son el realismo y el populismo que, como bien apunta Alberto Giordano, «instituyen como valor superior la verdad de lo real, la conveniencia de adecuarse a un referente cierto, dado y aceptado como verdadero» (1999: 63). Frente a esta verdad instituida, *Literal* reivindica el valor de la pregunta, del signo vaciado de significado reconocible, automático, lo que supone un discurso reactivo a la fácil interpretación y que fue tildado de ilegible, de elitista y, por tanto, contrario al realismo y al populismo como marcas del compromiso político en la literatura de ese periodo.

Desde la perspectiva de *Literal*, lo que consiguen estas «políticas» es jerarquizar la realidad reflejada y edificarla en el lenguaje a golpe de exclusiones y bajo el peso de una única interpretación niveladora. En otras palabras, sustituirla por una imagen (o información) insistente que remite a un falso orden, moral e ideológico, idóneo para crear una ilusión omnipotente que sintetice los valores políticos que se pretendían reinstaurar, de ahí la íntima relación entre utopía y poder:

Soñar con la restitución de un Orden perdido que sigue operando en las palabras como referencia mítica es reprimir lo *posible* en

nombre de lo *real*. La sociedad, dispuesta a restituir todo a cualquier precio, se aprisiona en la utopía de un equilibrio imposible, de una causa, de un centro, de un origen que sólo existe en el inconsciente y el lenguaje. (*Literal*, 2002: 69)

La imagen del orden a la que refiere este texto es Perón, el «portagrama» o líder capaz de poner en marcha «el capital moral acumulado en el inconsciente de los sujetos» (*Literal*, 2002: 68) trocándolo en capital político:

El poder condensador del «portagrama» desplaza de un lugar a otro la energía moral que captura. De esta manera, cada uno recibe un mensaje único que al ser parte de un discurso mayor, lo transforma en la voz de un coro que hace de la diferencia una complementariedad. (*Literal*, 2002: 68)

Lo que pretende hacer *Literal* con el lenguaje es justo lo contrario, atomizar ese mensaje único para poner el énfasis en la diferencia, en la multiplicidad de lo posible que es donde mejor se evidencia que toda interpretación es siempre una encrucijada de intereses preexistentes.

Esta propuesta instalada en el lenguaje critica todo valor superior, todo sentido devenido en verdad poniendo en evidencia «la incertidumbre esencial en la que todas las evaluaciones se soportan» (Giordano, 1999: 68):

Se trata de encontrar [...] el valor del *sentido* en nuestra cultura fundada sobre el imperialismo de la «significación» -del logos, de la predicción- y su grado cero, la representación. [Esto] implica la formulación de una *topología*, el inventario completo de unas *distribuciones* –jerárquicas y funcionales– que son las responsables de los «efectos de sentido» (*Literal*, 2002: 127).

La intriga o conspiración que la revista quiere llevar a cabo se concreta, entonces, en la producción de un signo proliferante que desvirtúe o «vuelva irreconocible los domicilios conocidos» (*Literal*, 2002: 17) y, en ese acto, niegue esas distribuciones jerárquicas y funcionales que delimitan las certezas que configuran lo real. Se defiende el juego formal como goce estético cuya «marca específica será la Ficción, el relato, el engaño» (*Literal*, 2002: 17). Una ficción consciente de sí misma que no finge referente alguno y si lo hace, como en *El fiord*, lo adultera inmediatamente. Una letra inmoral y subversiva en tanto la conciencia moral del compromiso político en la literatura del momento se entiende como un bloque proclive a ser sometido a un engranaje de poder capaz de destruir peligrosamente toda diferencia.

En *Literal*, la resistencia y la denuncia al orden establecido se ejecutan reponiendo lo excluido, lo no autorizado, todas formas de lo caótico como amenaza inquietante:

La mezcla entre el discurso político y el sexual es un efecto de esta inquietud: un incesto de clases, una mezcla de sexos que amenaza con destruir (o borrar) las jerarquías del Orden.

La acción desautorizada, la homosexualidad, la droga: el que se droga niega la realidad de la producción, el homosexual la reproducción, la acción desautorizada niega el sistema de jerarquías que organiza los intercambios sociales. Los agentes del caos, [sic] son todos los que han sustituido el bien por el deseo: sea este un deseo de poder, un deseo de justicia o un deseo de goce. (2002: 70)

Literal apunta a una literatura de la conmoción que se compromete con la apertura del signo, porque es allí, justamente, donde se encuentra el caótico goce estético. Lo que se afirma es que en una «ética que reprime la estética en nombre de la «moral», el goce estético se ha vuelto excéntrico y despierta la sospechosa hostilidad de progresistas y conservadores» (*Literal*, 2002: 129) y, por tanto, se ha vuelto político.

2. VIOLENTO LAMBORGHINI: *EL FIORD* O LA SODOMIZACIÓN DEL SENTIDO

«¿QUÉ podemos sacarle a Lamborghini para que deje de ser Lamborghini? El sexo, la violencia, y la política» (2009:11), estas claves que enuncia Damián Tabarovsky podrían entenderse como el hilo grueso con el que se construye el entramado más visible de *El fiord*. Pero quizás requeriría una reformulación, ya que el sexo y la política se inscriben y operan como formas de la violencia en las letras de Lamborghini. Allí solo son posibles en sus extremos más crueles: la perversión, la violación, el incesto por un lado; la opresión totalitaria, la represión, la tortura, por el otro. Lo que dejaría a Lamborghini sin Lamborghini es entonces, esencialmente, la violencia. La violencia como producto o resultado de la puesta en marcha de toda una serie de herramientas que buscan la desarticulación de una noción del sentido vinculada a «un orden claro y transparente donde quedaría suprimida la ambigüedad del lenguaje» (*Literal*, 2002: 16).

En *El fiord* se narran los avatares de un grupo de personajes que conviven en un fétido subsuelo bajo los perversos mandatos de un amo de rasgos bestiales y poder ilimitado, todos ellos están entregados a una sucesión orgiástica de perturbadores actos sexuales, ultrajes y trances escatológicos que se inicia con un parto doblemente sangriento para acabar en un asesinato caníbal. Todo un espectáculo de la crueldad narrado desde una estética onírica, que no oculta su carácter «antialucinatorio»⁶ desentendiéndose de todo proceso de verosimilitud. Según Julio Premat, «la operación fundamental y la más perturbadora que lleva a cabo *El fiord* es una especie de “lectura” o

6. La «alucinación» de realidad es un concepto de Macedonio Fernández que *Literal* asimila a su discurso anti-realista.

transcripción de acontecimientos públicos, relaciones de poder, personajes históricos, símbolos, ideas, eslogans, en términos exclusivamente imaginarios» (2003: s/p). De esta forma, todo aquello que puede ser reconocible para el lector –el magma de referentes políticos que allí se encadenan– queda puesto en tensión por la naturaleza claramente ficcional del propio texto. Lo mismo ocurre con el flujo de pulsiones que domina el relato, al ser exacerbado, deformante (los personajes son cuerpos sin identidad, degradados, animalizados y mutilados) y sumamente violento impide toda identificación racional.

Según César Aira, la obra trabaja una forma alegórica tan sutil que cuesta percibirla:

Consiste en sacar al sentido alegórico de su posición vertical, paradigmática, y extenderlo en un continuo en el que deja de ser él mismo (de eso se trata el sentido, todo sentido, de un abandono de un término por otro) y después vuelve a serlo, indefinidamente. (1988: II)

Lamborghini corporiza las oscuras y retorcidas transacciones políticas que se daban en el seno de la resistencia peronista a fines de los años sesenta, poniendo en marcha una bacanal sexual, excesiva y perversa. Esta analogía textual que se establece entre los dos planos (político y sexual) está interrumpida de diversas maneras a lo largo del texto; por ejemplo, cuando el referente se difumina alejándose de la primera conexión referencial establecida para postular otra diversa en la misma torsión del signo, o cuando la potencia del lenguaje utilizado (y de la índole de lo narrado) sujeta al lector y le exige una lectura literal que se inscribe «en las acciones concretas de los cuerpos» (Oubiña: 75).

De este modo, si Carla Greta Terón hace clara referencia a la CGT (Confederación General del Trabajo), es decir, el núcleo sindical por excelencia, la repetición de Terón señala de forma no me-

nos evidente «el» apellido, lo que lleva directamente a la figura de Evita, imagen fundamental del populismo. Pero no es posible tener presente ininterrumpidamente este referente, ya ambiguo de por sí, cuando el personaje es sometido a un virulento castigo físico y a una animalizada violación en pleno trabajo de parto: la violencia impele a una lectura literal. Sin embargo, a lo largo del relato, los diferentes intercambios político-sexuales de este personaje disparan nuevamente la ambigüedad de todos los referentes puestos en juego. El equívoco agita toda referencia sin anularla, sino acumulándola. Es un vaivén que desbarata y vuelve a validar continuamente las claves de lectura que el texto mismo va imponiendo. De ahí, quizás, el «continuo» que señala Aira.

Este es uno de los procedimientos habituales en el texto, todo en él está dispuesto de manera que el sentido nunca adquiera estabilidad completa. Lamborghini desarrolla diferentes operaciones en pos de este artificio; así, las variantes que el narrador utiliza para nominar a cada personaje desembocan en un cúmulo de flexiones (muchas veces antagónicas) que imposibilitan una interpretación cerrada. Lo mismo ocurre con el posicionamiento de los personajes respecto a los hechos que se narran, El Loco Rodríguez, amo o patrón, es significativamente el más estable en su rol de líder opresor y en la insistencia de huellas que remiten a la figura de Perón, mientras que los esclavos o súbditos oscilan entre el papel de víctimas y castigadores, cómplices y subversivos; como dice el narrador de *El fiord*, todos ellos están «inscriptos en ambos libros. Verdugos y verdugueados» (Lamborghini, 2010:18)⁷. Asimismo, la ideología política que cada personaje aparenta encarnar

7. Se citará *El fiord* siempre por la misma edición que corresponde al año 2010. Por tanto, en adelante, se omite citar el título de la obra que se distinguirá por el año de edición.

está tergiversada por el masivo cúmulo de referencias –que cumple también la función de señalar las transacciones indiscriminadas entre facciones peronistas–; el ejemplo más claro es el del dogmático (a la vez que revolucionario) Sebas, el personaje más vilipendiado y el único relegado de todo intercambio sexual. Este personaje remite a las bases políticas del partido justicialista que se diseminan, conforme avanza el relato, en múltiples posiciones ideológicas, incluso las aparentemente más antagónicas.

El fiord puede leerse retrospectivamente como una puesta en práctica de los presupuestos críticos y literarios que defenderá *Literal*. Diego Peller se pregunta qué tienen en común el realismo y el populismo que *Literal* rechaza, y responde: «en ambos casos se postula la existencia de un significante amo (“la realidad”, “el pueblo”) que, situado en posición trascendental, rige y limita el desplazamiento infinito –y contingente– de la cadena significante» (2011:15). Desde esta proposición, se puede interpretar que El Loco Rodríguez da forma a ese «significante amo», de ahí su inmovilidad mientras todo el resto de personajes son sometidos a crispadas tergiversaciones en lo que respecta a su posicionamiento y a sus posibles referentes, aunque siempre desde una relación de dependencia con la figura del líder; solo hacia el final, cuando finalmente los oprimidos se rebelan, el poder, el nombre y la figura del Loco empiezan a descomponerse.

Pero volvamos un momento al texto «El matrimonio entre la utopía y el poder»:

Si el portagrama, el conductor, puede significarlo *todo* es porque la carencia que su presencia cubre, la diferencia que su palabra niega manifestándose en ella, es insoportable. Mientras sea necesario imaginar la completud, el orden, alguien llenará el hueco para que la ilusión se cumpla. (*Literal*: 68)

El fiord puede leerse enteramente bajo esta consigna; así, El Loco Rodríguez (el portagrama, el significado amo, el Orden) se presenta primero como un cuerpo impactante, poderoso y sólido pero con «un brillo de fraude y neón» (Lamborghini, 2010: 10). Esta advertencia cobra relevancia tras el levantamiento de los oprimidos capaces de ver ahora «dándole un vuelco al mundo [...] toda su gama de fisuras» (Lamborghini, 2010: 22), la descomposición del cuerpo del personaje revela la falsedad de la imagen de poder absoluto que proyectaba.

El Loco se desinfla literalmente, sus testículos de cristal estallan en pedazos y su cabeza entera se ennegrece hasta desaparecer con la significativa excepción de su dentadura postiza que vuelve a poner en escena, enlazándola en este momento crítico del relato, «la ortopédica sonrisa del Viejo Perón» (Lamborghini, 2010:18) ya mencionada en la obra. Las diferencias de todos los personajes estaban anuladas en la misma indiscriminación orgiástica (en la furia de las alianzas) que se ejercía bajo el influjo del Loco, las vejaciones a las que estaban sometidos les daban también cierto placer, este deslizamiento interpretativo se entreteje a lo largo del relato, exponiéndose claramente hacia el final cuando el narrador –que es quien da comienzo a la insurrección cagándose literalmente en el líder– admite sus dudas justo antes del asesinato del amo: «¿Y si al Agonizante le propusiera un Frente, un Pacto Programático sobre la base de. Por qué no? Temblé» (Lamborghini, 2010: 23). De ahí, quizás, que el único personaje que no copula ni con el líder, ni con nadie, sea el abanderado de la salida en manifestación que cierra el relato.

Es posible establecer un correlato entre el «portagrama» como imagen ilusoria de un todo imposible pero anhelado y el fiordo como lema textual que funciona «convirtiendo cada eventual vacío en el punto nodal de todas las fuerzas contrarias en tensión» (Lamborghini, 2010:17). Desde esta lectura, el vacío o el hueco que surge de la necesidad de un orden capaz de abarcarlo todo es el espacio que ocupa el poder político,

aquello que ocurrió –este es un verbo recurrente en el autor– y que es necesario romper con la acción del lenguaje y con la acción política. Así funciona también la escritura de Lamborghini, como un acto que pone en tensión todas las posibilidades del signo pero que anula la ilusión de totalidad como figura esférica cerrada e improductiva para presentarla como una apertura múltiple e informe en constante mutación; y si es esfera, como señaló Marechal, en constante rotación. Una ruptura que paradójicamente es la forma de continuidad de acción que el texto propone, ya que en él «la oposición funciona como inclusión, la confrontación como mezcla, la sucesión como acumulación» (Oubiña, 2008: 78).

El discurso cobra así un claro valor performativo. Como señala Alan Pauls,

La fórmula un acto por cada palabra, de la que Lamborghini hizo una ley despiadada, es la fórmula misma del acontecimiento: ya no palabras y cosas en relación de representación, sino signos y acciones anudados; ya no el candor de los realismos y sus secuelas «comprometidas», sino un trabajo de la lengua como máquina de actos, de veredictos y de condenas. (1989: 5)

El lenguaje es capaz de crear un orden de lo real, que luego se mantiene mediante un uso restringido del signo como mera comunicación de lo establecido. Lamborghini trabaja la fractura de ese valor comunicacional aceptado, ahondando en la fisura del orden (de la lengua, del mundo) instituido. Esta es, quizás, la mayor violencia que ejercen sus obras en el lector: la operación de restituir todo aquello que ha sido excluido de la lengua literaria, una orquestación del exceso que señala que este procedimiento rige también para la lengua social y política.

Lo que Lamborghini escenifica en *El fiord* es justamente aquello que denuncia, la naturaleza orgiástica y perversa de las transacciones

que se llevan a cabo bajo una misma imagen, símbolo o signo de poder que pugna por mantenerse en una unión de sentido borrando las diferencias fundamentales que en él se caldean. Lamborghini, como *Literal*, propone un uso proliferante del lenguaje que sirve de sostén a una estética extrema que busca liberar las fuerzas disímiles de su mordaza inmovilista. Este es el motivo que da coherencia a la elección de quebrantar constantemente el sentido, de pervertirlo o, siguiendo la tónica del autor, de sodomizarlo. Se trata de una forma violenta de liberación contra un orden violento de significación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, César (1988): «Prólogo» en Lamborghini, O., *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- GIORDANO, Alberto (1999): *Razones de la crítica: sobre literatura, ética y política*, Buenos Aires, Colihue.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (1980): «El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini» en *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias*, Buenos Aires, n.º 1, Año I, pp. 48-51.
- , (2010): «El fiord» en *Novelas y cuentos I*, ed. C. Aira, Buenos Aires, Mondadori.
- LIBERTELLA, Héctor, comp. (2002): *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- MENDOZA, Juan José (2011): «Dossier Literal», en [<http://www.bn.gov.ar/dossier-literal>] (Consultado: 22/12/2014).
- OUBIÑA, David (2008): «De la literatura entendida como *delirium tremens*» en J. Davobe y N. Brizuela (comp.), *Y todo el resto es literatura: Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona, (71-93).

- PAULS, Alan (junio 1989): «Lengua: ¡Sonaste!» en *Babel*, n.º 9, p. 5.
- PELLER, Diego (2011): «Lacanismo Literal» en *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 16, pp. 1-21.
- PREMAT, Julio (2003): «La resaca de la historia. Erotismo y política en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini» en M. Blanco (ed.), *Satire, politique et dérision (Espagne, Italie, Amérique Latine)*, Lille, Université de Lille 3, pp. 161-169.
- TABAROVSKY, Damián (2009): «Operación Lamborghini» en *Quimera*, n.º 306, p. 11.

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA VIOLENCIA EN MARIO LEVRERO

ALBA DIZ VILLANUEVA

albadiz@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

LA violencia es un elemento presente en la obra del uruguayo Mario Levrero, bajo distintas formas, desde aquella asociada a la delincuencia callejera hasta la institucional, pasando por la violencia sexual o la agresión física como única forma de defensa. El objetivo de este estudio no es realizar una suerte de catálogo de todas ellas, sino encuadrarlas, y comprenderlas, dentro de un contexto más general. En concreto, se trata de analizar cómo las manifestaciones violentas tienen lugar fundamentalmente dentro del espacio urbano –que lejos de ser un simple marco actúa como germen e incluso como agente de dicha violencia– y cómo la manera en que esta es percibida y plasmada discursivamente varía conforme se avanza en su producción narrativa, desde las primeras novelas, con esos «paisajes turbulentos de la interioridad del individuo en su lucha por acceder o penetrar una autenticidad en riesgo permanente de inexistencia», hasta su última etapa, «que se confronta con la exterioridad inmediata de lo cotidiano [...]» (Montoya Juárez, 2013: 13-14).

La ciudad, escenario predilecto de Levrero, es casi por definición un lugar hostil, de habitabilidad dudosa para los protagonistas, tanto por su configuración proclive al desconcierto y/o al desagrado, como por los individuos que alberga. El espacio urbano es, por lo común, incomprendible para el sujeto que debe vivir en él, quien no sabe adaptarse a

sus normas o a sus formas, viéndose continuamente desquiciado, frustrado, angustiado. Estos sentimientos se acentúan por la imposibilidad de comunicación, ante la falta de un código lingüístico o lógico común.

Se trate de una ciudad con referente extraliterario, se trate de una ciudad ficticia, carece de valores de seguridad o confort, incluso en su esfera privada, puesto que la casa, la residencia, el asilo o cualquiera que sea el recinto destinado a la vivienda, es tanto o más laberíntico y claustrofóbico que los espacios públicos. Ejemplos claros son *La ciudad* o *París*, con la casa de Giménez y el asilo de menesterosos (respectivamente); construcciones que conectan con otras a través de incontables pasillos y corredores húmedos y oscuros, con subidas y bajadas, que desorientan al individuo. A menudo, la privacidad e intimidad que estos lugares en principio confieren son cuestionadas, o directamente violadas, por otros sujetos que irrumpen en su interior, para registrarlos, desvalijarlos o simplemente contrariar al protagonista. Incluso el espacio familiar resulta a veces ajeno a los personajes, que se sienten como intrusos en su interior. En palabras de Hugo Verani (1996b: 47), «el ámbito familiar es siempre en Levrero un resguardo de transitoriedad dolorosa, un territorio conflictivo que impone una despersonalización y un trastocamiento perturbador del yo», que empuja a acciones drásticas, como la violación que el protagonista comete en una de las posibles realidades que nos ofrece *Desplazamientos*, sobre la que se volverá más adelante.

Las urbes levrerianas, especialmente en la narrativa más temprana, aparecen dominadas por poderes indefinidos que suponen, debido a su carácter represivo, una amenaza para sus habitantes. Estas organizaciones, cuyos líderes nunca son visibles, se manifiestan a través de los agentes encargados de mantener el *statu quo*, mediante el uso indiscriminado e injustificado de la violencia. Una violencia que reviste distintas formas, más o menos directas, y que, rescatando lo que Walter Benjamin planteaba a propósito de la institución de la policía

en el estado moderno, atenta ciegamente contra los sectores (aparentemente) más indefensos de la sociedad, en una vejación brutal, sin relación con fines jurídicos (Benjamin, 2001).

La extraña secta que domina ese edificio que es a un tiempo asilo, cárcel y prostíbulo en la novela *París* obliga a sus moradores a participar en sus ritos religiosos, los despoja de sus posesiones, tortura a quien la desafía y cuida que ninguno de ellos lo abandone, a través de guardias armados que custodian la salida y no dudan en disparar. La realidad exterior es si cabe más hostil, pues en la capital francesa recreada por Levrero los taxistas mueren y son reemplazados sin que ello cause el menor asombro o emoción; ven la luz de manera legal reportajes sobre necrofilia; y se está librando una guerra mundial: los tanques desfilan por las calles, las bombas y las metralletas amenazan a sus habitantes...

En *El lugar*, la violencia, que alcanza un grado todavía mayor, evidencia el contraste entre el recuerdo que el protagonista tenía sobre su ciudad de origen y lo que encuentra a su regreso: un lugar infernal, escenario de tiroteos y explosiones, que ya no puede sentir como propio. La luz, el ruido, la música metálica, la aglomeración de sus habitantes... desconciertan al personaje, que, presa del desasosiego, intenta avanzar entre el tumulto de gente que lo agarra, lo insulta y lo amenaza, sorteando intentos de violación y demás agresiones de los hombres que dominan la urbe, quienes lo fuerzan, además, a golpear a una mujer:

Un grupo de hombres, cuatro de ellos desnudos y un quinto encapuchado azotaba a una mujer que tenía las muñecas y los tobillos unidos a la pared por cadenas metálicas [...]. [...] colocaron el látigo en mis manos. Me enfrentaron a la mujer que sangraba y balanceaba su cabeza pesadamente sobre los hombros y gemía. Me golpearon las costillas y descargué un latigazo sobre la mujer; les pareció demasiado suave y volvieron a golpearme. Tomé el látigo al revés [...] y comencé a dar golpes con el mango, en todas direcciones. (Levrero, 2010: 147)

Esta forma de violencia, la institucional, inherente, según Benjamin (2001), a la constitución de cualquier estado, es también psicológica. Crea un ambiente asfixiante, de libertades coartadas, de hombres armados, de intranquilidad, de miedo, que afecta al protagonista tanto como la violencia física que sufre en sus propias carnes. La ciudad deja de ser un ente pasivo para convertirse en un agente violento, que pone en funcionamiento los mecanismos opresores. La suma de las circunstancias descritas lleva a los personajes a situaciones extremas, a reacciones incluso más violentas que aquello que las genera. Si en *El lugar* el Francés, al no poder adaptarse al extraño lugar donde permanecen confinados, acaba por suicidarse pegándose un tiro en la cabeza (Levrero, 2010: 121), el protagonista de *La ciudad* inflige una paliza a Giménez, defensor a ultranza del absurdo reglamento local, cuando este trataba de hacer valer sus normas mediante el castigo físico:

Y entonces, como en el circo, salté como una fiera sobre él. [...] casi sin darme cuenta de lo que hacía me encontré descargando un puñetazo tras otro sobre ese hombre [...].

[...] Sangraba por heridas abiertas en las mejillas y en el costado del cuello, y por los oídos. Su carne se abría con facilidad ante cualquier golpe, y enseguida manaba la sangre. (2010: 150)

La soledad del individuo en la ciudad, derivada de la incomunicación y/o la incomprensión, es, en ocasiones, solventada por la relación cómplice con alguna mujer, que actúa como guía en el laberinto urbano, o bien como válvula de escape, evasión o desahogo, sea mental o sexual. Pero esas relaciones, a menudo marcadas también por la violencia, acaban frustrándose. Si bien la violencia puede surgir como impulso connatural al juego erótico, en el que participan los dos implicados, en otros casos se recrudece e incluso llega a convertirse en un medio para

imponer la relación sexual. En *La ciudad*, por ejemplo, lo que empieza con unas «manifestaciones cariñosas» (Levrero, 2010: 40) entre el protagonista y la misteriosa Ana se vuelve cada vez más pasional, más agresivo, más doloroso: los besos se acompañan de mordiscos, de choques de dientes, de abrazos sofocantes, de sangre. Cuando Ana pone fin al episodio, el protagonista trata de someterla a la fuerza, desgarrándole la ropa, no sin la resistencia feroz de ella, que acaba por liberarse.

Más allá va el protagonista de *Desplazamientos*, quien se ve envuelto, con dos inquilinas de su recién heredada casa —la esquiva Nadia¹ y su hermana Blanca—, en un extraño trío sexual que, en una de las variantes posibles que plantea la narración, culmina con la violación de la segunda, ante la mirada furiosa de la primera, tras haber sido sorprendidas en una situación de sometimiento y maltrato:

Alguien yacía en la cama de Blanca; probablemente, ella misma. Otra mujer [...] estaba sentada sobre las nalgas de quien yacía, y desde esa cómoda posición le pegaba en la espalda con algo que parecía ser un cinturón de cuero [...].

La visión de esa escena me produjo de inmediato una excitación furiosa, incontrolable; [...] sin darme oportunidad de pensar lo que hacía, me metí por debajo del género celeste y abrí la puerta [...]. Liberé mi sexo [...] y me eché sobre el cuerpo de Blanca [...] mientras la poseía febrilmente no lograba evadirme de la sensación quemante, aguda, de esa mirada acusadora [...] (Levrero, 2012b: 221-222)

En tanto que elemento inherente al imaginario policíaco, la violencia está presente en novelas como *Nick Carter se divierte mientras el*

1. La elección de este antropónimo para el personaje femenino, objeto de búsqueda, podría ser un guiño a André Bretón y su obra del mismo nombre, con la que comparte también la atmósfera onírica y el espacio laberíntico.

lector es asesinado y yo agonizo y *La Banda del Ciempiés*, pero también en *Fauna*, de trama detectivesca, donde encontramos amenazas de muerte, intentos de asesinato, mediante atropellos fallidos y agresiones con arma blanca. A diferencia de esta última, donde prima la atmósfera psicológica propia de la primera etapa, las otras dos novelas destacan por su marcado carácter lúdico-paródico, que transgrede las convenciones del género policíaco: anula el suspense, adelantando la solución de un misterio, o lo deja irresoluto, en vez de aportar una solución sorprendente; recurre al mundo onírico, a la parapsicología y la hipnosis como vías para resolver los casos (como en *Fauna*); los protagonistas se desdoblan (véanse el *alter ego* Giuseppe Garibaldi del personaje principal de *Fauna* o el Nick Carter televisivo); los malhechores o enemigos no son a veces más que proyecciones del inconsciente del protagonista (como Watson, archienemigo de Carter), etc.

En *La Banda del Ciempiés* y *Nick Carter...*, la violencia contribuye al efecto humorístico que las caracteriza, al ser deliberadamente exagerada. Presentan un argumento disparatado, abigarrado, y una lógica imprevisible (Echevarría, 2012); llevan hasta el ridículo la trama y particularmente la violencia, que alcanza un grado extremo: intimidación verbal y física, intentos de castración con muñecas hinchables que contienen ácido en su interior, amenazas por parte de maridos celosos, aprisionamiento en tela de araña, atracos, y un amplio abanico de vejaciones y asesinatos.

Es especialmente llamativa la brutalidad institucional de *La Banda del Ciempiés*. Las autoridades (fuerzas del orden, dirigentes, diplomáticos...) son escarnizadas: el presidente estadounidense viola a un embajador chino, un senador amenaza a una niña con las mayores atrocidades imaginables, un organismo aparentemente benéfico se lucra explotando invidentes a los que recluye en condiciones infrahumanas. Por su parte, la imagen de la policía es la de un conjunto de

incompetentes, impedidos por las circunstancias más ridículas, violentos, especialistas en confundir a los inocentes con los delincuentes. Sirva de ejemplo la tortura y asesinato del embajador chino de las Naciones Unidas:

Cuando intentó hacer valer su calidad de diplomático, fue acallado a golpes de cachiporra. Más tarde fue sometido a un intenso interrogatorio, y [...] al apremio físico. Le cortaron las manos y los pies, lo pincharon con agujas y lo tajearon con navajas. Cuando murió, su cuerpo fue licuado en una máquina especial y el líquido resultante se hizo desaparecer [...] (Levrero, 2012a: 12)

La ciudad, escenario de ambas novelas, es el punto de cruce de todas esas fuerzas contrapuestas, de las indiscriminadas acciones delictivas de bandas criminales, fuerzas del orden e instituciones corruptas ante las cuales los ciudadanos están desamparados. La seguridad en las calles, tanto en el atestado núcleo urbano como en los suburbios de aspecto desamparado, es inexistente. La urbe «respira violencia. Violencia oculta, contenida; violencia que en cualquier momento puede desencadenarse contra nosotros, bajo cualquier forma; y se siente que cuanto más tiempo tarde en estallar, con tanta mayor fuerza lo hará [...]» (Levrero, 2012a: 45).

En los textos autoficcionales, como el *Diario de la beca* incluido en *La novela luminosa* o *El discurso vacío*, la ciudad, esta vez real, escenario de su propia vida (fundamentalmente Montevideo, pero también Buenos Aires o Colonia del Sacramento) presenta también, aunque en menor medida que las ficticias, un alto grado de hostilidad para el *yo* que las habita. A Levrero no le interesa retratar la realidad uruguaya de la dictadura (1973-1985), que vivió desde dentro, frente a conocidos casos de escritores connacionales exiliados (Galeano, Peri Rossi,

Onetti...). Su narrativa, marcadamente introspectiva, se desvincula de la denominada literatura comprometida, donde, según el propio escritor, hay más compromiso que literatura, y más voluntad comercial que intención comunicativa, artística (Levrero, 1992: 1176)². No obstante, hay en sus textos algunas referencias al negro pasado de la capital uruguaya, aunque bastante superficiales. En *El discurso vacío* le dedica estas palabras: «esta ciudad que me oprimió, esta ciudad que he visto destruirse en los años de la dictadura, este apartamento donde viví, sufrí y amé [...]» (2007: 58). En *La novela luminosa* hay afirmaciones similares, que expresan una relación compleja con una capital ora animalizada, ora humanizada, contradictoria, capaz de atraer y repeler a un tiempo, de acoger en su interior al individuo para expulsarlo después; una urbe que sufre y hace sufrir:

Cómo llegue a odiar también esta ciudad, que se iba cayendo a pedazos, que nos iba enterrando entre paredes cada vez más altas y cascotes y polvo y ruido y silencio y oprobio.

Pero también en aquel tiempo odiaba, a menudo, la ciudad, y era, aunque no supiera explicarlo, otra clase de odio. Tal vez, el odio o el rencor del que ama y no es amado; la ciudad no tenía un lugar para mí, era hermosa y ajena. No era esta ciudad que, hasta hace poco, nos iba acorralando como una fiera desesperada, cubierta de heridas y

2. En *Dejen todo en mis manos*, el protagonista, trasunto de Levrero, es un escritor cuya obra, que «es buena [...], pero....» (Levrero, 2012a: 245), no encuentra hueco en el mercado editorial. Por ello, se ve en la necesidad de aceptar el trabajo de encontrar al autor de una novela que, al contrario de las suyas, goza, incluso antes de ser publicada, de un gran éxito que radica, precisamente, en aquello de lo que él se desvincula: el retrato de la historia uruguaya, desde la lucha armada hasta la democracia, pasando por la dictadura y la reflexión sobre el «progresivo derrumbe de nuestras instituciones, nuestros valores, nuestra economía y nuestra cultura» (2012a: 252). Pese a reconocer la calidad de la novela, afirma: «No era la novela que yo había escrito, hubiera escrito o hubiera querido escribir» (2012a: 253).

desgarrones, azuzada y destrozada por fuerzas maléficas, no esta ciudad de hoy, que miramos con la ternura con que se mira a una mujer enferma, a una mujer herida [...] (Levrero, 2008: 501)

El dolor a abandonar la ciudad que representa un 80% de sí mismo (Levrero, 2007: 70), para irse a Buenos Aires a «vivir entre extraños, como en un exilio» (2007: 116), convive con el rencor que genera en quien ha permanecido en ella durante tantos años, con todas las consecuencias (retraimiento, exilio interior...). Y es que, como el propio Levrero confirmó en una entrevista a Hugo Verani (1996a: 10), la dictadura afectó de distintas maneras y en todos los órdenes a su vida³. Si bien escapó a la censura, por la naturaleza de sus textos, confiesa haber sido víctima de una «autocensura paranoica» (Verani, 1996: 11) que podría, según Bello Rodríguez (2014), haber provocado un cambio en sus textos: de esos ambientes opresivos, pesadillescos, generadores y contenedores de violencia de sus primeros cuentos y novelas, a obras lúdico-paródicas o autoficcionales, donde la violencia se aborda desde una óptica que difícilmente deja pie a interpretaciones en clave de crítica o denuncia⁴.

3. Significativas son, con respecto al exilio interior o exilio, las palabras de Reguillo-Cruz (2002: 54): «El exilio en la propia ciudad es una experiencia narrada y vivida de diferentes modos por hombre y mujeres que perciben el entorno urbano como un territorio poblado por demonios que amenazan diferentes órdenes de la vida social, desde la vulnerabilidad física hasta los temores morales, pasando por la desconfianza generalizada ante las instituciones. La ciudad asume el rostro de la inevitabilidad de la violencia».

4. Pese al distanciamiento de Levrero con una voluntad de denuncia, crítica o retrato de la dictadura, ha reconocido alguna alusión a ella (Verani, 1996: 11): «[...] las referencias conscientes a este triste período son escasas y concretas: un breve pasaje de *Nick Carter*... [...]. Todavía no he escrito nada cuyo tema principal sea ese u otros gobiernos [...]». Se trata del discurso del personaje de Tinker, su ayudante

En esta última etapa, la hostilidad urbana reside no tanto en el exterior como en quien narra, en su creciente fobia a los espacios abiertos y su reclusión en el espacio privado. En el *Diario de la beca* describe los efectos dañinos, físicos y mentales, causados por sus salidas a la calle. El propio individuo, viejo, cansado, hastiado del mundo y de los nuevos tiempos, es el principal obstáculo para una relación satisfactoria con la ciudad, y es consciente de ello: «esos paseos por algo muy parecido al infierno me producen una sensación de irrealidad que a veces me resulta alarmante. Hay algo que está radicalmente equivocado y fuera de lugar, y no sé si soy yo, o es todo ese mundillo ciudadano del nuevo milenio» (2008: 350). El agitado y peligroso mundo exterior sería entonces, al menos en parte, el reflejo de un mundo interior caótico, escindido. Este fenómeno estaba en cierta forma presente en obras precedentes, como en *El lugar* e incluso en la paródica *Nick Carter...*, que acaban poniendo el foco discursivo en la crisis del *yo*, enfrentada en el seno de la urbe, espacio de cuestionamiento de la identidad.

No obstante, al margen de sus miedos, de sus manías y de las dificultades que la edad y sus achaques imponen a su movilidad, hay factores externos que contribuyen a acrecentar la visión negativa de Montevideo. La gente, la inclemencia del clima, el ruido «estupidizante» (2008: 350) de los parlantes y los músicos ambulantes, la invasión publicitaria, la inseguridad del transporte público⁵ o el atentado contra la estética y la funcionalidad de las reformas urbanísticas, que confieren a la ciudad un aire carnavalesco y hortera, son algunas de las condiciones que hacen de las calles lugares de «tortura psíquica»

(*alter ego* de su archienemigo, que es además su hijo), discurso que remite a la retórica propia de los dirigentes militares.

5. En *El alma de Gardel* afirma a propósito del transporte urbano: «La gente tiene miedo en los ómnibus [...]. En los subtes de las grandes ciudades es peor, el miedo es mucho más perceptible, más palpable [...]» (Levrero, 2012c: 42-43).

(2008: 322) y que anticipan un «nuevo terrorismo de Estado» (2008: 350) del que la Intendencia, contra la que arremete constantemente, es la principal responsable. La violencia callejera contribuye a agravar su agorafobia: atracos, agresiones, persecuciones y hasta tiroteos. La ciudad es entonces un «medio salvaje» que despliega sus «mecanismos fóbicos» (2008: 216) sobre sus habitantes. La inseguridad es tanto mayor por cuanto esos delitos permanecen impunes y la vigilancia policial es insuficiente o nula:

El margen de seguridad en esta zona del centro es casi inexistente. Pienso que esta incapacidad del Estado para defender a los ciudadanos es un poco mejor que la agresión a los ciudadanos desde el Estado, como en los tiempos de la dictadura, pero en definitiva estamos viviendo con una zozobra muy parecida. (2008: 214)

Estas líneas evidencian un fenómeno característico de la realidad latinoamericana, señalado por Reguillo-Cruz: la incapacidad del Estado para hacer frente a la violencia (2002: 55), debido al desinterés y la indiferencia hacia la seguridad de los ciudadanos, que provoca un miedo y una indefensión próximos a los vividos durante la dictadura. Como ya expresara en *Dejen todo en mis manos*, la democracia y la dictadura militar son dos caras de la misma moneda (Levrero, 2012: 253).

Es precisamente la violencia el nexo entre las ciudades reales y los escenarios opresores de la ficción, en una idea común, en un concepto de ciudad como entorno inherentemente hostil, que, aunque muta en sus formas y causas, permanece en el tiempo:

Afortunadamente tengo una serie de textos escritos en décadas anteriores que detallan prolijamente el carácter pesadillesco de la ciudad, sólo que ahora la pesadilla es distinta, con elementos cambiados.

No era mejor, en absoluto mejor. Simplemente yo tenía más defensas, yo era más fuerte, o sea más joven. Y tal vez lo pesadillesco sea una característica común e inevitable de toda ciudad; la idea misma de ciudad. (Levrero, 2008: 309)

En la narrativa levreriana, igual que en la realidad extraliteraria, la violencia forma parte del imaginario urbano. Como señala Mabel Moraña (2002: 10): «la ciudad es el escenario en el que se suceden, en una especie de *performance* interminable, “los rituales del caos”».

La violencia, con su multiplicidad de funciones (parodiar un género mediante el abuso de un componente clave, contribuir a la creación de una atmósfera pesadillesca, reflejar las turbaciones del *yo...*), es, como la ciudad donde surge y se desarrolla, una constante en la narrativa levreriana. Los protagonistas de sus obras tendrán que enfrentarse con las distintas formas que esta violencia reviste (sexual, institucional, psicológica, verbal y física; infligida y recibida; directa e indirecta), amén de con sus propios miedos, con sus propias frustraciones y, en definitiva, con ellos mismos. En esta encrucijada, ante los mecanismos represores ejercidos desde el poder, la inseguridad de las calles o las propias tribulaciones, los personajes no tienen a veces más salida que la risa desquiciada, la huida, la resignación o, precisamente, la violencia, que se nutre a sí misma, en un ciclo sin fin aparente en el que el individuo, que la sufre pero también la genera, está inmerso de forma irremediable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLO RODRÍGUEZ, Carlos (2014): «Libertinaje y desborde: el exilio interior de Mario Levrero», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, pp. 87-100.

- BENJAMIN, Walter (2001): «Para una crítica de la violencia», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Santillana, 23-46.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2012): «Prólogo», en Mario Levrero, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo y otras novelas*, Barcelona, Debolsillo, 7-15.
- LEVRERO, Mario (1992): «Entrevista imaginaria con Mario Levrero», *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 160-161, pp. 1167-1177.
- , (2007): *El discurso vacío*, Madrid, Caballo de Troya.
- , (2008): *La novela luminosa*, Barcelona, Mondadori.
- , (2010): *Trilogía Involuntaria (vol. I. La ciudad; vol. II. París, vol. III. El lugar)*, Barcelona, Debolsillo.
- , (2012): *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo y otras novelas (La Banda del Ciempiés, Dejen todo en mis manos)*, Barcelona, Debolsillo.
- , (2012b): *Fauna. Desplazamientos*, Buenos Aires, Mondadori.
- , (2012c): *El alma de Gardel*, Buenos Aires, Mondadori.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2013): *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, Montevideo, Trilce.
- MORAÑA, Mabel (2002): «Introducción», en Mabel Moraña (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, 9-15.
- REGUILLO-CRUZ, Rossana (2002): «¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s). Una cartografía de las interacciones urbanas», en Mabel Moraña (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, 51-67.
- VERANI, Hugo J. (1996): «Conversación con Mario Levrero», *Nuevo texto crítico*, vol. III, núm. 16/17, pp. 7-17.
- , (1996b): «Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento», *Nuevo texto crítico*, vol. III, núm. 16/17, pp. 45-58.

LA «CIUDAD DE CEMENTO» DE JORGE
BOCCANERA EN *PALMA REAL*

MARÍA DEL CARMEN CABALLERO DORADO

m.c.caballero.dorado@gmail.com

Universidad de Jaén

ESTE trabajo es parte de un trabajo más extenso sobre la obra de Jorge Boccanera. El objetivo es mostrar la importancia de la naturaleza en su obra como elemento metapoético representativo de la sociedad actual y del mundo interior del poeta. En este caso, en su obra *Palma Real* encontramos una lucha de opuestos entre ciudad y selva. En este tema, la visión de *Palma Real*, aunque coincide de alguna forma con otras obras anteriores que trataron el tema de la selva, Boccanera lo trata de una manera totalmente distinta a la analizada históricamente.

En *Palma Real* encontramos que Jorge Boccanera se refiere a una ciudad de cemento frente a la selva imaginaria que crece en su propio mundo poético. Una superposición de vidas donde «lo que no es selva es ruina», en palabras del poeta. En este tema, a diferencia de del resto de obras, la barbarie es la ciudad, frente a la naturaleza que, regida por su propia lógica, es un mundo en el que poder refugiarse. La urbe es una devoradora de hombres a los que solo les queda la salvación de esa respiración de «selva». Una barbarie que va sembrando soledades: de esta manera hace una crítica a la sociedad actual de las grandes ciudades, donde su extensión crece de la misma manera que su deshumanización. De igual modo erige como centro de esa selva poética

a la *Palma Real* haciendo una crítica a la deforestación americana al mismo tiempo que hace referencia a sus años de exilio.

La tesis principal de mi estudio es mostrar la importancia de la naturaleza en su obra como elemento metapoético que simboliza la sociedad actual y el mundo interior del poeta.

En primer lugar hay que señalar que la poesía de Jorge Boccanera siempre ha seguido una vertiente muy social y crítica. A Jorge Boccanera, como a la gran mayoría de poetas latinoamericanos del siglo XX, es difícil encajarlo en una corriente estética precisa. Sus raíces literarias se pueden situar en la producción posterior a los años 50, también llamada por algunos críticos post o neovanguardismo, y con la llegada a escena de autores que usarían un lenguaje, por decirlo de alguna manera, más coloquial. Este lenguaje estaba ya presente en los años 20 en autores como Raúl González Tuñón y Baldomero Fernández Moreno. En líneas generales se puede decir que esta corriente tiene sus antecesores cercanos en las obras de madurez de Vallejo y Cardoza y Aragón. Pero si hay una figura clave esa es Juan Gelman.

Juan Gelman compartió con Jorge Boccanera una amistad de cuarenta años. Puede decirse que es una figura clave en su obra y en su vida. Los dos comparten la visión de exiliado y una concepción de una poesía comprometida, ligada a una inventiva singular e inusual en ambos casos fuera de lugares comunes.

Otro poeta con el que compartió nuestro autor experiencias de exiliado fue Luis Cardoza y Aragón que defendía la fuerza de una poesía movilizadora y comprometida: «La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre».

Tras esta brevísimo repaso y centrándonos en la obra *Palma Real* señalar que se trata de una obra meditada y corregida durante más de 12 años. *Palma Real* comenzó con el nombre de Cuadernos de la selva, un conjunto de cuadernos escolares repletos de apuntes y poemas,

que contenían anotaciones hechas durante los viajes de su autor por la selva de Costa Rica, Nicaragua, Panamá y el sur de México, pasando por sitios como La Tigra, Tortuguero, Corcovado, Río San Juan y un largo etcétera de lugares singulares de Centroamérica y Costa Rica.

El tema de la selva ha sido bastante tratado en la literatura, sobre todo en la literatura Hispanoamericana. Puede decirse que tuvo su gran irrupción con el nacimiento de la narrativa indigenista y regionalista de principios del siglo XX.

La selva ha sido uno de los temas que más han proliferado, casi siempre con un tratamiento de amor-odio. La selva ha tenido distintas concepciones en la historia, destacando la dicotomía entre su visión como «arcadia» o paraíso natural y el infierno en forma de lugar omnipotente, ese «infierno verde» –del que habla Fernando Aínsa en su libro *Del logos al Topos. Propuestas de Geopoética*–, un laberinto capaz de devorar a cualquier intrépido explorador que intentara adentrarse en él. Aínsa en este libro nos señala cómo esa forma de viaje en la selva es una búsqueda que va al encuentro de algo puro y natural, donde la mayor parte de las veces sus protagonistas se toparán con numerosos inconvenientes y dificultades, que a la vez irán conformando el nuevo carácter del personaje. Finalmente, de forma general, podemos decir que al final de ese viaje pueden ocurrir cosas distintas: por un lado, que ese camino haya sido una travesía de iniciación hasta llegar a una fusión del personaje y la naturaleza. De esta manera, la selva pasa de ser un lugar lleno de trampas a ser algo sagrado y mitificado, como en la obra *Cumandá* (1879), de Juan León Mera. Por otro lado, hay obras donde el final no es tan placentero, sino que encontramos una selva que devora y engulle, una fuerza inclemente para el hombre.

En *Cumandá* encontramos una visión que en ciertos sentidos se parece a la que vamos a analizar en *Palma Real*, la presencia de una visión mitificada, poética y cuasi religiosa:

Aquí hay ese gratísimo no sé qué, inexplicable en todas las lenguas, perceptible para algunas almas tiernas, sensibles y egregias, y que, por lo mismo, se le llama con un nombre que nada expresa: poesía. (León Mera, 1988: 79)

También hay que señalar que entre estas dos visiones de la selva que se han repetido en la literatura hispanoamericana hay algunos puntos intermedios o indeterminados; encontramos novelas, como *Los Pasos Perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, que son difíciles de ajustar a una de las dos interpretaciones básicas.

Nos desplazamos a principios del siglo XX y nos encontramos con el auge de la llamada literatura regionalista. Dicha literatura es heredera del realismo y del costumbrismo. En las novelas escritas con esta concepción se presenta a una naturaleza poderosa con muchos matices, sobre todo negativos. Es una naturaleza destructora e impetuosa; los insectos, las enfermedades y las penurias son la realidad más común, esa en la que el hombre queda prácticamente anulado y a merced del poder de la naturaleza selvática.

El modernismo, con su recuperación de ideas románticas, también tiene parte de responsabilidad en la vuelta a la naturaleza como tema literario: es el ímpetu por volver a lo esencial y originario donde tanta importancia tiene la naturaleza, sobre todo en América latina, y el hecho de identificarse con esos rasgos tomándolos como una seña de identidad cultural y nacional frente al acecho de Norteamérica con sus intentos de dominar el sur. Por otro lado, se pueden señalar cómo influye en esta literatura el auge del comunismo en esa misma época, y el concepto surgido de la relación del hombre con la tierra con la mitificación de la naturaleza particular de América como algo poderoso. Una naturaleza que forma parte de la cultura nacional y de la que sentirse orgulloso; por consiguiente se crea una relación íntima hombre-tierra.

Por ejemplo en *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, la selva no irrumpe como protagonista hasta la segunda parte de la obra. Ya desde las primeras descripciones aparece la selva como «catedral de la pesadumbre», «cárcel verde», en un tono bastante melodramático que desaparece cuando se da paso la cruel realidad selvática. Se desvanece así la visión romántica de la naturaleza que invadía toda la primera parte de la obra:

¡OH SELVA, ESPOSA de silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración y el cielo claro, que solo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos. ¿Dónde estará la estrella querida que de tarde pasea las lomas? ¿Aquellos celajes de oro y múrice con que se viste el ángel de los ponientes, por qué no tiemblan en tu dombo? ¿Cuántas veces suspiró mi alma adivinando al través de tus laberintos el reflejo del astro que empurpura las lejanías, hacia el lado de mi país, donde hay llanuras inolvidables y cumbres de corona blanca, desde cuyos picachos me vi a la altura de las cordilleras! ¿Sobre qué sitio erguirá la luna su apacible faro de plata? ¡Tú me robaste el ensueño del horizonte y solo tienes para mis ojos la monotonía de tu cenit, por donde pasa el plácido albor, que jamás alumbró las hojarascas de tus senos húmedos! (Rivera, 1985: 105).

Este inicio de la segunda parte de la obra de Rivera rompe con todo el romanticismo que rodeaba a la selva en la primera parte de la obra. Ahora tenemos una selva «catedral de pesadumbre», como un mundo aparte donde todo tiene sentido. En esta visión sí comenzamos a ver similitudes con la selva que nos presenta Boccanera en *Palma Real*: su selva es también un mundo, una otredad paralela, un lugar

donde todo recobra su sentido y significado. Aunque no sea de la misma manera que lo hace para Rivera.

También encontramos una selva personificada, árboles que hablan, sueños y alucinaciones que van invadiendo toda la realidad. Una fuerza maligna incontrolable para el hombre:

Desde allí miraron pasar la primera ronda. A semejanza de las cenizas que a lo lejos lanzan las quemadas, caían sobre la charca las fugitivas tribus de cucarachas y de coleópteros, mientras que las márgenes se poblaron de arácnidos y reptiles, obligando a los hombres a sacudir las aguas mefíticas para que no avanzaran en ellas. Un temblor continuo agitaba el suelo, cual si las hojarascas hirvieran solas. Por debajo de troncos y de raíces avanzaba el tumulto de la invasión, a tiempo que los árboles se cubrían de una mancha negra, como cáscara movidiza que iba ascendiendo. (Rivera, 1985: 211)

En la selva de *La Vorágine*, como vemos en este fragmento, todo cobra vida; es una vitalidad que no es metáfora de imaginación o memoria como lo será para Bocanera, sino una personificación de esa fuerza «maligna» que luchará por defender su integridad frente a cualquier amenaza humana.

Si pasamos a otro autor «selvático» y a la vez importante para Bocanera, nos topamos con Horacio Quiroga y la selva de Misiones. Él mismo vivió en esa selva. Este autor nos presenta una selva mortificadora, fuente de vida pero que maltrata y fustiga; es una forma de castigo para el hombre. Una condena cuasipurificadora donde la naturaleza siempre gana. Para Quiroga la selva lo es todo, lo bueno y lo malo, necesitaba de esa intemperie y sufrimiento, se puede decir que él buscaba su aspereza en lugar de su deleite, había que sufrirla aunque eso le hizo pagar demasiado durante su vida, una vida obsesionada con la muerte junto a ese amor-odio a la selva. Como el propio

Quiroga decía citando a Emerson, «Nada hay que el hombre no pueda conseguir; pero tiene que pagarlo» (Quiroga, 2004: 36).

Con respecto a la visión de Horacio Quiroga de la selva, el propio Boccanera en la presentación de *Palma Real* dirá: «Por siempre se ha reducido la decisión de habitar esos espacios de fronda como experiencias confinatorias y autoflagelantes, propias de espíritus exóticos, huraños, insociables». Horacio Quiroga se convirtió en lo que en el universo guaraní se llama «nimuendaju», que viene a ser –como me señala el autor en una entrevista realizada a través de correo electrónico– «el que crea su propio lugar».

Jorge Boccanera, consciente de que no es un tema común en la poesía actual y de la carga negativa que se le suele dar a la figura de la selva en la literatura, hace un libro distinto con una selva que imagina, llena de vida, que nada tiene que ver con la selva de Quiroga, por ejemplo.

En *Palma Real*, el poeta tiene una mirada metapoética; esta mirada ya está en sus obras anteriores, aunque de una manera distinta. En *Palma Real*, a primera vista, parece haber un cambio en el lenguaje poético del autor pero, a medida que se avanza en la lectura y estudio, este cambio se ve claramente que es principalmente de forma.

A lo largo de la lectura de este poemario se pasa por distintas fases: se comienza viendo una selva poética para luego trasladarse a la selva sostenida sobre la memoria y la imaginación, una imaginación inocente –«llevo un niño disuelto en la saliva» (Boccanera, 2008: 53)–, donde aparecen Frida Khalo, Anna Frank o Rimbaud, mientras el lector cruza por Tortuguero.

Finalmente se llega a la conclusión de que la selva lo es todo, es una selva que vive de imaginarse en el tiempo y para el tiempo, de sostenerse en la poesía, de ser esencia de la vida. «Un niño que piensa en construirla amarrando una estrella al extremo un palo. Un dios que no es nadie. Y es dios» (p. 10).

Esta selva es un todo, es también –principalmente– la poesía, donde la palabra es insuficiente; ahí la selva ofrece su libertad, una forma de expresarlo todo. La selva es un mundo con un sentido propio donde significado y significante pierden su valor «real», pero tienen un significado conjunto perfectamente armonizado. Todo tiene cabida, todos los miedos y obsesiones de su creador y del ser humano; es una caja donde todo lo excesivo tiene sentido y vuelve a su esencia natural. Una liberación encarcelada en hojarasca y espesura.

La selva es un lugar de libertad hecho con esmero, «a lápiz», con garabatos en el aire, es una selva que crece en la imaginación, un mundo interno totalmente conjuntado donde reina la gran palma real, este árbol que da título al poemario y es el centro de esta selva poética, mientras abajo solo quedan los restos «lo que no es selva es ruina» (p. 12), la selva tatuada deja debajo la realidad, «cruda toda la selva es una rosa» (p. 44), una rosa al modo de las rosas de Pessoa, esas rosas efímeras que esconden piadosamente la verdad, pero que nunca son suficientes. La selva es una rosa en el oasis de las ciudades.

Es fuente de poesía aun en la ciudad, una ciudad que aparece deshumanizada, vieja y maloliente. Esa dicotomía tradicionalmente utilizada en la literatura hispanoamericana entre la naturaleza y la civilización la vemos aquí presente. Esta selva es exceso, lo abarca todo, es urgencia, algo a punto de detonar, belleza contenida. Y ello es posible gracias a esa semiótica particular de la que Boccanera hace uso en su obra. Juega con los significados, crea un nuevo sistema propio. A su vez, esto le permite hablar de algo común sin caer en lugares comunes, y darle un tratamiento a la naturaleza y a la selva que no se le había dado anteriormente. Es poesía, una selva metapoética.

Como decimos, uno de los temas que se presentan más claramente en este poemario es la dicotomía entre la ciudad y la naturaleza, algo semejante a lo que se ha venido analizando tradicionalmente entre

civilización y barbarie, que se encuentra en muchas obras hispanoamericanas del siglo XX.

En *Palma Real*, la selva está por encima de este enfoque tradicional. Si echamos una mirada a esta cuestión encontramos ejemplos en la novela regionalista de principios de siglo XX, en obras como *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, o en obras del propio Quiroga.

En este tipo de novelas existe un ideario encontrado entre la civilización y la naturaleza. Era una época en que se ensalzaba la naturaleza particular de las jóvenes naciones americanas, el llamado Panamericanismo. Pero, por otro lado, encontramos referencias a la civilización en personajes con prejuicios que vienen de fuera, con una educación europeizante: esto ocurre por ejemplo en el caso de *Doña Bárbara*.

Este enfrentamiento entre civilización y barbarie tendría una gran influencia en la literatura y la vida hispanoamericana después de la publicación del libro *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, de Domingo Faustino Sarmiento.

Sin embargo en *Palma Real* este tema se hace presente de la siguiente manera: en el poema IV hay referencias a esa diferencia que hemos concluido en llamar ciudad y naturaleza. En este caso, diríamos que la llamada «ciudad de cemento» hace referencia a la ciudad actual, entendida como metrópoli, pero a su vez es una clara alusión a la vida real. La barbarie es la rutina, el sufrimiento del hombre en su día a día en este mundo de cemento. En el poema IV Boccanera escribe: «Lo que no es selva es ruina» (p. 12).

Así pues, diremos que la ciudad se corresponde con la vida diaria, y la selva, de alguna manera, hace referencia a esa vida ingenua, a la niñez, al mundo interior del poeta, con sus trabas y sus miedos, algo más genuino y auténtico que la ciudad. En el poema V, comienza diciendo:

*Yo respiro la selva, no lo ves pero yo la respiro
y voy sujeto al humo de su cuerpo.
El vapor de sus nombres sube por las cañerías de
esta ciudad vieja.
Y respiro su sangre. (p. 13)*

Se muestran los dos «mundos»: la selva que le acompaña allá donde vaya, impregna al poeta como parte de su vida. Si en otras novelas la barbarie era la selva, en esta obra me decantaría más por ponerle ese adjetivo a la ciudad. La urbe es la verdadera devoradora de hombres y de sus vidas, a los que solo les queda la salvación de esa respiración de selva que, para el poeta se hace más presente durante la noche, como vemos al final de este mismo poema: «También en la noche de cemento te respiro. / Agua insolente cruza debajo de mi almohada» (p. 13).

La selva se presenta, de este modo, como refugio para el poeta, un lugar donde abstraerse de la rutinaria vida de «cemento».

Encontramos otra referencia a esta distinción en el poema XV:

*El hombre, ruina de sí mismo,
foto movida, zapato en el pie equivocado,
Harapo de su alma, inventa partes de la selva con
madera que roba de la selva. Construye un ataúd
con la madera de un violín.
Sus ciudades son trampas, fábricas de veneno,
siembra de soledades. (p. 24)*

En este poema vemos un hombre parte de esa barbarie, llevando una vida donde la misma madera sirve para la belleza musical de un violín como para un ataúd. Una barbarie que va sembrando soledades: de esta manera hace una crítica a la vida actual de las grandes ciudades, donde su extensión crece de la misma manera que su deshumanización.

Hay que señalar la referencia que se hace a la poesía a partir del tercer verso: «inventa partes de la selva con madera que roba de la selva». El poeta hace una distinción entre esa selva real que está siendo devastada y esa madera que sirve a modo de libros donde los poetas plasman sus propias selvas poéticas. La selva real convertida en refugio de obsesiones y miedos poéticos.

En otro de los poemas donde se hace mención a la ciudad los hombres aparecen como borrachos, hombres que no pertenecen a ningún sitio, que han olvidado sus orígenes. Personas que pertenecen a ese traajín de viaje, como vemos en este fragmento del poema XXXIX:

*En la ciudad
el viaje está guardado en los pies del borracho.
Es imposible remendar el vuelo, ningún pedazo es
con el otro, todos son nadie allí.
Por separado uno es ninguno. Nadie recuerda origen,
procedencia, sólo rastros de alguna travesía:
este cuero partido, ese barro quebrado. (51)*

En este caso, en la figura de la ciudad la referencia es clara al exilio, Jorge Boccanera tuvo que exiliarse en el año 1976 al estallar la dictadura militar en Argentina, este suceso marcaría su vida y su poesía, que sigue transmitiendo ese halo de búsqueda y de viaje nostálgico.

Si avanzamos por el poemario vemos referencias similares a las comentadas anteriormente, por ejemplo en el poema XLIV, «Lo que no es selva es pobremundo» (p. 56). Por último, citar el poema LVIII, donde encontramos una selva a modo de hogar:

*Dispuesta está mi casa y yo te espero. La construí
con escamas de helechos y hojas secas, la decoré
con tallos de bambú, musgo amarrado y telarañas,*

*pelusa vegetal, raíces, fibras finas y astillas de corteza,
liquen rojo y arbustos.
En medio del ramaje y su danza, del bamboleante y ebrio
bosque, dispuesta está.
Yo espero. (p. 70)*

En este caso, aunque no aparezca de manera explícita la imagen de la ciudad, sí que aparece la selva supliendo sus edificios y casas. En el poema, nuestro autor describe su «hogar» de helechos y vegetales; este concepto habría que enlazarlo con lo dicho antes sobre el exilio y esa sensación de que el hogar es el propio viaje. Unido a lo dicho en primer lugar sobre el antagonismo entre la ciudad y la naturaleza. Encontramos una ejemplificación de todo lo comentado sobre estos hechos, un «ebrio bosque» –que nos hace recordar a *Le Bateau ivre* de Rimbaud–, que busca su origen y lugar, una selva que sirve de refugio frente a la «barbarie» y una ciudad descarnada a la que el hombre tiene que hacerle frente con selvas particulares.

En definitiva, encontramos en esta obra un paradigma de una ciudad de cemento, fría y deshumanizada, que necesita de selvas poéticas que nos sirvan de refugio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AÍNSA, Fernando (2006): *Del logos al topos: Propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana.
- BOCCANERA, Jorge (2008): *Palma Real*, Madrid, Visor.
- , (2011): *Palma Reale*, Trad. Alessio Brandolini, Roma, Edizioni Fili d'Aquilone.
- GELMAN, Juan (2009): «La imaginación a toda vela» (Palma Real: presentación de Juan Gelman, Buenos Aires, Librería Hernández, no-

viembre de 2009). [Texto facilitado por el autor por correo electrónico el 25 de agosto de 2013].

IBARGOYEN, Saúl (2012): «Jorge Boccanera: la palabra es verde», Prólogo a *Palma Real*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México [Texto facilitado por el autor por correo electrónico el 25 de agosto de 2013].

QUIROGA, Horacio (2004): *Cuentos*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.

MERA, Juan León (1998): *Cumandá*, Madrid, Cátedra.

RAMA, Ángel (1998): *La Ciudad Letrada*, Montevideo, Editorial Arca.

RIVERA, José Eustasio (1985): *La Vorágine*, Barcelona, Planeta-De Agostini.

OSVALDO, Picardo (2009): «Jorge Boccanera; “El poeta se mueve en los márgenes y escribe desde el idioma”», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 707, pp. 129-138.

EL «CICLO PAMPEANO» DE CÉSAR AIRA: UNA REVISIÓN DEL TÓPICO CIVILIZACIÓN-BARBARIE

LUCÍA LUDEÑA ARANDA

lucialudenaaranda@gmail.com

Universidad Complutense de Madrid

ENTRE 1981 y 2000, César Aira publica cuatro novelas que forman su «ciclo pampeano». De estas novelas, destaca *Enma, la cautiva*, en la que Aira altera la percepción de los motivos que caracterizan la pampa argentina del siglo XIX. En esta novela, el espacio adquiere una importancia primordial, al volverse un lugar muy diferente al que marcaría su propia naturaleza. El desierto no es un espacio vacío, sino que se convierte en una suerte de oxímoron al ser un desierto superpoblado, en el que, según se dice en la novela, «las mujeres no hacen más que procrear» (Aira, 1997: 32) y donde el silencio no es tal, sino que es una mezcla de sonidos de animales. La importancia del espacio en la narración ya está muy presente en los románticos, quienes adoptan la mirada del extranjero para describir su propio paisaje; puesto que describen un espacio que solo conocen por sus lecturas de escritores extranjeros.

El desierto argentino, aparentemente cercano al lector, en Aira adquiere la condición de paisaje exótico mediante un proceso de extrañamiento que no solo consiste en la ausencia de vacuidad, sino sobre todo en la influencia que tiene sobre los propios personajes de la novela, a quienes difumina su identidad, que es absorbida por el desierto; de modo que sus rasgos físicos y morales se difuminan según

se adentran en él. Un ejemplo muy claro es el proceso de «salvajismo» que experimenta el ejército,

Excepto con el teniente, no se respetaban las formas, y él mismo las consideraba un arcaísmo frívolo. Eran hombres salvajes, cada vez más salvajes a medida que se alejaban hacia el sur. La razón los iba abandonando en el desierto, el sitio excéntrico de la ley en la Argentina del siglo pasado. (Aira, 1997: 32)

Esta visión del ejército es la misma que presenta Ezequiel Martínez Estrada en 1933 en su *Radiografía de la Pampa*, ensayo en el que defiende que es el ejército quien llevó la barbarie al desierto, porque quería trasladar a este paisaje unos ideales que no le correspondían.

Aquellos generales y aquellos estadistas no querían la barbarie, pero eran productos genuinos de la barbarie, y trabajaban, sin querer, para ella; eran bárbaros porque esos ideales de independencia y de unidad nacional, de disciplina, de orden, no pasaban de ser aspiraciones abstractas, sin base en la tradición ni en la vida histórica argentinas. (Martínez Estrada, 1985: 42)

Además, para Martínez Estrada, la condición de bárbaro que adquiere el hombre blanco en el desierto es una forma de sobrevivir a la aridez del paisaje; puesto que los indios eran los únicos que hasta entonces habían conseguido resistir a las inclemencias del medio en el que se encontraban; adoptar su modo de vida, les permitía adquirir un lugar en esta parte del mundo.

Este contagio cultural no solo se da en esta dirección (indio-blanco). Martínez Estrada nos recuerda que la costumbre de secuestrar mujeres venía de los primeros conquistadores, quienes tomaban a las mujeres indígenas como esposas o concubinas.

En César Aira, no hay tal contagio cultural, sino que la barbarie del ejército viene justificada por el hecho de que muchos de los soldados son ex convictos, pero sobre todo tiene que ver con el proceso de extrañamiento que sufren los personajes y que los aleja de los estereotipos propios de la Conquista del Desierto, en la que la civilización venía representada por el blanco y la barbarie, por el indio. Como afirma Sandra Contreras en *Las vueltas de César Aira* (2002: 49-49), Aira realiza un ejercicio de deconstrucción al revisar y transformar los estereotipos culturales; de modo que civiliza al indio y convierte al blanco en bárbaro. Sin embargo, en *La cautiva* de Esteban Echeverría ocurre lo contrario, el indio es un verdadero bárbaro que mata salvajemente, roba y secuestra mujeres blancas. Es tanta la barbarie que el autor los asemeja a vampiros, aunque también se habla de la crueldad del cristiano; sin embargo, es una crueldad «justificada», porque lo que hacen, lo hacen por venganza.

En Aira, los indios, salvajes en el romanticismo, refinan sus modales y se convierten en hombres civilizados, al contrario que los blancos, que aparecen como salvajes. De este modo, Aira aleja a los indios de su novela de los indios de Echeverría, los aparta de la barbarie para acercarlos a la civilización.

Este intercambio de caracteres puede interpretarse como la expresión de su oposición al gobierno de Videla, quien, en 1979, celebra el Centenario de la Conquista del Desierto; o dicho de otro modo, celebra el genocidio de la población indígena en Argentina en un momento «de ocultamientos y asesinatos», según afirma Lucía de Leone en su artículo «Tradición y ruptura. La reconstrucción de algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira».

César Aira escribe *Ema, la cautiva* un año antes de esta celebración y presenta a los indios como lo opuesto a la causa de su exterminio, los caracteriza como hombres civilizados, como filósofos; en cambio, el

hombre blanco, el ejército, representa lo que los indios en la Conquista del Desierto, la barbarie. Este intercambio de papeles se puede asociar a lo que estaba ocurriendo en ese momento en Argentina: el indio es el desaparecido y el ejército continúa en su papel de genocida¹. Sin embargo, este aparente compromiso político queda descartado por Leo Pollmann quien en una nota a pie de página de su ensayo «Una estética del más allá del ser» recuerda que Aira le confiesa en una carta de octubre de 1987 que «su compromiso político se extinguió el día en que ingresó a un establecimiento penitenciario en el año 1971» (Pollmann, 1991: 179). Además, en la contraportada de *Ema, la cautiva*, Aira usa términos como «frívolamente» o «indiferencia» para hablar respectivamente tanto de la necesidad de contar cómo se le ocurrió la novela como de la pasión que el personaje de Ema le había despertado. La palabra «frivolidad» es un término que se usa continuamente para referirse a las novelas de estos años; se aplica, en la década de los 80, a la literatura que se aleja de todo compromiso social o político y que opta por *el arte por el arte*; expresión que además sirve para caracterizar al indio de *Ema*; quien lleva una vida tan refinada, que parece hacer de esta un arte. Lucía de Leone destaca la sabiduría del indio y su condición, no de artista, sino de «arte mismo»². Un ejemplo claro de la idea del indio como un hombre refinado, que hace de su vida arte es la descripción que hace Aira de los indios cortesanos.

1. Esta idea del indio como desaparecido la recoge David Viñas al inicio de su ensayo *Indios, ejército y frontera* donde se hace una serie de preguntas sobre el exterminio de los indios para terminar con una pregunta a modo de conclusión «O, quizá los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879?» (1982: 12).

2. Lucía de Leone caracteriza a los indios de *Ema, la Cautiva* como «pedagogos del ascetismo de cuya civilización todo es sabiduría, son despojos de su condición humana al ser ellos el arte mismo, el artificio, portadores de un refinamiento sobrehumano».

Pero sus mejores joyas –ellos mismos lo decían– eran sus gestos. Adormecidos, oscuros, lentos, con bella torpeza, estiraban un brazo impoluto como el ala de un cisne para alzar la copa, abrían la boca lenta e irregularmente para recibir el cigarro que les alcanzaban las mujeres, tendían las gruesas piernas cilíndricas en la hierba en procura de una posición más cómoda. Sus movimientos eran la corona suprema de la elegancia: cada vez que se llevaban la copa a los labios estallaba el coro de los ángeles. La tensión o distensión de un músculo, el relieve fugaz de una vena, la onda lentísima que sacudía la espalda poderosa y los hombros... otros tantos signos de riqueza. (Aira, 1997: 85)

La elección del *cisne* como elemento comparativo no es casual; la descripción de los indios cortesanos llega a tal punto de refinamiento que se asemeja a las descripciones preciosistas del Modernismo, movimiento del que es símbolo el cisne. Otra característica modernista frecuente en la novela de Aira es la aparición de motivos orientales; estos se ven claramente en algunos elementos cotidianos, como las puertas de las casas que son hojas de papel, los biombos o las tacitas hechas con papel de té; pero, sobre todo, están muy presentes en la descripción que se hace de la corte del cacique indio Catriel, semejante a la corte de un emperador oriental, por la suntuosidad y riqueza de los edificios, y por las características de algunos elementos, como los carros a modo de palanquín que sirven para transportar pasajeros.

En 1982, Aira vuelve al desierto con una narración, clasificada por el propio autor como cuento, *El vestido rosa*, cuya historia es conducida por la trayectoria circular de un minúsculo vestido rosa; objeto que aparece y desaparece con la única función aparente de devolver el viaje al relato, al actuar como imán que atrae a los personajes, conduciéndolos por la pampa. Uno de los viajes que narra es el de los indios, cuyo rey, tras escuchar la historia de Asís, a quien han tomado como

cautivo, decide que la obtención del vestido rosa puede ser una buena excusa para tener otra hija.

El rey empezó a temar. Si él tuviera ese vestido, tendría una hija más, la última (la menor), y la vestiría. Sería una reina, y como el tiempo empezaría a correr al revés, la melancolía general de sus vidas se disolvería. Los niños indios no se vestían, lo que les comunicaba la fragilidad casual de la naturaleza: sólo una prenda mágica (una prenda que había desaparecido) podía cambiar las cosas. (Aira, 1984: 31)

El vestido rosa serviría para vestir a una nueva generación de indios, alejándoles de su condición de salvajes. Al contrario de lo que ocurre en *Ema*, en *El vestido rosa* no hay una idealización de los indios, no se asemejan a filósofos, ni están más cerca de la civilización que el hombre blanco. Sin embargo, sí hay un guiño del narrador que asemeja al ejército de Roca a un grupo de salvajes, es en el momento en el que confunden a Asís con un indio: «¡Un salvaje! Exclamaban sacándose los piojos de las barbas» (Aira, 1984: 46).

Con la búsqueda del vestido, surge el malón, que en Aira se convierte en mito, porque ya no se ven indios en la pampa como consecuencia de la Campaña del Desierto llevada a cabo por el general Julio Argentino Roca para acabar con el ataque de los indios contra las estancias y poblados. César Aira acaba con la justificación de la masacre indígena que se refería a las pérdidas económicas que suponían los ataques de los indios, introduciendo como objeto de estos ataques la obtención del vestido rosa y no el robo de ganado.

Así fue como el cuento, al caer en una mente predispuesta —una mente que estaba fuera de una cabeza, lo mismo que el cuento—, dio origen a un proyecto, del que a su vez salió un amplio mito: el mito del malón. El rey decidió enviar a sus guerreros a la frontera blanca, hasta encontrar el vestidito. (Aira, 1984: 32)

La imagen del indio como hombre civilizado vuelve a la obra de César Aira en 1987 con *La liebre*, novela en la que los indios filosofan acerca de distintas teorías que Aira desarrolla en su obra, como la «teoría de la continuidad», que el indio Reymacurá le explica a Clarke y a Gauna, volviéndola a retomar más tarde Clarke: «Quería decir que un niño robado reaparece como adulto en otra parte, y establece una continuidad entre territorios y tiempos distintos» (Aira, 2002: 39). Un ejemplo del indio intelectual es Pillán, monarca de los vorogas, quien al disertar acerca del mundo subterráneo en el que viven, les pide a Clarke, a Gauna y a Carlos que no los tomen «por unos intelectuales excesivos» (Aira, 2002: 153). Además, es un indio, Coliqueo, quien le habla a Clarke de la diferencia: «Es el concepto de cultura el que funciona como excusa para hablar de la diferencia, para persistir en la superstición y el embrutecimiento» (Aira, 2002: 120), poco después de que a Clarke le llame la atención que Coliqueo limite «a un fugaz cruzamiento de ojos la postura de conversar. Después de todo, se dijo, a él que le importaba. Los duques de Kent, a los que había frecuentado en su patria, no bizqueaban en las ocasiones formales, y nadie se lo reprochaba» (Aira, 2002: 112); por lo que lo interpreta como una diferencia cultural, no como un indicio de salvajismo. Sin embargo, y al igual que ocurriera en *Ema*, además de darse una imagen civilizada del indio, también se le presenta como bárbaro. Una discusión sobre jockey, bajo los síntomas del alcohol, transforma a los indios en su propio arquetipo, en la imagen que el pintor Prilidiano da de los indios al inicio de la novela, al advertir a Clarke que puede ser asesinado por estos. Esta advertencia tiene un antecedente en *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio Victorio Mansilla, quien cuenta que cuando va a ver al indio Achauentrú, este le advierte del peligro que puede correr con los indios «que cuando se embriagaban no respetaban a nadie» (Mansilla, 1965: 21).

La última novela de Aira perteneciente a su ciclo pampeano es *Un episodio en la vida de un pintor viajero*, en el que cuenta el viaje de Johan Moritz Rugendas, un pintor naturalista alemán que viaja a América en una expedición dirigida por el barón Lansdorff y financiada por el zar de Rusia, con la misión de «documentar gráficamente los hallazgos que hicieran y los paisajes que atravesaran» (Aira, 2003: 8).

De nuevo, como en el resto de las novelas que forman el «ciclo pampeano» de Aira, el paisaje transforma al personaje, despojándolo de su identidad y volviéndolo «el otro». Sin embargo, el cambio que se produce en Rugendas es muy distinto al que se produce en los otros personajes de Aira. Carmen de Mora al comparar «El Sur» de Borges con la novela de Aira, en «Realidad, ficción y exotismo en *Un episodio en la vida de un pintor viajero*», afirma que «como Juan Dahlamnn, el pintor es un hombre civilizado que viaja al sur, a la barbarie y paga un alto precio por ello» (204). El alto precio que paga es la deformidad que caracteriza su rostro a partir del episodio al que hace referencia el título, en el que Rugendas es alcanzado por un rayo. El narrador describe minuciosamente la cara de Rugendas, acercándolo a la monstruosidad y haciendo entender al lector por qué el resto de los personajes quedan estupefactos ante la visión del pintor. Además de ser el observador que llega a Argentina para plasmar el paisaje pampeano en sus dibujos; se convierte, dramáticamente, en el observado, en el extraño, en «el otro». En un medio semisalvaje, la deformidad de Rugendas se vuelve una atracción, como si de un «fenómeno» de feria se tratara. La cara deformada de Rugendas se hace para él una máscara de la que no se puede liberar, una máscara en movimiento, ya que está continuamente agitándose como consecuencia de la mezcla del opio y la morfina. Sus pupilas se dilatan hasta tal punto que no pueden contraerse, lo que hace que la luz sea inasimilable y decida usar otra máscara para cubrirse. En

la casa donde se aloja, pide a la dueña una mantilla calada de misa para filtrar la luz y poder pintar tranquilamente. Lo curioso es que esta máscara externa, ajena a él, lo asemeja a los «tapados», hombres enmascarados que forman parte de la tradición de la zona; de modo que las personas con las que se van encontrando no se extrañan ante su presencia.

Con la mantilla cubriéndole el rostro, Rugendas acude acompañado de Robert Krause a dibujar un malón. Pero la escena exótica que creen presenciar no es tal, porque es un artificio de los indios, que parecen interpretar el papel que se espera de ellos y no actúan como lo harían en realidad. El malón del que son testigos los dos pintores es una caricatura que los propios indios han dibujado de sí mismos.

Las danzas de los jinetes salvajes llegaron a un extremo de fantasía cuando empezaron a exhibir cautivas. Este rasgo era uno de los más característicos, casi definitorio, de los malones. Junto con el robo de ganado, el de mujeres era el motivo de tomarse la molestia. En la realidad, era un hecho infrecuentísimo; funcionaba más como excusa y mito propiciatorio. [...] Y en medio de ellos, triunfante, un indio que era el que más gritaba, y traía abrazada, cruzada sobre el cuello del animal, una «cautiva». Que no era tal, por supuesto, sino otro indio, disfrazado de mujer, y haciendo gestos afeminados; pero era tan burdo el engaño que no habría engañado a nadie, ni siquiera a ellos mismos, que parecían tomárselo a la chacota.

Y ya fuera por el chiste, ya por el valor simbólico del gesto, lo llevaron más lejos. Uno pasó abrazando una «cautiva» que era una ternera blanca, a la que le hacía arrumacos jocosos. [...] Y en otra pasada, ya en el colmo de la extravagancia, la «cautiva» era un descomunal salmón, rosado y todavía húmedo del río, cruzado sobre el pescuezo del caballo, abrazado por la fuerte musculatura del indio, que con sus gritos y carcajadas parecía decir: «me lo llevo para la reproducción». (Aira, 2003: 74-75)

Con el indio disfrazado, la ternera y el salmón como cautivas, el malón parece más una atracción turística que un ataque real de los indios. Como consecuencia de la «broma», Rugendas y Krause dejan de ser viajeros y se convierten en turistas satisfechos con el espectáculo que se les ofrece y con el que tanto han soñado. Sin embargo, lo auténtico vuelve a hacer aparición ante los ojos de los dos personajes cuando al final de la jornada de malón, Rugendas decide continuar, recomenzar el día y acudir al vivac donde están los indios bebiendo, con la estupefacción de estos ante la imagen de Rugendas y con este pintándoles bien de cerca. Aunque físicamente Rugendas parece estar más próximo a la barbarie que los propios indios, el arte le acerca al hombre civilizado que es y le permite mantenerse en su posición de observador, librándose de ser el observado.

En su «ciclo pampeano», César Aira desmonta el tópico civilización-barbarie, dándole la vuelta al usar el paisaje como un espacio que despersonaliza a los personajes que se adentran en él, les arrebató su identidad, convirtiéndolos en aquello con lo que tenían miedo a encontrarse. Siguiendo a Todorov en *El miedo a los bárbaros*, «Los bárbaros son aquellos que niegan la plena humanidad de los demás» (2008: 33); por lo que los blancos, que llegaron al desierto para acabar con los indios por considerarlos salvajes, se barbarizaron por querer aniquilar al «otro», proceso que se intensificó por la aridez del paisaje, a la que ya estaban habituados los indios, quienes se encontraban en su medio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, César (1984): *El vestido rosa*, Buenos Aires, Ada Korn Editora.
—, (1997): *Ema, la cautiva*, Barcelona, Mondadori.
—, (2002): *La liebre*, Barcelona, Emecé.

- , (2003): *Un episodio en la vida de un pintor viajero*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- CONTRERAS, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora
- LEONE, Lucía de (2003): «Tradición y ruptura. La reconstrucción de algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira», en [http://everba.eter.org/springo3/de_leone.htm] (Consultado: 19/03/2014)
- MANSILLA, Lucio V. (1965): *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Colección Austral
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1985): *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Losada
- MORA, Carmen de (2009): «Realidad, ficción y exotismo en *Un episodio en la vida de un pintor viajero*», en *Alianzas entre Historia y Ficción Homenaje a Patrick Collard*. Génève, Librairie DROZ S.A.
- POLLMANN, Leo (1991): «Una estética del más allá del ser. *Ema, la Cautiva* de César Aira», en ed. Roland Spiller, en *La novela argentina de los años 80*, Lateinamerika-Studien 29, Frankfurt, Vervuert Verlag.
- TODOROV, Tzevan (2008): *El miedo a los bárbaros*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- VIÑAS, David (1982): *Indios, ejército y frontera*, México D. F., Siglo veintiuno editores.

ESCENAS DE VIOLENCIA DANTESCA EN *EL SÉPTIMO CÍRCULO* DE DANIEL GALLEGOS

CARLOTA CATTERMOLE ORDÓÑEZ

carlota.cattermole@gmail.com

Universidad Complutense de Madrid

«*Nos estamos volviendo monstruos*».

DANIEL GALLEGOS,

En el séptimo círculo

«**R**ESULTA impensable leer los cantos de Dante sin relacionarlos con nuestra época –señala Osip Mandelstam en su *Coloquio sobre Dante* (1933)– están hechos para eso. Son herramientas para comprender el futuro. Exigen un comentario *in futurum*. Su actualidad es inagotable, incalculable e inextinguible» (Mandelstam, 2004: 53). Quizás sea precisamente esta potencialidad inscrita en los versos de Dante, junto con la plasticidad de sus imágenes, el motivo por el que tantos intelectuales contemporáneos se han acercado al legado del poeta italiano, cuyos contenidos y estructuras parecen susceptibles de someterse a una constante actualización. Los resultados de este diálogo son tan dispares como las nacionalidades y tendencias poéticas de sus protagonistas: en forma de alusión, cita, parodia o reescritura, la voz de Dante irrumpe con fuerzas renovadas en la literatura del siglo XX.

Las experiencias vanguardistas privilegian la destreza lingüística del *Sommo Poeta*, exaltan el atrevimiento estilístico y retórico de sus versos y admiran, como en el caso de Pound o Eliot, la compleja arquitectura alegórica del *Poema Sacro*, la modernidad de sus símiles y de sus metáforas (Casadei, 2012: 145). Sin embargo, después del horror de la Segunda Guerra Mundial se impone otra de las modalidades de

apropiación recurrentes y se recupera la imaginería dantiana como paradigma de comparación para describir los excesos violentos del mundo contemporáneo, experiencias de crueldad extrema e inefable que superan por su atrocidad el infierno imaginado por Dante (2012: 145). De manera tan reiterada acuden los autores del último siglo a contenidos e imágenes dantianas para retratar los infiernos que ha producido el hombre civilizado, que una simple referencia a Dante es suficiente para activar la memoria contextual del lector e introducir en el texto un horizonte implícito de significaciones que incluye tanto los contenidos de la *Divina Commedia* como la historia de su recepción literaria e iconográfica.

También en el caso de la obra que he seleccionado para mi intervención, una única alusión explícita a Dante, colocada estratégicamente en el título del drama, permite que un lector familiarizado con la *Commedia* ubique de manera inmediata los contenidos potenciales de la pieza en una atmósfera infernal que se intuye atravesada por episodios de violencia desmedida¹. Se trata de *En el séptimo círculo* (1982) de Daniel Gallegos, sin duda uno de los dramaturgos más reconocidos, junto a Samuel Rovinski y Alberto Cañas, de las letras costarricenses de la segunda mitad del siglo XX. Con una sólida formación intelectual forjada en el extranjero, Daniel Gallegos contribuyó de manera decisiva –y en este punto la crítica es unánime– al renacimiento y a la institucionalización de la actividad teatral costarricense durante las décadas de los 60 y 70. Entre otras cosas, el escritor dirigió el primer Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y apoyó personalmente las iniciativas de aquel inquieto Grupo Arlequín

1. En los artículos que hemos consultados se explicita recurrentemente la alusión infernal del título y la mayor parte de los autores coinciden en atribuirle un rol fundamental al intertexto dantiano (véase Sandoval de Fonseca, 1983; Herrera Ávila, 2012; Víquez Jiménez, 2012; González Zúñiga, 2013).

que revitalizó el escenario dramático josefino (Véase Herzfeld-Cajiao Salas, 1973: 9-20; Quesada Soto, 2008: 109-113).

Entre las obras que se estrenaron en la capital costarricense en aquellos años de efervescencia cultural, destacamos *A Puerta cerrada* de Sartre, llevada a escena por la compañía Arlequín en junio de 1970 y *La danza de la muerte* de Strindberg, dirigida precisamente por Daniel Gallegos ese mismo año (Herzfeld-Cajiao Salas, 1973: 269-277). En ambas piezas los personajes recurren reiteradamente a la imagen del infierno para definir los espacios cerrados (la habitación en Sartre y el torreón en Strindberg) y fuertemente semantizados en los que se desarrolla la acción dramática. Sus paredes aprisionan a los personajes en una asfixiante atmósfera que reproduce en escena ese infierno de los otros² al que alude explícitamente el drama de Sartre, el infierno de las relaciones intersubjetivas –matrimoniales, en el caso de Strindberg– que se resuelven necesariamente en conflicto.

También *En el séptimo círculo* se construye en torno a la dialéctica dentro/fuera y la configuración del espacio adquiere connotaciones semejantes aunque, en esta ocasión, la reclusión sea voluntaria. De hecho, los acontecimientos se desarrollan en la casa-refugio (Thenon, 2012: 98) de una desconfiada pareja de ancianos que se aísla del mundo con un sofisticado sistema de seguridad, con un circuito cerrado de videovigilancia que bloquea herméticamente puertas y ventanas. Ninguna alusión directa, sin embargo, a la dimensión infernal del claustrofóbico espacio, de modo que corresponderá a la expresión locativa del título situar a los personajes en una zona concreta de la topografía infernal dantiana y anticipar así el probable desenlace violento de la acción dramática.

2. «No hay necesidad de parrillas, el infierno son los demás» (Sartre, 2004: 56).

La información del paratexto permite al lector ubicar los contenidos de la pieza en el séptimo círculo del *Infierno* de Dante, donde expían sus pecados precisamente los violentos, aquellos que emplearon la fuerza bruta con el propósito de atentar contra el prójimo (primer giro), contra su propia vida (segundo giro) o contra Dios, la naturaleza y el arte (tercer giro). Las murallas de la ciudad de Dite representan la frontera topográfica que separa los pecados de incontinencia, caracterizados por un error de juicio que lleva al individuo a tender de manera desordenada y descontrolada al bien, y los pecados de maldad, entre los que se encuentran la herejía, la violencia y el fraude.

Sin embargo, la ordenación dantiana de los pecados que se castigan en el *Infierno* se rige, según ha demostrado Carlos López Cortezo (1995), por dos criterios que actúan simultáneamente y que atienden tanto a los fines como a los medios, de manera que la violencia («la matta bestialitate», *If.* XI, 82-83) comparte con los pecados de fraude su finalidad, es decir la maldad, pero se asemeja a los pecados de incontinencia por no servirse de la razón como medio, por tratarse, en definitiva, de un desvío del apetito sensitivo que actúa sin el control de la razón.

En términos de medios y fines, aunque desde una óptica radicalmente diferente, se articula también la reflexión vertebral de la obra de Daniel Gallegos, donde la violencia aparece como fuerza racional, cuando va acompañada del fraude, pero también como reacción irracional e inevitable frente a una coacción previa. En efecto, los contenidos de *En el Séptimo círculo* exploran las condiciones que generan y reproducen la violencia, al mismo tiempo que problematizan la legitimidad de su ejercicio como medio para frenar situaciones de disimulada violencia estructural y cultural.

Esperanza es el personaje que de manera más insistente procura comprender racionalmente las posibles motivaciones de la «violencia

hedonista» (Viquez Jiménez, 2012: 117) de la que hacen gala los cuatro desconocidos que han irrumpido en su casa, con el firme propósito, sólo en apariencia gratuito, de atentar contra su integridad física y moral. En la búsqueda de una finalidad convincente –aunque no necesariamente compartida– sitúa la anciana la posibilidad de una justificación de los medios violentos. Por este motivo exige que los jóvenes «defiendan su derecho a la violencia» (Gallegos, 1982: 187). «Yo no estoy de acuerdo con sus procedimientos –admite– sin embargo puede que tengan una razón, aún cuando pensemos que están equivocados» (1982: 197). «Tal vez la violencia algunas veces puede ser justificada... Por eso quiero –continúa Esperanza– que me contesten con alguna razón para que yo pudiera entender cuál es el motivo que los hizo actuar como lo hicieron» (1982: 182).

El lector comparte con Esperanza el afán por adivinar los móviles de la agresión. Sin embargo, difícilmente se podrá exculpar el exhibicionismo de violencia y brutalidad con el que los jóvenes intrusos interrumpen la tranquilidad de dos parejas de ancianos de clase acomodada que se han reunido para celebrar el setenta cumpleaños de uno de ellos. Con esta invasión explota la tensión acumulada desde el inicio de la obra. Se resuelve la contradicción que habitaba entre las expectativas de un lector que había descodificado la referencia locativa del título y la atmósfera pacífica que se respiraba desde el comienzo del drama y que anunciaba desde entonces el inminente desenlace violento de la acción dramática³.

3. Se trata de una característica típica de la producción de Daniel Gallegos, especialmente en su segunda etapa: «Son obras en las cuales una situación límite, que rompe con el orden habitual en la vida de un grupo de personajes, se toma como base para explorar, con descarnada lucidez y violencia, la validez o la legitimidad de las normas morales que rigen las relaciones entre los diversos grupos sociales» (Quesada Soto, 2008: 110-111).

En explícito diálogo con la *Naranja Mecánica* de Stanley Kubrik, reconocible y reconocido intertexto de la pieza (véase, por ejemplo, González Zúñiga, 2013: 206), los cuatro jóvenes no actúan movidos por la necesidad, pues pertenecen a la misma clase social que sus rivales, poseen los mismo bienes, disfrutan de los mismos beneficios y tienen deseos idénticos. En definitiva, agresores y agredidos, rivales en un conflicto de carácter generacional, «pertenecen [...] al mismo círculo» (Viquez Jiménez, 2012: 117). «Nos había todo lo que ustedes tienen –admite Rufino– Lo que ustedes son. Lo que representan. Y no crea que no tenemos de toda esta mierda en nuestras casas. Vivimos en casas mejores que estas» (Gallegos, 1982: 104).

Por el contrario, el propósito de los intrusos es, según expone Manolo, medir el aguante (Gallegos, 1982: 119) de sus enemigos, quienes son sometidos a humillaciones de brutalidad que ahora sí es dantesca –la ambigüedad del adjetivo es deliberada–. Los jóvenes se deleitan con la dirección de un grotesco espectáculo, pues, entre otras vejaciones, obligan a sus víctimas a desnudarse, a bailar mientras se seducen mutuamente y a ladrar a cuatro patas en una denigrante emulación del comportamiento animal. Aunque en un principio los atacantes argumentan buscar exclusivamente diversión y placer, algunas de sus intervenciones revelan cuál es el verdadero móvil de una crueldad que en realidad no es gratuita sino vengativa. Su comportamiento es una reacción desesperada contra una realidad disimuladamente violenta y castiga –en terminología dantiana– el pecado de omisión cometido por la generación de sus abuelos al aislarse intencionalmente del mundo:

¿Ustedes creen, viejos decrepitos –les recrimina Rona– que con encerrarse en sus casas de la manera en que lo hacen, negándose a ver lo que pasa en el mundo, no son los primeros en desatar la violencia? Están muy equivocados si se creen libres de culpa. (Gallegos, 1982: 138)

Al final del primer acto los ancianos aprovechan un momento de descuido para retomar el control de la situación: derraman ácido sobre el rostro de uno de los atacantes y bloquean las puertas del domicilio para impedir su huida. Esta inesperada inversión de los roles desencadena una sucesión de agresiones que se dirigen en esta ocasión contra los intrusos, pues ahora son los ancianos, sedientos de venganza, «muertos de asco y desilusión» según las palabras de Esperanza (1982: 160) e insensibilizados al dolor, como confiesa Félix (1982: 115), quienes *imitan* y llevan a sus últimas consecuencias la conducta de los asaltantes.

El bucle de violencia que se genera solo se interrumpe con un desenlace trágico e imprevisible del que es responsable en primera persona Dora, la anciana que de manera más radical se enfrenta a los jóvenes, revelando además una ideología claramente segregacionista que parece justificar *a posteriori* la actitud violenta de sus rivales: «Es que son seres inferiores –alega– y por lo tanto se justifica su exterminio» (1982: 190). El personaje se niega a establecer un diálogo con sus adversarios como propone Esperanza, siempre más conciliadora que su amiga, cuyo delirio vengativo concluye con un homicidio de insospechada crueldad, con el lanzamiento desde lo alto de una escalera del bebé que su madre Rona había utilizado para ganarse la confianza de sus víctimas. «Violencia por violencia. Ya lo han oído» (1982: 211) declara con rencor Dora en el momento de cometer el asesinato, sepultando así cualquier posibilidad de salvación y enmarcando el futuro bajo el signo indeleble de la barbarie.

Los contenidos de la obra que hemos esbozado ponen de manifiesto el carácter profundamente polisémico del título, que además de aludir directamente a una zona concreta de la topografía infernal, con todas las implicaciones que dicha operación conlleva, confirma la concepción circular de la violencia que sugiere la pieza y que coincide, en sus aspectos esenciales y según mi interpretación, con la teoría

elaborada por René Girard en su premiado ensayo sobre la *Violencia y lo Sagrado* (1972). Como es sabido, el pensador francés aplica en esta obra su teoría del deseo mimético al análisis antropológico de las sociedades sacrificiales y define la violencia como el desenlace inevitable de esa estructura triangular del deseo que constituye la esencia de las relaciones interpersonales⁴. Desde su perspectiva, el deseo «desembo- ca automáticamente en conflicto» (Girard, 1983: 153), en pugna entre dos contendientes que inicialmente compiten por el mismo objeto del deseo, para consumirse después en una disputa que ya no está me- diada por ese objeto, sino que enfrenta a dos individuos obsesionados exclusivamente con su destrucción recíproca.

El juego de rivalidades en que deviene el deseo mimético degenera a su vez en una «crisis sacrificial» (1983: 56), en una situación de desor- den extremo, en una vorágine de caos y uniformidad social donde se anula cualquier diferenciación identitaria entre los individuos y donde se desdibujan las estructuras jerárquicas de la comunidad. Se trata, en definitiva, de una «crisis de las diferencias» (1983: 56) que derriba, como si se tratara de un inestable «castillo de naipes» (1983: 56), el orden cultural y social vigente⁵.

4. El deseo, según Girard, es «esencialmente mimético» (1983: 153), pues no se identifica con las aspiraciones aparentemente subjetivas y exclusivas de un indivi- duo sino que se origina por la tensión entre dos sujetos que pretenden el mismo objeto, deseable, no por sus propiedades intrínsecas o por su valor real, sino precisa- mente en cuanto que objeto del deseo de otro ser humano, quien desempeña el rol de mediador entre el sujeto deseante y el objeto del deseo.

5. «En efecto este orden cultural no es otra cosa que un sistema organizado de diferencias; son las distancias diferenciales las que proporcionan a los individuos su «identidad» y les permite situarse a unos en relación a los otros [...] Las instituciones pierden su vitalidad; el armazón de la sociedad se hunde y se disuelve; lenta al co- mienzo la erosión de todos los valores se precipita; la totalidad de la cultura amenaza con hundirse y se hunde un día u otro como un castillo de naipes» (Girard, 1983: 56).

En el séptimo círculo de Daniel Gallegos reproduce en escena una situación semejante, convirtiendo el espacio cerrado donde se desarrolla el drama en sinécdoque de una sociedad agonizante. De hecho, la irrupción de los jóvenes en el espacio-refugio transforma el lugar en un espacio hostil dominado por la violencia del que es imposible escapar, en un espacio anómico que anula, como sucede en un contexto de crisis sacrificial, todas las normas sociales. No podemos olvidar, además, la semejanza entre los dos grupos de personajes: todos ellos comparten deseos, cometen las mismas atrocidades y utilizan el mismo perfume, confirmación inequívoca de esta uniformidad.

Además, desde la óptica de René Girard la crisis sacrificial se caracteriza precisamente por episodios intestinos de violencia descontrolada y continuada que amenazan desde su interior la supervivencia misma de la comunidad. Al compartir con el deseo que la genera su naturaleza esencialmente mimética, la violencia es inagotable, se retroalimenta *ad infinitum*, se propaga –en expresiones del propio Girard– como un incendio o como una enfermedad contagiosa capaz de provocar una imparable «escalada de cataclismos» (1983: 37). Cada acción violenta desata necesariamente una sucesión de reacciones en cadena, de irrefrenables episodios de contraviolencia que concluyen con derramamiento de sangre:

Tan pronto como se desencadena la violencia, la sangre se hace visible, comienza a correr y ya es imposible detenerla, se introduce por todas partes, se esparce, se exhibe de manera desordenada. Su fluidez expresa el carácter contagioso de la violencia. Su presencia denuncia el crimen y provoca nuevos dramas. La sangre embadurna todo lo que toca con los colores de la violencia y de la muerte. (1983: 41)

Las agresiones recíprocas entre individuos o grupos desbordan todos los diques, generan una espiral ascendente de violencia y alimentan

el peligroso e interminable «círculo vicioso de la venganza» (1983: 23). Es evidente, de nuevo, la coincidencia entre la poderosa imagen utilizada por Girard y la concepción de la violencia que transmiten los diálogos del drama, donde los grupos de antagonistas se acusan mutuamente de haber comenzado el bucle de contraataques:

ESPERANZA.—Se dan cuenta de que ustedes lo comenzaron todo.

CHITA.—No es cierto. Viene de atrás. Ustedes no lo entienden.

RODRIGO.—Lo que no podemos entender es por qué nos degradaron hasta ese punto. Eso es un hecho, un hecho consumado.

DORA.— (colérica) Y ese hecho será vengado y aumentado con el beneficio de nuestra experiencia (Gallegos, 1982 :167);

CHITA.—Ustedes son los verdaderos culpables, porque ustedes son los que fomentan la violencia

FELIX.—No es cierto... la violencia de ustedes es una violencia gratuita.

CHITA.—No hay violencia gratuita. Siempre hay algo que la produce. El primer acto de violencia que han cometido ustedes al encerrarse, con la ayuda de esos aparatitos y rehusar ver el mundo como es. (1982: 192)

Además, en varias de sus intervenciones Dora alude de manera explícita a la naturaleza mimética de la violencia:

DORA.—Claro que lo entiende. Si nosotros los produjimos a ustedes, ahora ustedes nos han producido a nosotros. Tenemos el poder. Quien tiene el poder hace bailar la mona. Y ahora lo vamos a mantener con nosotros y a ver qué pueden hacer ustedes; terroristas de discoteca. (1982: 161)

DORA.—Mucho cotorreo. Basta ya. No más justificaciones. Yo pido venganza. Ojo por ojo. Si han querido darnos clases de violencia, créame que yo he aprendido la lección. Son una chusma infecta. (1982: 183)

Desde la óptica del antropólogo francés, las sociedades sacrificiales logran detener este proceso interminable de represalias con la institución del sacrificio, esto es, a través de un homicidio colectivo con función catártica. Y es que, como recuerda uno de los personajes del drama, la violencia puede ser también una fuerza purificadora. Con un acto de violencia unánime y fundadora se reconduce la corriente iracunda hacia una víctima propiciatoria que canaliza los impulsos violentos de la comunidad. La desviación sacrificial del espíritu de venganza, que se perpetua en el rito y que garantiza la estabilidad de la comunidad, desempeña la misma función que el sistema judicial en el resto de sociedades. De hecho, desde la óptica de Girard, la autoridad judicial monopoliza y racionaliza la venganza, desprivatizándola y transformándola en un acto legítimo, respaldado por la supuesta imparcialidad de una estructura al servicio del conjunto de la ciudadanía⁶.

En el séptimo círculo de Daniel Gallegos no se resuelve con éxito esta desviación sacrificial de la venganza, pues la víctima no es escogida de manera unánime y el sacrificio es el resultado de un irracional arrebató de cólera. Tampoco se restablece una estructura jurídica capaz de racionalizar la venganza. Por el contrario, los personajes se arrogan el ejercicio de la justicia y rechazan la intervención de cualquier autoridad competente: «Llaman a la policía» le ruega Rona a

6. «Al igual que el sacrificio [el sistema judicial] disimula - aunque al mismo tiempo revela - lo que convierte en lo mismo que la venganza, una venganza parecida a todas las demás, diferente solo en que no tendrá consecuencias, en que no será vengada» (Girard, 1983: 29).

Dora pero su respuesta es clara: «Nunca, ustedes hacen su propia justicia. Nosotros haremos la nuestra» (1982: 154).

En el espacio anómico donde se desarrolla la acción dramática se representa, en definitiva, el triunfo de la tiranía de la violencia en un contexto de crisis sacrificial. Confirma esta interpretación la contextualización de los episodios en una atmósfera excepcional donde se subvierten las jerarquías y se transgreden todas las prohibiciones sociales. En la pieza, que se abre además con la celebración de la fiesta de cumpleaños de Félix, todos los personajes interpretan irónicamente la ostentación de la violencia como expresión de un común espíritu festivo: «¡AHORA viene la bacanal!» declara por ejemplo Rufino (Gallegos, 1982: 134) tras obligar a bailar a los ancianos embriagados por el efecto del champán.

También en este sentido, las reflexiones de Girard resultan reveladoras, pues el antropólogo analiza la dimensión ritual de la fiesta, con la desaparición de las diferencias y la supresión de las estructuras sociales que implica, y la interpreta precisamente como «la conmemoración de la crisis sacrificial» (Girard, 1983: 128), como la «preparación al sacrificio que señala a un tiempo su paroxismo y su conclusión» (1983: 128). Las fiestas que acaban mal, que pueden incluso degenerar en matanzas, no constituyen «únicamente un tema estético decadente» (1983: 133) sino que, según Girard, ponen de manifiesto la pérdida de su carácter ritual. Anuncian, en definitiva, la agudización de la violencia y de la descomposición social, la recaída en el «círculo de la venganza» (1983: 133) de la crisis sacrificial con la que concluye también la fiesta de *En el séptimo círculo*.

Existe una sola reacción posible ante tan trágico desenlace, la exclamación desesperada que pronuncia Esperanza mientras se baja el telón: «Ya no hay esperanza» lamenta la anciana. Con esta pesimista intervención, además de desvelar el oxímoron que contiene su

nombre, el personaje recupera uno de los versos más emblemáticos del primer cántico de la *Divina Commedia* («Lasciate ogne speranza voi ch'intrate», *If.* III, 9) confirmando así la ubicación infernal de los contenidos del drama. La atmósfera dantiana que se genera exige un retorno al título, de manera que la obra se sirve de las referencias intertextuales al *Infierno* para subrayar y reproducir también a través de su estructura la irrefrenable circularidad de la violencia.

Con este regreso a Dante también mi intervención concluye intencionalmente en círculo, no sin antes recordar la paradoja que implica usar la imagen del círculo para aludir a la *Divina Commedia*, donde se narra un viaje de purificación moral que es, por el contrario, de naturaleza ascensional y que parte del infierno con el propósito de alcanzar la felicidad eterna del paraíso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante (2006): *La Divina Commedia*, ed. T. di Salvo, Milano, Zanichelli.
- CASADEI, Alberto (2012): *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino.
- GALLEGOS, Daniel (1982): *En el séptimo círculo*, San José, Editorial Costa Rica.
- GIRARD, René (1983): *La violencia y lo sagrado*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- GONZÁLEZ ZÚÑIGA, J. (2013): «*En el séptimo círculo*, de Daniel Gallegos, y la violencia como elaboración social», *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* 24 (1-2), pp. 203-209.
- HERRERA ÁVILA, Tatiana (2012): «*En el séptimo círculo* o la mortal comedia postmoderna», *Káñina, Revista de artes y letras* XXXVI (2), Universidad de Costa Rica, pp. 97-104.

- HERZFELD, Anita y Cajiao Salas, Teresa (1973): *El teatro de hoy en Costa Rica. Perspectiva crítica y antología*, San José, Editorial Costa Rica.
- LÓPEZ CORTEZO CARLOS (1995): «La estructura moral del infierno en la *Divina Commedia*: nuevas aportaciones», en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura*, Actas del v Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993), Vol. III, Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla (71-79).
- MANDELSTAM, Ósip (2004): *Coloquio sobre Dante*, traducción de Selma Ancira, Barcelona, Acantilado.
- QUESADA SOTO, Álvaro (2008): *Breve historia de la literatura costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.
- SANDOVAL DE FONSECA, Virginia (1983): «*En el séptimo círculo* o el drama interminable de la violencia (drama social de Daniel Gallegos)», *Filología y Lingüística* 9 (1), pp. 21-56.
- STRINDBERG, August (1996): *Teatro escogido*, versión española y prólogo de Francisco J. Uriz, Madrid, Alianza editorial.
- SARTRE, Jean-Paul (2004): *A puerta cerrada, La puta respetuosa, Las manos sucias*, traducción de Aurora Bernández, Buenos Aires, editorial Losada.
- THENON, Luis (2012): «*En el séptimo círculo* de Daniel Gallegos, notas para una lectura escénica neo-expresionista», *Káñina, Revista de artes y letras* XXXVI (2), Universidad de Costa Rica, pp. 105-114.
- Viquez Jiménez, Alí (2012): «El círculo y el laberinto: aproximación a *En el séptimo círculo*, de Daniel Gallegos» *Káñina, Revista de artes y letras* XXXVI (2), Universidad de Costa Rica, pp. 115-121.

EL LENGUAJE TRANSGRESOR EN «VIDA EJEMPLAR DEL ESCLAVO Y EL SEÑOR» DE MANUEL RAMOS OTERO

ZAIRA PACHECO LOZADA

zaira_pacheco@live.com

Universidad de Barcelona

I. INTRODUCCIÓN

LA narrativa agresiva del escritor puertorriqueño Manuel Ramos Otero construye un universo literario que se desvincula considerablemente de la obra literaria que se fragua en las décadas inaugurales de la literatura moderna en Puerto Rico. La construcción y desintegración de sus personajes mediante una sexualidad implacable —e incluso el desmembramiento físico en algunos de sus relatos— nos obligan a situar su trabajo narrativo entre todas aquellas obras que representan una ruptura del discurso tradicional de la literatura puertorriqueña. Más significativo aún, la violencia verbal y corporal en su obra no se limita a la mera descripción, sino que traspasa las fronteras del discurso nacional.

Este trabajo se centra en el uso del lenguaje escatológico que irrumpe en la cuentística del escritor puertorriqueño de la Generación del 70, Manuel Ramos Otero. Su producción literaria representa un punto de inflexión que se aparta del discurso ideológico de los escritores de la Generación del 50 en Puerto Rico, puesto que se desenvuelve con una narrativa homoerótica que explora la violencia como vía de regeneración ante los discursos institucionalizados. Según el crítico Arnaldo Cruz Malavé, este viraje consiste en una «ruptura con el yo patriarcal autoritario de la generación del 50 y, a su vez, con el discurso

de formación nacional» (1993: 241). Aunque este grupo generacional marca el comienzo de una transición, las voces literarias de esta promoción de escritores permanecen arraigadas a las metáforas de corte nacional que se despliegan en el ensayo *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira. Esto es, la figura del patriarca enraizado a su suelo o la imagen de un país infantilizado y enfermo. Para Juan Gelpí, la metáfora más característica del paternalismo es la de comparar a la nación con «una gran familia» (1993: 12). Ramos Otero desfigura esta concepción paternalista a través del andamiaje de los personajes.

Su cuentística en particular se encarga de otorgarle un lugar prominente a individuos marginados. Los protagonistas de sus relatos son homosexuales, lesbianas, travestis, escritores exiliados..., en fin, emigrantes en busca de nuevos espacios donde puedan hallar un estilo de vida alternativo al del estrecho marco isleño. Estas son las voces que se manifiestan en obras como *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971), *El cuento de la Mujer del Mar* (1979) y *Página en blanco y stacatto* (1987).

La voz narrativa se sitúa en sus escritos como un yo autobiográfico transeúnte, así como sus personajes, quienes se alejan de su nación en busca de un espacio que sea más tolerante con su homosexualidad (Gelpí, 1993: 174-175). Con el fin de denunciar la omisión de la sexualidad, el autor adopta discursos agresivos no solo a través del lenguaje, sino mediante las formas narrativas (Rodríguez, 2006: 7). Dentro de la producción literaria de Ramos Otero he seleccionado, en particular, el cuento «Vida ejemplar del esclavo y el señor», publicado en la revista *Zona de Carga y descarga* en 1975, y que causó mucho revuelo en la época por su lenguaje irreverente. En el relato los protagonistas –el esclavo y el señor– establecen un vínculo sexual sadomasoquista que logra invertir los roles del poder. Nos interesa centrarnos en dos aspectos: en primer lugar, en el uso del lenguaje escatológico como

herramienta para subvertir el discurso ideológico de la literatura puer-
torriqueña, y en segundo lugar, en la construcción del acto sexual
violento como artificio para flexibilizar las jerarquías.

El relato comienza con una enumeración de demandas sexuales
que el esclavo le exige al señor mientras se hallan en una habitación
cerrada. Sus peticiones obscenas se revelan con el uso de un lenguaje
escatológico que ocupa un papel protagónico en el relato y ambienta
la dinamicidad de las escenas eróticas. Las meticulosas descripciones
que Ramos Otero elabora del acto sexual construyen un universo sen-
sorial que el lector percibe desde muy cerca. Cada parte de los cuerpos
vulnerados es descubierta:

hazlo como te digo o no lo hagas. escúpeme la cara. baja baja la saliva
baja baja de los ojos debajo de los bajos de la barbilla áspera guindan
los salivones como lianas junglorosas. escupe mientras la mano tiesa.
escupe como te digo o no me escupas. sobre los ojos para no ver. frota
la saliva con las manos pegajosas. desde la garganta el salivón que se
estrella en mi cara. los dedos desplazando el espacio sobre mi cara.
hazlo más duro o no lo hagas. («Vida ejemplar del esclavo y el señor»,
Ramos Otero, 1992: 175)¹

Si bien identificamos a estos personajes con una posición jerárquica
de desigualdad –como lo anuncia el título–, el esclavo parece ser la voz
dominante a lo largo de la narración. Esta inversión de los roles del poder
crea un efecto desestabilizador en el que se confunden estos cuerpos que
participan activamente en un escenario de agresividad física y verbal:

y yo su esclavo he dicho. oríname la vida o no me orines. oríname
el intersticio violeta de las nalgas solitarias. oríname las velas canales

1. Se utiliza siempre la misma edición.

de todas las islas construidas sobre el agua. oríname las islas de carne amoratadas por el golpe succionado de la boca. se orina el señor sobre la piedra blanca que soy. aluviones dorados corren arremolinándose en las quillas finales del cuerpo del esclavo. (p. 175)

En esta cita en particular apreciamos de qué formas el lenguaje excrementicio que se exhibe en el cuento a su vez es lenguaje figurado. Destaquemos que la narración, en general, se caracteriza por la presencia de un vocabulario soez y callejero que se construye a partir de un imaginario poético. Ramos Otero poco a poco traza la geografía de los cuerpos con gradaciones metafóricas. En frases como: «oríname la vida o no me orines» hay una clara intención de parte del autor de trascender la morbosidad de las escenas.

No obstante, la provocación forma parte de su proyecto literario. Cabe señalar que la mención de secreciones corporales a lo largo de la narración puebla el texto de imágenes grotescas. Nos apropiamos de esta expresión basándonos en la interpretación de Bajtín del realismo grotesco renacentista que se observa en escritores como Rabelais. Según Bajtín:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que este se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. (2003: 25)

Las partes del cuerpo arriba señaladas son espacios donde surgen las secreciones corporales que se reiteran en el relato: la saliva, la orina, el semen, se confunden en el intercambio sexual presenciado en «Vida ejemplar del esclavo y el señor». Como observaremos más adelante, estos intercambios son esenciales para la experiencia regeneradora de estos cuerpos.

2. EL CUERPO

PARA Ramos Otero la presencia del cuerpo es una constante en toda su narrativa. Pero se trata de un cuerpo desgarrado, mutilado. En diversidad de ocasiones sus personajes se enfrentan a la muerte repentina a través de la mutilación o el desmembramiento. Textos como «Loca la de la locura» o «Inventario mitológico del cuento» son algunos ejemplos. En el primero, un cantante travesti cumple una sentencia en la cárcel por degollar a su amante, Nene Lindo. En el segundo, el personaje de la Corteja de la vida sufre lesiones por todo su cuerpo. Para Malavé, el cadáver de este personaje es una representación de la isla de Puerto Rico (1993: 254). Y es que para el autor la destrucción o mutilación corpórea evoca el efecto nocivo del discurso nacionalista que está instaurado en gran parte de la literatura puertorriqueña:

Ramos Otero da testimonio del efecto destructivo y violento del discurso historiográfico, monumentalista y nacionalista en su obra. Pone de manifiesto el sacrificio que piden estos pretendidos discursos de liberación sobre cuerpos puertorriqueños tanto físicos como textuales. (Trigo, 2008: 151)

En «Vida ejemplar del esclavo y el señor» ocurre una castración que nos recuerda al cuento «En la popa hay un cuerpo reclinado» del escritor puertorriqueño René Marqués. A diferencia del personaje de Marqués, que se autoinflige la herida que corta su miembro, en el relato de Ramos Otero el señor es víctima de la castración: «después le cortaron el bicho con la navaja de barbero y se lo metieron en la boca para que siguiera mamando en el masallá» (p.177). El desmembramiento de este personaje evoca la clara «intención parricida» (Malavé, 1993: 241) del autor, que intenta desarticular las bases del discurso

institucionalizado en el canon de la literatura puertorriqueña. Si bien el señor sufre una escisión, observamos que luego seguirá «mamando en el masallá». Es evidente que para Ramos Otero la muerte física del cuerpo no necesariamente equivale a la desaparición o a su total negación, sino que hay una clara voluntad transformadora.

3. EL ESPACIO COMO UN NO-LUGAR

«VIDA ejemplar del esclavo y el señor» se escenifica en ambientes o espacios que pueden ser considerados marginados por el estado-nación (Rangelova, 2007). El cuento se desarrolla desde un lugar inaccesible, una habitación con las persianas cerradas donde se consuma una relación sexual entre dos hombres; una unión considerada ilícita por las esferas del poder. Además, el narrador indica que el señor se encuentra en Christopher Street, en la ciudad de Nueva York, lugar emblemático de los movimientos de liberación sexual².

Sabemos que para el autor estos espacios son significativos en su obra literaria en general, porque su biografía nos revela las coincidencias existentes entre su vida y la de sus personajes. Como homosexual y víctima del sida, se identifica sobremanera con las vivencias de estos individuos marginados y protagonistas de un exilio interior. No obstante, esa presencia de vida y escritura en su obra es consciente de que el acto de escribir «desborda cualquier materia vivible», en palabras de Deleuze (1996: 11).

La mayor parte de sus personajes no circulan por la libre comunidad, sino que hablan desde espacios pequeños, ocultos y cerrados.

2. Christopher Street es el escenario principal de los Stonewall Riots que consistieron en demostraciones de violencia por parte de la comunidad homosexual.

Observamos que el esclavo y el señor no sostienen ningún tipo de conversación o encuentro en el exterior, en la calle, o en el amplio espacio cosmopolita que representa la ciudad de Nueva York, sino que se pierden y se ensimisman en su encuentro sexual:

la espalda las nalgas la cara pisoteadas por las manos caminadas las olorosas pisadas del señor. y yo su esclavo. Si las persianas estuvieran abiertas a las doce del mediodía caluroso de la ciudad nos llegaría el olor de los carburadores y las chimeneas, habría sol recortado por las persianas color de rosa y esto no tendría importancia. (p.175)

Pero las persianas no están abiertas. El esclavo y el señor se encuentran alejados de todos aquellos elementos que los acercan a la ciudad. Por tal razón, podríamos entender este espacio como uno anónimo, así como un no-lugar, según Augé: si bien el no-lugar se relaciona con espacios donde hay un flujo de grandes cantidades de personas como los aeropuertos, los supermercados o los parques que se sitúan en medio de las grandes ciudades como Nueva York, París, Barcelona, etc., también se identifica como un no-lugar todo aquel espacio que: «no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico» (2008: 83). En el cuento los personajes no tienen nombre propio, solo asumen puestos jerárquicos y, a su vez, son cosificados en medio de la transacción física. El hecho de que ni tan siquiera sean capaces de verdaderamente establecer un vínculo más allá del acto sexual, pues no intercambian palabras, solo gritos, gestualidad y secreciones corporales, tampoco les permite relacionarse directamente con este espacio, menos aún, identificarse con su lugar de procedencia. Aquí observamos una clara disolución del yo que se pierde en la soledad de la habitación cerrada.

Desde la cama solo se ve la radiola pero no se ve el disco (la Polonesa Militar, Opus 40 No. 1) y como las persianas cerradas nunca dejan que se vea lo otro (el final terrenal de la isla, los muelles, la cárcel donde leen las Rimas y leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer, los policías azul añil chichando en los callejones de contrabando y el macho n.º 1 con sus 40 pulgadas de tortura) yo tampoco puedo verme leyendo mi novela. (pp. 175-176)

Si bien mencionamos que estos personajes no necesariamente comparten o revelan sus identidades más allá del acto sexual, esta disolución del yo da paso a una transformación significativa en el relato.

4. INVERSIÓN DE LOS ROLES

MIENTRAS que el esclavo se convierte en antítesis de liberación, la autoridad fálica del señor se debilita. Así como en la obra de Masoch, «nos hallamos ante una víctima que busca un verdugo y que tiene necesidad de formar lo, de persuadirlo y de hacer alianza con él» (Deleuze, 2001: 25). Se trata de un individuo que voluntariamente ha decidido idear cada detalle de la relación sexual. El esclavo es consciente de su elección y por ello se manifiesta libremente. Todos los elementos del relato se entremezclan entre las escenas eróticas. La voz del esclavo se confunde con la del narrador, el cuerpo del esclavo se confunde con el del señor y así sucesivamente: «soy el esclavo del señor. soy el señor del esclavo» (p. 177). En ese sentido identificamos una relación dialéctica, según Deleuze (2001: 25), donde ocurre una inversión y un desdoblamiento en la adjudicación de los roles representados.

Más adelante escala la confusión entre las extremidades corporales de cada uno de los personajes:

se despierta la lengua. camina la lengua sobre su piel. pies a cabeza camina. pies. a. cabeza. el cuello y los tendones del cuello. los hombros y los músculos de los hombros. brazos que abrazan y la lengua sobre el abrazo. sobre el pecho. enroscada en los vellos del cuerpo del señor. mi lengua adentro. hurgando los pellejos suaves. las rodillas. detrás. la batata velluda. el talón del señor. los tobillos. y finalmente los dedos en mi boca. (p. 177)

Luego de la intensidad de las escenas eróticas y de toda una serie de expresiones de corte escatológico llega el momento climático de la narración en que se consuma el acto sexual: «chorro a chorro va viniéndose el señor sobre su esclavo. chorro. a. chorro. en la boca se van formando charquitos blancos de mármol miel» (p. 175). La ruptura sintáctica en el cuento revela de forma explícita el ritmo de la caída del líquido seminal en la boca del esclavo. A pesar de las descripciones de corte escatológico y de la fuerte presencia del cuerpo, el relato es capaz de trascenderlo.

Las últimas palabras del narrador-esclavo nos revelan un vaivén entre ficción y realidad que no descubrimos hasta el final de la narración. Todo el artificio del acto sexual parecería reducirse a un estado onírico en que se confunden sobremanera la voz del narrador y la del esclavo. Ocurre un desdoblamiento en que el narrador es lector y protagonista de una novela titulada *Vida ejemplar del esclavo y el señor*.

Si no hubiese sonado el timbre del teléfono, tuve que dejar ir la novela (larga distancia), masallá la culebra debajo de las sábanas y entre ambos los barrotes de culo de botella que no dejan que el esclavo cuide el sueño ni el señor sueñe con su esclavo (parece que se ha muerto)... los ojos abiertos del cadáver, la novela (*Vida ejemplar del esclavo y el señor*) y la nada, además. (p. 177)

La transformación del artificio sexual en fabulación alude al deseo latente de convertir el discurso tradicional de la literatura puertorriqueña en una cuestión más flexible. El intercambio de identidades, la ruptura de las jerarquías a través de la fuerza del lenguaje escatológico y la selección de los espacios que hemos estudiado sustituyen las metáforas de identificación nacional. El ejercicio de vida y escritura en Ramos Otero no se limita a la mera descripción o a una extensión de su biografía, sino que reflexiona a la vez que desarticula la discursividad política que subyace en la tradición literaria a la que pertenece.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc (ed.) (2008): *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa editorial.
- BAJTÍN, Mikail (ed.) (2003): *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo (1993): «Para virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero», *Revista Iberoamericana*, 59, 162-163, pp. 239-264.
- DELEUZE, Gilles (ed.) (2001): *Presentación de Sacher-Masoch Lo frío y lo cruel*, Buenos Aires, Letra e.
- DÍAZ, Luis Felipe y Zimmerman, Marc (ed.) (2001): *Globalización, nación, postmodernidad: Estudios culturales puertorriqueños*, San Juan, Ediciones LACASA.
- GELPÍ, Juan G. (ed.) (1993): *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, La Editorial Universidad de Puerto Rico.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence (2005): «Entre boleros, travestismos y migraciones translocales: Manuel Ramos Otero, Jorge Merced y *El*

bolero fue mi ruina del Teatro Pregones del Bronx», *Revista Iberoamericana*, 71, 212, pp. 887-907.

RAMOS OTERO, Manuel (1992): *Cuentos de buena tinta*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

RANGELOVA, Radost (2007): «Nationalism, states of exception, and Caribbean identities in *Sirena Selena vestida de pena* and “Loca la de la locura”», *Centro Journal*, 19, 1, pp. 74-88.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Loida. *Ruptura y violencia en la cuentística de Manuel Ramos Otero*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Luis Felipe Díaz, Universidad de Puerto Rico, 2006.

TRIGO, Benigno (2008): «El destiempo de la invitación; en torno al último libro de Manuel Ramos Otero», *Revista Iberoamericana*, 74, 222, pp. 145-161.

VIOLENCIA SIMBÓLICA EN LA NARRATIVA DE JUAN FARIAS: BOURDIEU EN *LOS PEQUEÑOS NAZIS DEL 43*

IAGO MOSQUERA GONZÁLEZ

iagomosqueragonzalez@gmail.com

Universidade de Santiago de Compostela

«Tardé muchos años en saber
que aquellos versos eran de Pondal,
quién era Pondal y que no era pecado»

(Farias, 1987: 31)

«**D**ESPUÉS de todas las guerras, siempre hay alguien que se cree en la obligación de enseñar a los niños a ser intolerantes con quien fue su enemigo» (Farias, 1984: 74) Esta cita de *El barco de los peregrinos* (1984) sintetiza la temática de la mayor parte de la obra de Juan Farias, así como del análisis que aquí se presenta: la tentativa de establecer una verdad absoluta a través de la educación.

Bourdieu y Passeron (1970) exponen los resultados de una investigación sociológica llevada a cabo en Francia durante la década de 1960. Se estudia, en términos generales, cómo la institución escolar contribuye a la reproducción de un sistema social determinado a través de complejos mecanismos.

En el presente artículo se pretende realizar una aproximación a la teoría de Bourdieu sobre la educación y su objetivo, tomando como corpus para el análisis la obra de Juan Farias, centrándose en *Los pequeños nazis del 43* (1987).

En un contexto tan problemático como la posguerra civil española, una escuela lucense descrita en esta novela sirve de marco para ejemplificar y problematizar conceptos de Bourdieu como violencia

simbólica, reproducción o *habitus*. La finalidad es comprobar la posible adecuación de estas nociones al sistema escolar gallego en la década de 1940, representado sinecdómicamente por este colegio.

En primer lugar, se realizará un breve repaso al contexto educativo de la época, con el fin de tener una perspectiva histórica sobre la estructura de la enseñanza y su legislación. A continuación, después de presentar sucintamente a Farias como autor, se procederá al análisis de diferentes proposiciones que Bourdieu y Passeron proponen en su estudio, ejemplificándolas con su obra.

El 20 de septiembre de 1938, todavía durante la Guerra Civil, el bando nacional empezó a trabajar en su primera ley, una normativa que pretendía realizar una reforma de la enseñanza centrándose en la educación secundaria. Tal como afirma Puelles Benítez, podía considerarse una legislación elitista ya que tomaba como base la secundaria «porque se veía en ella el vivero de las nuevas clases directoras, de la minoría que habría de producir la transformación de España» (2002: 335). Sin embargo, en lo que se refiere a la educación primaria, será necesario esperar hasta que José Ibáñez Martín, ministro de Educación entre 1939 y 1951, promulgue la ley sobre Enseñanza Primaria el 17 de julio de 1945 (2002: 337). Habrán pasado seis años desde el fin de la Guerra Civil.

Navarro Sandalinas (1990) dedica un apartado a la interesante historia del proceso de elaboración de esta ley, en donde afirma que ya estaba prácticamente redactada en 1939. La causa de esta demora en su aprobación debe buscarse fuera de las fronteras españolas: la segunda Guerra Mundial. Sandalinas explica cómo «el ministro Ibáñez Martín y toda la prensa (...) mantuvieron un mutismo total sobre el contenido de la ley durante estos años de guerra» (1990: 102).

Mientras, a pesar de que la España de Franco fuese «una patria indivisible», en cuestiones de educación primaria, dos intereses se enfrentaron en esta época por el monopolio de la enseñanza: la Falange

Española, que aspira a controlar todo el sistema estatal, y la Iglesia católica, que pretende dirigir la formación ideológica del pueblo.

El fascismo, en cuanto a la educación, establece al Estado como «rector ideológico, y no son admisibles otras redes escolares ni otras directrices que las públicas» (1990: 92). No obstante, el poder eclesiástico ya había centrado su atención en la enseñanza primaria antes del fin de la guerra y, tal como recoge Cámara Villar en su análisis: «la Iglesia siempre se había cuidado de poner de manifiesto la [sic] excelencias que la pedagogía católica suministraba para la «forja» de ciudadanos leales, patriotas, sumisos y respetuosos de la autoridad» (1984: 248).

El fin de la II Guerra Mundial y la consecuente derrota del fascismo en Europa agilizan la legislación: en apenas dos meses pasa por las Cortes y se aprueba. Era necesario distinguirse como régimen católico y apartarse del fascismo. Así lo hizo el ministro en su discurso de su aprobación: «La ley es católica sencillamente porque nuestro régimen lo es» (Navarro Sandalinas, 1990: 103). De esta forma, es la Iglesia la vencedora de la pugna por el control ideológico, cuyo objetivo, Gervilla Castillo resume en la siguiente sentencia: «la recristianización de la cultura española de acuerdo con su tradición imperial» (1990: 103).

En este contexto se sitúa la obra *Los pequeños nazis del 43* (1987) de Juan Farias. Este gallego fue un escritor que, hasta 1975, escribía literatura para adultos pero que, a partir de 1977, se centra en la literatura juvenil e infantil, llegando así a ganar incluso el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil con *Algunos niños, tres perros y más cosas* (1980).

Los pequeños nazis del 43 es una novela autobiográfica basada en su curso escolar en Lugo en un colegio de los Hermanos Maristas¹,

1. En el manual coordinado por Buenaventura Delgado Criado, el tercer volumen de *Historia de la Educación en España y América* (1994), se lleva a cabo un

del que él mismo dice guardar muy buenos recuerdos: «Fui niño, lo cual no es poco, en aquellos años en que el pan era negro y había que cazarlo con escopeta» (Seoane Pérez, 2011: 85).

El narrador autodiegético, seguramente álgter ego del autor², recuerda la rutina diaria de su infancia en la escuela, donde recibe una educación nacional-católica. A través de los ojos de un niño, se lleva a cabo un retrato realista de la vida dentro de las aulas y fuera de ellas, de las noticias que llegaban de Stalingrado³, de los filmes da UFA y, por supuesto, de las consecuencias del pasado conflicto armado en España. La guerra, en general, es la que marca una realidad maniquea que tiene a los nacionales y los alemanes como símbolo de la integridad, y a los rojos y los comunistas como los representantes de la vileza.

El concepto de reproducción aplicado al estudio sociológico de la enseñanza empieza a emplearse en los años 1970. Fueron Althusser (1970), Bourdieu y Passeron (1970) y dos economistas norteamericanos, Bowles y Gintis (1976), los primeros en emplear este término. Giroux resume de esta forma la premisa básica de estas teorías:

Las teorías de la reproducción toman el problema de cómo funcionan las escuelas en beneficio de la sociedad dominante. (...) Las escuelas utilizan sus recursos materiales e ideológicos para reproducir

análisis de las diferentes órdenes religiosas favorecidas por la ley de Educación Primaria que, en su artículo 5, le concedía a la Iglesia el privilegio de fundar escuelas primarias (véase García Regidor, 1994: 860).

2. En un ámbito extratextual, atendiendo a su biografía, se sabe que en 1939 «Juan volve (...) a Lugo, onde empeza a asistir ao colexio cos Irmáns Maristas» (Seoane Pérez, 2011: 9); en un ámbito intratextual, al final del tercer capítulo, por ejemplo, el narrador orina escribiendo «en el aire la J de mi nombre» (Farias, 1987: 23).

3. Las continuas referencias a la batalla de Stalingrado (23 de agosto de 1942- 2 de febrero de 1943) y al general alemán Paulus contextualizan temporalmente la narración.

las relaciones sociales y las actitudes necesarias para sostener las divisiones sociales de trabajo, que se requieren para la existencia de relaciones de producción. (1983: 105)

De esta manera, el concepto de enseñanza enfocado hacia una excelencia académica y la no valoración en cuanto al conocimiento desaparecen. El cambio se aprecia comparando las teorías de Durkheim y Bourdieu.

Por otra parte, buscando una definición para la educación, Durkheim llega a la siguiente fórmula: «la acción ejercida por las generaciones adultas sobre aquéllas que no han alcanzado todavía el grado de madurez necesario para la vida social» (1922: 53). El sociólogo francés se refiere, de esta forma, a una «socialización de la joven generación» (1922: 53) como objetivo de la educación. Es decir, la escuela se emplea para que los niños se parezcan a los adultos como un mero proceso socializador.

Bourdieu e Passeron aluden, entre otras, a la definición de Durkheim tachándola de tradicional:

Las teorías clásicas tienden a disociar la reproducción cultural de su función de reproducción social, o sea, ignorar el efecto propio de las relaciones simbólicas en la reproducción de las relaciones de fuerza. Estas teorías que, tal como puede observarse en Durkheim, se limitan a extrapolar a las sociedades divididas en clases la representación de la cultura y de la transmisión cultural (...) se fundan en el postulado tácito de que las diferentes acciones pedagógicas que se ejercen en una formación social colaboran armoniosamente a la reproducción de un capital cultural concebido como propiedad indivisa de toda la sociedad (1970: 51).

Por lo tanto, estamos ante dos visiones distintas de la educación. Durkheim defiende un sistema que transmita lo mejor de la cultura

para formar el «ser social»⁴ (1922: 54), objetivo último de la educación; mientras, para Bourdieu y Passeron las escuelas reproducen las relaciones de poder que existen en la sociedad mediante la producción y distribución de la cultura dominante.

Estos dos autores basan su teoría en el concepto de violencia simbólica, expuesto como «principio de la teoría del conocimiento sociológico» (1970: 44) en su axioma inicial:

o. Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza. (1970: 44)

Teniendo en cuenta la significación de la violencia simbólica como base de la teoría de la reproducción, esta se aplica en el primer fundamento referente, en este caso, a la acción pedagógica: «I.Toda acción pedagógica (AP) es objetivamente una violencia simbólica en tanto que imposición, por un poder arbitrario, de una arbitrariedad cultural.» (Bourdieu, 1970: 45).

En el contexto objeto del análisis, la arbitrariedad cultural a la que se refieren Bourdieu e Passeron tiene su origen la victoria en una guerra. El gobierno franquista, interesado solo en el «desmantelamiento del sistema educativo republicano» (Puelles Benitez, 1980: 374) aprovecha este ámbito para la transmisión de su ideología imponiendo dos ideales, como eran la patria y la religión:

4. Durkheim define el *ser social* como un conjunto del *ser individual*, «constituido por todos los estados mentales que no se refieren más que a nosotros mismos y a los acontecimientos de nuestra vida privada» y un «sistema de ideas, de sentimientos y de costumbres que expresan en nosotros (...) el grupo o los grupos diferentes en los que estamos integrados» (1922: 53-54).

Todas las mañanas, después de cantar el Cara al Sol, formados por clases, en el patio, la mano en alto, saludo romano, pecho fuera, cabeza erguida, se producía un largo silencio, un minuto, por los caídos, y luego marchábamos (...) a la capilla (...) a oír la Santa Misa (Farias, 1987: 14).

Esta escena no es ajena a las personas que fueron educadas en esta década. Resulta significativo cómo el narrador describe el hábito de una forma mecánica, paso a paso, coma si le resultase ajeno. Primero, el himno de la Falange, seguido del recuerdo a los caídos para acabar con un acto litúrgico en latín, que los chicos no entendían. Tres acciones con una significativa carga simbólica y que los niños reproducían diariamente.

La insistencia en el discurso sobre la gloriosa victoria será un tema recurrente en las obras de Farias. En *Los pequeños nazis del 43*, el Hermano José, el profesor de Historia, alecciona a sus alumnos con la siguiente sentencia: «No olvidéis nunca que hicimos una guerra y la ganamos» (1987: 17).

Por otra parte, la arbitrariedad cultural de este sistema de enseñanza se puede ejemplificar en la llamada *depuración ideológica*. Esta comienza afectando a los docentes del sistema educativo republicano: muchos profesores fueron expulsados de sus escuelas y otros directamente fusilados⁵. Aquellos que se mantuvieron su puesto, estaban obligados a realizar unos cursos de orientación «para saturar su espíritu del contenido religioso y patriótico que informa nuestra cruzada» (Puelles Benítez, 2002: 335).

Por otra parte, en cuanto a su axioma referente a la autoridad pedagógica, Bourdieu y Passeron establecen que dicha autoridad debe

5. Antón Costa Rico cifra en un 30% el porcentaje de profesores expulsados o privados de dar clase. Además, «todos os cargos académicos debían pertenecer a Falange Española; os profesores debían adherirse aos principios políticos do Movemento Nacional» (Costa Rico, 2004: 889).

ejercer la acción pedagógica aceptando la violencia simbólica impuesta y no cuestionándola, ya que sería autodestructivo.

Un caso particular de este axioma es presentado por Farias en otra de sus obras, *A la sombra del maestro* (1995). El docente se dedica a enseñar cosas fuera del programa y esto provoca el rechazo de las autoridades:

Al maestro, por empeñarse en enseñar, que es decir verdades, le quitaron la escuela. Lo hicieron con un informe a la autoridad competente, que era amiga del alcalde y socia suya en un negocio de madera (1995: 51).

Es este un claro ejemplo de crítica al sistema escolar impuesto en el franquismo. El hecho de que el maestro sea expulsado por «decir verdades» implica que el discurso imperante no es compartido por la mayor parte de la población —ni tampoco disimula las relaciones de fuerza—, por lo que no podría aceptarse como violencia simbólica. El discurso hegemónico volverá con la nueva maestra, pedida por el alcalde:

La autoridad competente le dio el cargo a una cuarentona, soltera, buena mujer que enseñaba sin salirse del libro, a dejar en la memoria nombres de ríos en los que ninguno de los niños se bañaría nunca, nombres de héroes, todos del mismo bando (1995: 62).

No obstante, la depuración no solo afectó al profesorado⁶. Los libros de texto que no sostuviesen los nuevos principios establecidos, es decir, que no «respondan a los principios de la religión y moral cristiana y exalten el patriotismo» (Puelles Benítez 2002: 335) fueron retirados de bibliotecas y escuelas.

En *Los pequeños nazis del 43* se alude a un determinado manual de lectura, poco valorado entre el protagonista y sus compañeros: «Era difi-

6. Gervilla Castillo diferencia en su capítulo sobre *Depuración ideológica del sistema escolar* entre dos tipos de depuración: de los *elementos personales*, para referirse al profesorado, y de los *elementos materiales*, aludiendo a libros, bibliotecas y nombres de centros escolares (1990: 103-129).

cil encontrar en todo el mundo un libro más aburrido» (1987: 74). Dicho manual lleva por título *El libro de España*. El argumento es el siguiente: dos niños huérfanos, hijos de un militar falangista, viajan por España, visitando las ciudades más emblemáticas del país y comportándose tal como dicta el modelo moral-católico. En cada localidad que visitan son informados de la historia del lugar, de sus héroes y sus santos.

La idea no era original, ya que dicho modelo había sido empleado en Francia e Italia a finales del siglo XIX y fueron los hermanos maristas los encargados de importarlo a España y publicarlo, por primera vez, en la Editorial Luis Vives en 1942. La trama del libro pretende, sin éxito, que los niños se sientan identificados con los dos huérfanos y viajen simbólicamente con ellos.

Volviendo al concepto concreto de violencia simbólica, en *Los pequeños nazis del 43* se puede advertir otro aspecto referente a la imposición de un capital cultural determinado: la lengua. Uno de los símbolos de unidad de la patria era el castellano y cualquier otra lengua estaba mal vista, intentando así anular los nacionalismos catalán, vasco y gallego. En este caso, el narrador de *Los pequeños nazis del 43* expone claramente la situación de diglosia:

En el Colegio no dejaban hablar en gallego porque España era una, grande y libre. En algunas familias el hablar en gallego era de gente sin educar, de campesinos y barrenderos. (...) Lo más correcto, lo más español y lo más elegante, era hablar sin acento (1987: 78-79).

Pese a esta situación de represión lingüística, existen dos indicios que demuestran que el gallego sigue muy presente en el entorno del narrador.

El primero es una simple constatación de un hecho particular: la entidad narrativa articula su discurso en castellano con la excepción de momentos de emoción: «Aturuxei: —¡Ben mexado!» (1987: 22); frases: «E fillos de cura» (1987:13); apodos: «Lo llamábamos Cabezas o

Cacholas, según nos diera vergüenza o no el hablar en gallego» (1987: 78) o nombres como el del sacristán del colegio «Petouto» (1987: 23) o el del *Hermano Isidro*, «Cidre Peixeiro» (1987: 28).

El segundo indicio se centra en este último personaje. Farias presenta a un peculiar profesor en esta escuela lucense de maristas. El Hermano Isidro, llamado «Cidre Peixeiro» tan solo en el título del capítulo, es un maestro inusual comparado con el resto de docentes. Su materia es Ciencias Naturales, aunque se despreocupa de lo que hagan sus alumnos mientras lee su «libro de versos gallegos» (1987: 28). El narrador describe al profesor de esta forma: «El Hermano Isidro fue más gallego que hermano, o que hombre, o que cualquier otra cosa, y no le daba vergüenza parecer un aldeano» (1987: 31).

Uno de los aspectos característicos de la reproducción de Bourdieu y Passeron es que los niños de la clase dominante ya están instruidos en la cultura legitimada desde su ambiente familiar, por lo cual, al conocer el capital cultural que el sistema educativo reproduce, tienen ventaja sobre el resto de sus compañeros.

En la obra, este es el caso de Antonio Pardo de Pubul, un niño que siempre se sabe la lección y que, por supuesto, es odiado por sus compañeros. Cidre Peixeiro, el profesor gallego, acepta la violencia simbólica cuando, al recibir una crítica por parte de este niño, le dice: «Supongo que con el tiempo serás un chico importante» (1987: 28).

A pesar de esto, existen ciertos recovecos por los que escapar de la violencia simbólica o, al menos, ignorarla. Y uno de ellos es la embriaguez.

El detonante para la desaparición de Cidre Peixeiro tiene lugar cuando, en estado de ebriedad, se pone a bailar y a cantar *Os pinos* de Pondal delante del obispo. El hecho de que esté ebrio hace que el profesor abandone sus inhibiciones: se pone a bailar «a ritmo de pandeirada, recogida la sotana, sin calzón debajo» (1987: 32), ignorando de

esta forma la violencia simbólica imperante y, los ya de por sí, estrictos códigos de conducta de la orden marista.

Con este precedente, es expulsado años más tarde con la llegada de un gobernador madrileño, que era «de los que creían que sólo se debe hablar Español, ¡por Una, Grande y Libre!, y que el gallego no era un idioma sino un delito» (1987: 32). De este modo, el discurso de este hermano es un ejemplo por oposición al capital cultural imperante en el ámbito lingüístico.

Por supuesto, no todos los profesores son así. El reconocimiento de los emisores pedagógicos como legítimos comunicadores del sistema simbólico impuesto tiene un claro ejemplo en una escena de *Los pequeños nazis del 43*. En medio de una clase, durante una lectura en voz alta el narrador se entretiene hablando con su amigo Bricio. El profesor le manda continuar la lectura al protagonista y castiga a Bricio al tiempo que le llama «querido» (Farias, 1987: 82). La reacción de Bricio es soplarle a su amigo, delante del profesor, el punto en el que se había quedado la lectura. La reacción del profesor no se hace esperar:

El Hermano Manuel, pálido, blanco, haciendo un esfuerzo por dominar las palabras que se le enredaban en la lengua, se acercó, despacio:

—Puedo partirte la cara- dijo y gritó: - ¡Puedo partirte la cara!

—Ya sé que puede –dijo Bricio–, pero no vuelva a llamarme querido. (1987: 82)

La aceptación de la posibilidad de castigo por parte de Bricio reconoce la autoridad del profesor y el hecho de actuar conociendo la inevitable consecuencia es una forma de aceptar la violencia simbólica y al mismo tiempo ignorarla.

Una vez aclarados los fundamentos referentes a la acción pedagógica y a la autoridad pedagógica, los dos sociólogos dedican su tercer

axioma al trabajo pedagógico, en el que también aparece un concepto clave de Bourdieu, el *habitus*:

3. La AP (acción pedagógica) implica el *trabajo pedagógico* (Tp) como trabajo de inculcación con una duración, suficiente para producir una formación duradera, o sea, un *habitus* como producto de la interiorización de los principios de una arbitrariedad cultural capaz de perpetuarse una vez terminada la AP (1970: 72).

En este punto, al hablar de su perdurabilidad en el tiempo, conviene hacer un balance. Una dictadura, en este caso la franquista, intenta aprovechar la potencialidad reproductora del sistema educativo de forma consciente para sus intereses, para su autoconsolidación. La violencia simbólica deja de ser productiva en la medida en que sea impuesta pero no asimilada, pese a que su legitimación parta de unas leyes y de una cultura dominante que controle el aparato del Estado.

La prueba de su fracaso es la ausencia de *habitus* en el narrador, álgter ego del escritor, ya que establece un cierto distanciamiento respecto a los hechos, percibe la realidad pasada como ajena y deja en evidencia el adoctrinamiento sufrido cuando asistió a esta escuela:

Por aquel tiempo (...) los buenos eran los nacionales y los alemanes aún no eran nazis ni asesinos, y los judíos habían quemado a Cristo y no tendrían patria, y los italianos no eran cobardes ni los japoneses ratas amarillas. (1987: 108)

La violencia simbólica constituye, por tanto, el concepto clave. Sin duda, es un instrumento muy fructífero en su aplicabilidad en el campo educativo pero no tiene valor si no acaba derivando en un *habitus*, es decir, en una asimilación voluntaria después de una inmersión continua en un campo cultural. La reproducción en su totalidad,

en cambio, dejó ciertos retazos que hoy en día pueden apreciarse en España como temas sin resolver⁷.

La limitación de esta propuesta de acercamiento al aparato conceptual de Bourdieu, tomando este caso particular, impide extrapolar este ejemplo para tratar la totalidad del sistema de enseñanza, tal como Bourdieu y Passeron abordan finalmente en su obra. Además, supondría una osadía generalizar todo un sistema de enseñanza por muy homogéneo que fuese.

No obstante, este mismo aparato conceptual, pese a estar aplicado a un particular sistema educativo francés y a su sociedad de clases, es perfectamente aplicable a otros casos teniendo en cuenta los conceptos de violencia simbólica, *habitus* o reproducción, y la comparación entre los diferentes análisis puede resultar muy productiva. Sin embargo, es necesario contemplar cada sistema en sus coordenadas histórico-sociales y poder comprenderlo en ellas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre, y Jean-Claude Passeron (1977): *La reproducción*, Barcelona, Laia.

CÁMARA VILLAR, Gregorio (1984): *Nacional-Catolicismo y Escuela. La socialización Política del Franquismo (1936-1951)*, Madrid, Hesperia D.L.

COSTA RICO, Antón (2004): *Historia da educación e da cultura en Galicia*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

DURKHEIM, Émile (1996): *Educación y sociología*, Barcelona, Península.

FARIAS, Juan (1984): *El barco de los peregrinos*, Valladolid, Miñon.

7. Me refiero, en este caso, a la famosa Ley 52/2007, del 26 de diciembre, la conocida como Ley de Memoria histórica.

- , (1987): *Los pequeños nazis del 43*, Salamanca, Lóguez.
- , (1996): *Á sombra do mestre*, Vigo, Obradoiro.
- GARCÍA REGIDOR, Teódulo (1994): «Iglesia y Estado ante la Educación», en Buenaventura Delgado Criado (ed.), *Historia de la Educación en España y América III*, Madrid, Ediciones SM (859-866).
- GERVILLA CASTILLO, Enrique (1990): *La Escuela del Nacional-Catolicismo. Ideología y Educación religiosa*, Granada, Impredisur.
- NAVARRO SANDALINAS, Ramón (1990): *La enseñanza primaria durante el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, PPU.
- PUELLES BENÍTEZ, Manuel de (1980): *Educación e ideología en la España contemporánea*, Madrid, Labor.
- PUELLES BENÍTEZ, Manuel de (2002): «Evolución de la educación en España durante el franquismo», en Alejandro Escolano Benito *et al.* (ed.), *Historia de la educación (Edad Contemporánea)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (329-349).
- SEOANE PÉREZ, Emilia, ed. (2011): *Juan Farias: un mar de palabras e de imaxes sobre o escritor e ferrolán*, Ferrol, Concello de Ferrol, Concellería de Educación.

ESPACIOS DE VIOLENCIA EN LA POSMODERNIDAD
PENINSULAR: *EL JARDÍ DELS SET CREPUSCLES*
DE MIQUEL DE PALOL

CHIARA GIORDANO

chiaragi@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

«El capitalismo, en sus efectos sobre las ciudades, es comparable con esa aberración de la fisiología humana que, en medicina, se conoce como el estómago que se digiere a sí mismo».

LEWIS MUMFORD

CON la presente contribución nos proponemos analizar la configuración del espacio en *El Jardí dels Set Crepuscles*, primera incursión en la narrativa del escritor catalán Miquel de Palol, originalmente publicada en tres entregas en 1989¹. El análisis se llevará a cabo, principalmente, en el marco de las teorías del geógrafo político de inspiración marxista David Harvey y tendrá como objetivo el de rastrear el humus ideológico desde el que surge la novela. En concreto, intentaremos

1. La bibliografía sobre el poeta, novelista y arquitecto catalán Miquel de Palol es aún escasa. Entre los pocos estudios críticos a disposición, destacamos *La ciutat interrompuda* de Julià Guillamon (2001), *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española (1993-2003)* de Ángel García Galiano (2004), un monográfico incluido en el volumen 39 de la revista valenciana *Caràcters* (2007) y el más reciente *Narrativa catalana de la postmodernitat* de Jordi Marrugat (2014). Todos los autores mencionados coinciden en considerar las novelas de Miquel de Palol como representativas de las poéticas posmodernas.

ilustrar como el texto de Palol configura un espacio de violencia que nos habla directamente de esa que, sin apenas hacerse notar, nos rodea: la violencia ejercida por el capitalismo posmoderno o neoliberal.

Con *El Jardí dels Set Crepuscles*, Miquel de Palol suspende, aunque sólo momentáneamente, una prolífica actividad poética empezada en 1972 y entra en el mundo de la narrativa posmoderna adoptando todas las reglas del juego. De dimensiones pynchonianas y empedrada de referencias intertextuales y metaliterarias², la novela se presenta al lector como un manuscrito encontrado por Miquel de Palol i Moholy-McCullidylly, erudito bibliotecario del cuarto milenio e irónico prologuista del texto. El manuscrito consta de tres partes –*Frixus el boig*, *Googol* y *La joia retrobada*– y relata en primera persona los hechos que siguen al estallido de la primera guerra nuclear de la Edad Contemporánea: estamos alrededor del año 2025 y los países hegemónicos se están convirtiendo en desiertos inhabitables, en hecatombes. Con el objetivo de sobrevivir y salvaguardar sus privilegios, las élites económicas y políticas de Occidente buscan amparo en un refugio nuclear secreto, el Palau de la Muntanya. Ahí, los protagonistas de la novela (todos ellos, banqueros –o hijos de–, comerciantes, economistas, ministros de finanzas) se dedican a lo largo de seis días a contar historias y a disfrutar del lujo y la seguridad de la mansión, sin por ello dejar de ejercitar su poderosa influencia (esencialmente económica) sobre el

2. Referencias que van desde la evidente intertextualidad estructural con el *Decameron* y *Las mil y una noches* y la paratextualidad con el *Manuscrit trouvé à Saragosse* y Borges, hasta un catálogo amplísimo de citas e intertextualidades puntuales (Shakespeare, la mitología antigua –tanto clásica como bíblica–, Calderón, etc.), a las cuales hay que añadir mecanismos de intertextualidad genérica. En el *Jardí* (especialmente en los relatos del segundo libro), el autor se aventura en todo tipo de género, subgénero y modalidad: novela de ciencia ficción, relato autobiográfico, *roman à clef*, novela de aventuras, *bildungsroman*, novela filosófica, metaliteratura, poesía, ensayo.

desarrollo de la guerra. Los relatos de la primera y la última parte del Jardí (*Frixus el boig* y *La joia retrobada*) gravitan alrededor del Banco Mir y de la familia que lo controla y reconstruyen las vicisitudes de una joya de naturaleza misteriosa, causa oculta del estallido del conflicto. El *Googol*, en cambio, cubre las dos jornadas centrales y se presenta como un vertiginoso laberinto estructural: los relatos encajan uno dentro de otro en un juego de puestas en abismo que llega a constituir hasta ocho niveles narrativos. Más allá del círculo vicioso en que parecen caer los narradores –el llamado reflejo paradójico– es posible detectar una compleja red de simetrías y reenvíos semánticos. Las historias narradas, observa Julià Guillamon,

no són altra cosa que el reflex i l'expressió material de la dialèctica de la reunió. [...] Els narradors pretenen comunicar el seu missatge mitjançant símbols, de manera que la història no és altra cosa que una imatge al servei dels diferents interessos en joc. (Guillamon, 2001: 131-132)

La séptima y última jornada cubre la función de atar cabos sueltos y desvelar tanto el auténtico propósito de la reunión –crear y entrenar una «aristocràcia de sang» (Guillamon, 2001: 132), nueva élite dominante de una sociedad por reconstruir– como el papel reservado al desorientado narrador principal.

La novela se abre sobre un escenario que nos sitúa de inmediato dentro de los códigos propios de la ficción postapocalíptica. Cuenta el narrador:

Barcelona, en la primera alarma atòmica de la seva història, era l'hecatombe. A part el pànic i la incredulitat, el que més meravellava els qui, com jo, podien permetre's una meditació, era cm la vida

de la ciutat i del país, l'organització i l'ordre, les vies dels costums, allò que quan tot va bé es veu com obligacions a suportar, s'havien enfosat en un parell de dies, como si haguéssim viscut sota una imensa bossa de pus que tan sols espera una punció per rebentar. Dos fenòmens inversos eren els principals causants del caos. D'una banda, l'allau famolenca i ensangonada de francesos [...] supervivents dels seus països [...]; d'altra banda, la dèria esbojarrada i sovint suïcida dels barcelonins per abandonar la ciutat [...]. En dos dies, les sortides naturals de l'àrea urbana continuaven abarrotades de frustrats fugitius, però la majoria de la població s'havia desenganyat de les possibilitats de supervivència, i la ciutat era en mans dels estrangers, de la gent sense recursos i dels desesperats. [...] Imperava la llei de la selva; bandes fosques, armades de cap a peus, circulaven entre pilots de runa i porqueria. A les nits tot eren tenebres; l'única llum la feien les fogueres de les places i la d'alcun edifici on s'havia calat foc [...]. L'exèrcit va intentar controlar la situació, però aviat les patrulles van ser víctimes de la corrupció, i van caure en la mateixa conducta que les bandes que havien de combatre. (Palol, 1996: 3)

Como se puede fácilmente notar, el autor dibuja una situación de violencia, de ruptura de un orden –o, al menos, de un estadio anterior–: una ciudadanía desordenada y apoderada por el pánico obstruye las vías de huida, el estado de derecho ha quedado suspendido (dejando la ciudad presa de la corrupción y la delincuencia), las infraestructuras han dejado de funcionar y el espacio urbano está dominado por escombros, hogueras y bandas armadas. Sin embargo, desde las primeras líneas destaca la actitud fría y distante del narrador. Ante la hecatombe, como él mismo la define, el joven protagonista (y narrador principal) del *Jardí* deja a un lado –literalmente, pone aparte, y por lo tanto excluye y decide ignorar– el pánico y la incredulidad. Ante el derrumbamiento de su propia ciudad, el narrador, sencillamente, se maravilla.

Ahora bien, antes de proseguir con el análisis del *Jardí dels Set Crepuscles*, querriamos detenernos en un breve ejercicio de comparación que, esperamos, nos ayudará a arrojar luz sobre algunos aspectos de la novela. El texto que proponemos está extraído de *Le città invisibili*, una de las obras más conocidas y estudiadas del escritor e intelectual italiano Italo Calvino:

Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli; un senso come di vuoto che ci prende una sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia e della cenere di sandalo che si raffredda nei bracieri; una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriati sulla fulva groppa dei planisferi [...]: è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina. Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti. (Calvino, 2002: 5)

Como el narrador del *Jardí*, también Kublai Kan –el gran emperador de los tártaros a cuyo servicio, como es sabido, se encuentra Marco Polo– está observando un mundo a punto de derrumbarse, un imperio en ruinas, víctima de la corrupción y la usura del tiempo. A diferencia del personaje de Palol, sin embargo, Kublai Kan está desesperado. El terremoto, ese vértigo que hace temblar el hombre y la naturaleza, sigue a una fase de *conquista desmesurada* –es decir, de crecimiento ilimitado– y es en su propio desmoronarse que el imperio

—mundo que parecía una suma (una acumulación) de riquezas— revela su verdadera naturaleza: el crecimiento ilimitado no es y no era nada más que *una destrucción sin fin ni forma*.

Cabe ahora preguntarse a qué podrían remitir las dos imágenes citadas (la Barcelona post-apocalíptica de Miquel de Palol y el imperio en ruínas de Calvino). ¿Qué comparten, más allá de representar, ambas, un mundo al borde de la aniquilación? ¿Y cómo podemos interpretar la distancia entre los dos narradores? Para aventurar unas posibles respuestas, es necesario, antes que nada, retomar el análisis del *Jardí* y buscar en el texto otras representaciones del espacio urbano.

El segundo relato narrado en el *Jardí* —«Història de Lluïsa Cros»— se abre con el regreso a Barcelona de Alexis Cros, director de la sucursal iberoamericana del banco Mir y sucesivamente su accionista único:

Al seu retorn, Alexis Cros va trobar un país totalment venut. El turisme, en d'altres èpoques una de les fonts principals de divises, pràcticament havia desaparegut després de la paulatina degradació producte d'un insensat i caòtic procés de negoci fàcil, i conseguent malvenda de l'ànima colectiva, que havia convertit els paratges més atractius en suburbis abominables. (Palol, 1996: 34)

El mismo proceso de decadencia imparable lo percibe Patrici Ficinus en el tercer relato de la novela, contenido en «Història de Lluïsa Cros» y narrado en primera persona por el propio Ficinus:

Com tots sabeu, quan jo era estudiant (és a dir, are deu fer uns quinze anys), les Rambles i la part baixa de Barcelona eren una cosa molt diferent del que és ara. Els vells d'aleshores ja ho trobaven arruïnat en relació a la seva joventut; pel que jo he vist, i per tal com ara està tot plegat, us puc assegurar que el degenerament i la destrucció han crescut en progressió geomètrica. (Palol, 1996: 42)

Cuando Ficinus regresa a Barcelona, sólo seis años después, se encuentra con un panorama incluso peor: Barcelona se ha convertido en una ciudad inhóspita, gobernada por «una clase vestida a la moda i que no s'aturava per res» (Palol, 1996: 49-50) y habitada por «els desvagats presoners de la desesperació de la indiferència» (Palol, 1996: 49-50). La venida del apocalipsis nuclear, por lo tanto, no se presentará como un acontecimiento súbito e inesperado sino, más bien, como el desarrollo necesario y consecuente de un proceso de autodestrucción ya encaminado, estadio último de una progresiva disgregación.

Tal como observa Julià Guillamon (2001: 127), una buena parte de los hechos relatados en el primer libro del *Jardí* se sitúan en los primeros años setenta; es decir, en un momento de transición (española y mundial) tanto política como socio-económica.

En uno de sus textos más conocidos –*The Condition of Postmodernity*, de 1990–, David Harvey analiza la metamorfosis experimentada precisamente en esa década por las sociedades capitalistas occidentales y busca sus lazos de unión con un cambio cultural que identifica con el comienzo de la posmodernidad. De acuerdo con el autor, como consecuencia de la primera crisis del petróleo, que inaugura la primera gran recesión de posguerra (estamos entre 1972 y 1975), se produce un cambio cualitativo en la configuración del poder económico-político del capitalismo tardío, que pasa de una fase fordista-keynesiana a un régimen de acumulación que define flexible y que está marcado por el comienzo de las políticas de desregulación financiera. Si la primera fase se caracteriza, simplificando mucho, por un importante control estatal y cierta rigidez y estabilidad estructural; el régimen de acumulación flexible busca eludir todo control colectivo y recurre al capital financiero como poder coordinador.

Flexible accumulation, as I shall tentatively call it, is marked by a direct confrontation with the rigidities of Fordism. It rests on flexibility with respect to labour processes, labour markets, products, and patterns of consumption. It is characterized by the emergence of entirely new sectors of production, new ways of providing financial services, new markets, and, above all, greatly intensified rates of commercial, technological and organizational innovation. (Harvey, 1992: 147)

Desde el punto de vista del espacio urbano, las transformaciones estructurales del tardocapitalismo conllevan, necesariamente, una profunda metamorfosis de las metrópolis occidentales. Multiétnica y fagocitante, la nueva ciudad –es decir, la ciudad postindustrial o posmoderna– se define por el reforzamiento de los dispositivos de control y seguridad, la fragmentación del cuerpo social y el aumento de las desigualdades socio-económicas, la proliferación de no-lugares y lugares virtuales, la desaparición de los espacios y las categorías industriales y, más en general, la adecuación de la organización urbanística a las exigencias de la sociedad del espectáculo y del consumo masivo. El espacio ciudadano –explica Harvey– empieza a desligarse de sus objetivos sociales para responder a necesidades, más bien, estéticas y privadas y los proyectos de renovación urbana se suman cada vez más al famoso mantra de la *destrucción creativa*. Con dicha expresión, el economista Joseph Schumpeter indicaba el proceso a través del cual nuevos productos, empresas o valores desplazan los existentes en el mercado, favoreciendo de tal forma un modelo –económico, pero también urbanístico– basado en la innovación, la reestructuración y el movimiento constantes. De acuerdo con lo que escribe Harvey en un artículo dedicado al lefebvriano derecho a la ciudad,

Surplus absorption through urban transformation has an even darker aspect. It has entailed repeated bouts of urban restructuring through “creative destruction”, which nearly always has a class dimension since it is the poor, the underprivileged and those marginalized from political power that suffer first and foremost from this process. *Violence* is required to build the new urban world on the wreckage of the old. (Harvey, 2008: 33)

Resulta bastante simbólica, en este sentido, la historia del proyecto urbanístico Pruitt-Igoe, diseñado y construido por Yamasaki en la periferia de St. Louis (Missouri) y dinamitado por el gobierno federal, bajo petición de los propios habitantes, en 1972, tan sólo quince años después de su construcción y pocos meses antes de la publicación de *Le città invisibili*: en palabras del propio autor, «un ultimo poema d’amore alle città, scritto nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città» (Calvino, 2002: IX)³.

En resumen, teniendo en cuenta el marco proporcionado por los estudios de David Harvey y, más en general, por la geografía política y el llamado urbanismo crítico, no nos parece insensato afirmar que los paisajes representados en las primeras páginas del *Jardí dels Set Crepuscles* y en *Le città invisibili* son, en realidad, un mismo paisaje. La Barcelona de Miquel de Palol se presenta como un espacio en el que la alarma nuclear –es decir, la violencia bélica– es hija de esa violencia subterránea que recorre las calles de la ciudad (y de la sociedad) postfordista o posmoderna y que se manifiesta en formas distintas: destrucción creativa, dominación económica, violencia social y

3. Como es sabido, la demolición del edificio –considerado el símbolo del fracaso social de la arquitectura modernista– se considera, casi unánimemente, el momento de inicio de la arquitectura posmoderna, cuyo manifiesto teórico (*Learning from Las Vegas*, de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour) se publicará en el mismo año.

simbólica. La distancia fundamental entre los dos paisajes reside en el punto de vista del narrador/observador. Si Kublai Kan (y, con él, el ojo crítico y previsor de Italo Calvino) observa un proceso a punto de estallar –es decir, desde una posición liminar–, el protagonista del *Jardí*, en cambio, está inmerso en ese proceso, habita la «bossa de pus» (Palol, 1996: 3). A diferencia de otros personajes de la novela (los ya citados Ficinus y Alexis Cros, «la generació que ha viscut les utopies dels seixanta») (Guillamon, 2001: 127), él –huérfano de las grandes narraciones y de las utopías revolucionarias y entregado a la búsqueda de intereses, principios y placeres individuales–⁴ habla, actúa y siente de acuerdo con la ideología del capitalismo neoliberal. Violencia y destrucción ya forman parte del aire que respira.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVINO, Italo (2002): *Le città invisibili* (1972), Milano, Mondadori.
- GUILLAMON, Julià (2001): *La ciutat interrompuda*, Barcelona, La Malagrana.
- HARVEY, David (1992): *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (1990), Oxford, Blackwell Publishers.
- , (2008): «The Right to the City», *New Left Review*, 53, pp. 23-40.
- PALOL, Miquel de (1996): *El Jardí dels Set Crepuscles* (1989), Barcelona, Proa.

4. «Haviem arribat a un temps que cadascú es fabricava la seva consciència (d'això mai m'atreuria a dir-ne moral), prenent una mica d'aquí i una mica d'allà, eliminant, retocant (i sovint oblidant i fent malbé) i adaptant a la mesura del seu gust i les seves necessitats, i a cop de disputes, supèrbia i usura mental, desensanys i malguanys, tota aquesta sopa nauseabunda que per no morir-te de riure n'acabes dient l'experiència.» (Palol, 1996: 713).

AJUSTE DE CUENTAS: BAJOS FONDOS Y VIOLENCIA EN *EL TRIUNFO* DE FRANCISCO CASAVELLA

DAVID GARCÍA PONCE

davidgponce@gmail.com

Universidad de Barcelona

«Rastrear las zonas urbanas más sucias y miserables, codearse con el hampa y prostitución, fumar petardos de grifa se transmutaban en una forma de militancia. La aversión visceral, instintiva al mundo del que provenía, hallaba la desembocadura oportuna en unos ambientes que eran para mí el reverso lenitivo de la medalla».

JUAN GOYTISOLO, *Coto Vedado* (1985)

EN los años noventa conviven en el panorama literario varias generaciones de escritores. Entre estas irrumpe un grupo de autores jóvenes con unos referentes socioculturales nuevos. Estos autores nacidos entre los sesenta y principios de los setenta¹ buscan en la novela nuevas estructuras narrativas a través de las cuales exploran todas las posibilidades sintácticas y, por otro lado, se otorga una importancia primordial al lenguaje. Además, los jóvenes escritores recuperan elementos de la cultura popular y de la llamada cultura de masas (música

1. José M.^a Izquierdo, consciente de que la nómina es incompleta, destaca: Almodena Grandes, Benjamín Prado, Martín Casariego, Lola Beccaria, Belén Gopegui, Luisa Castro, Lucía Etxebarria, Juan Bonilla, Marta Sanz, Ray Loriga, Juan Manuel de Parada, José Ángel Mañas y el propio Francisco Casavella, entre otros. Estos autores tienen en común haber nacido en los años sesenta y principios de los setenta y, para ellos, emplea el nombre de Narradores Novísimos de los años noventa.

popular, oralidad, radio, televisión, comic, cine negro, etc.) que había entrado en la cultura cotidiana pero tenía escasa presencia en la novela (Izquierdo, 2001).

Francisco Casavella (1963-2008) se adscribe a este modo de entender la literatura: a través de una intertextualidad basada en los referentes culturales de los autores de su época y de periodos precedentes. El retrato de su ciudad elaborado con autonomía, maestría y un estilo personal impiden clasificarlo en cualquiera de las generaciones literarias de los noventa: Generación X, Nirvana, etc.

Nació en Barcelona y su verdadero nombre era Francisco García Hortelano. Se da la casualidad que el joven autor barcelonés sentía una profunda admiración por este autor y fue precisamente Juan García Hortelano quien presentó la obra *El triunfo* en Madrid en 1990.

Casavella inicia su trayectoria profesional con el periodismo cultural, especialmente la crítica musical, y más tarde se dedicó por completo a la literatura. Publicó novelas y artículos periodísticos. Su corta carrera literaria comienza con la publicación de *El Triunfo* en 1990. No obstante, su proyecto literario más ambicioso fue *El día del Watusi*, entre los años 2002 y 2003, que consiste en una trilogía que abarca los últimos años del franquismo, la Transición y los años posteriores a los juegos olímpicos. En esta obra está presente el mundo de la droga y la violencia en los barrios deprimentes de la ciudad. En el año 2008 falleció con solo 45 años cuando hacía unos meses había ganado el premio Nadal con *Lo que sé de los vampiros*, precisamente este galardón literario cambió en 2010 la categoría de vampiros. Premio a la novela finalista por la de Premio de novela Francisco Casavella.

El triunfo, su opera prima, marca una hoja de ruta del estilo particular del autor. La obra es un ejemplo de la clásica vinculación entre bajos fondos y violencia que el propio autor considera que «no me

recreo en ella, encuentro el presagio más atractivo que el acto» (Ayén, 2002: 35). Con esta novela, el autor define los rasgos esenciales que definirán su estilo literario, como es la alternancia de voces narrativas y la construcción del personaje a través de una jerga específica. A su vez, relaciona pasado con presente y tradición con actualidad. Su prosa tiene una clara huella barrojana y la configuración del espacio es heredera de las obras de Marsé, Mendoza y Vázquez Montalbán. La obra se adentra en el ambiente marginal del barrio chino, poblado por personajes del submundo, en un momento en que esta zona de la ciudad, también llamada Distrito V, está cambiando su fisonomía por las obras que se llevan a cabo en la Barcelona preolímpica. Paralelamente a la transformación del barrio, se produce la llegada masiva de una inmigración internacional. Estos componentes le permiten a Casavella desarrollar un relato del mundo del hampa de los ochenta marcada por una conflictividad y una sensación de fracaso.

La obra empieza *in extrema res* por un narrador que describe el tiroteo en un aparcamiento que acaba con la vida de el Gandhi, jefe del clan y antiguo legionario durante la Guerra Civil, y sus socios. Se cruzan dos hilos argumentales: la venganza que proyecta el Nen contra el Gandhi a causa de la desaparición de su padre y el Gaucho, un antiguo cantante de Rumbas. Todo parece indicar que la desaparición del rumbero ha sido obra de el Gandhi que además ha mantenido una relación con la Chata, la esposa de el Gaucho. Por otro lado, existe la lucha del clan de el Ghandi contra otra banda rival por el control del barrio, que explicará el personaje de el Palito. Algunas de esas venganzas fue la decapitación de diez personas de raza negra.

En la obra se cruzan dos voces narrativas que explican la historia: el Palito con un carácter oral y el Gandhi que adopta un registro más formal para reflexionar sobre su pasado y la pérdida de control del barrio.

Barcelona será la principal fuente de inspiración de Casavella. En esta y otras obras pone de relieve su interés tanto por la ciudad marginal como por la Barcelona cosmopolita y su intención de producir una narrativa basada en una gran intertextualidad, así como su particular recreación del recuerdo del cual no pretende plasmar en la novela en un sentido realista sino crear una materia ficcional. Su atracción por los barrios marginales le lleva a recrear sus recuerdos de infancia y juventud en los bajos fondos². Para ello, el autor se apoya en el contexto sociopolítico de su tiempo para proyectar una crítica social y poner de manifiesto ciertas lacras sociales que conviven con el progreso de los años ochenta y se sitúan en la trastienda de los grandes eventos de Barcelona. Lejos de plasmar una Barcelona arquetípica, Casavella describe el mundo suburbano del hampa que se rige por reglas propias. Es decir, una zona degradada al servicio de la ficción.

Rafael Mérida considera que la representación del barrio va más allá de la idea consabida, sino que se convierte en un espacio narrativo con gran carga ficcional³ (Casavella, 1996). El barrio es el espacio global de la novela que configura la trama de la violencia. Los espacios interiores

2. Los bajos fondos de una ciudad son espacios integrados en la propia urbe que han quedado al margen del desarrollo de esta y son lugares donde habita el hampa y, a menudo, escenarios de problemática social que en algunos casos pueden generar situaciones violentas. Según Jordi Castellanos, se hacen un hueco en la novela a principios del siglo XX, antes habían quedado relegados al olvido. El autor, refiriéndose al Raval barcelonés, define este espacio como «el espacio donde la ciudad ordenada [...] muestra su auténtica realidad: abandono, desorden, degradación, violencia miseria, etc.» (Castellanos: 192), que «a través de la literatura no rehúyen de la realidad sino que se encaran a ella» (195) mientras que Gabriel Alomar definirá este espacio como dionisicado y como un espacio oscuro y de desorden (193), y Josep M.^a de Sagarra en *Vida Privada* de 1932 define el bajo fondo barcelonés como lugar de transgresión de la burguesía de la ciudad (199).

3. Prólogo de Rafael Mérida que lleva por título «El triunfo de la lectura» de la edición de *El triunfo* editada por Círculo de Lectores en 1993.

y exteriores contribuyen a crear una fisonomía de un barrio popular a la vez que marginal. Un espacio donde «solo quedarán las grúas del ayuntamiento dale que te pego con los derribos» (Casavella, 2006: 150) y que se empieza a añorar a causa de las obras de adaptación previas a los juegos olímpicos, como lamenta uno de los protagonistas: «esas piedras que quedan sueltas en los descampados cuando los del ayuntamiento tiran una casa» (Casavella, 2006: 73). La creación de los espacios narrativos a través de la acción y la presencia de los personajes derivan a veces en que esos lugares tiendan a ser mitificados, por ejemplo las azoteas⁴. Se trata de espacios narrativos que conjugan lo autobiográfico y lo ficcional.

En torno a este tema, la obra plantea tres ejes temáticos: los espacios de delincuencia, la violencia callejera y la violencia espacial. Asimismo, en este diálogo entre violencia y bajos fondos destacan algunos puntos en común con los autores coetáneos: la representación del desencanto y la presencia de la oralidad y, en extensión, de la jerga, que son recursos muy presentes en las producciones cinematográficas de la época.

Esta transformación del medio obedece a intereses capitalistas que el autor interpreta como una violencia socioespacial, entendiendo por esta la apropiación ajena de un medio, situación ante la cual el sujeto se siente privado de identidad. Casavella fue muy crítico con la transformación urbana y ello constituyó un punto de crítica de su obra ensayística:

El antiguo Barrio Chino ha sido la gran operación fallida de ese ímpetu reconstructivo. La corrección política impide mencionar que se tiraron manzanas de casas (horribles), se abrieron avenidas (en ratonera, hay que decirlo todo) y se aventó a la población canalla (que se reubicó no demasiado lejos para cometer sus fechorías y puteríos

4. Las azoteas es un *locus* recurrente en las novelas recreadas en los bajos fondos. Valga el ejemplo de *Un día volveré* de Juan Marsé, *El pianista* de Manuel Vázquez Montalbán entre otras novelas.

sin demasiada nostalgia. [...] La llegada de inmigrantes magrebíes y asiáticos que ocuparon esas calles y han hecho de ellas su reino, perjudicó el sueño. Esa nueva inmigración, como todas las que han sido y serán, se divide en dos tipos: la laboriosa, que pretende una vida mejor, y la no menos laboriosa, pero entre otros afanes, que campa a sus anchas por las zonas turísticas en pos del bolso y la cartera. Un bofetón en medio de las Ramblas propinado por un magrebí a uno de los arquitectos clave en la transformación urbanística barcelonesa [...] alertó a las autoridades sobre la nueva delincuencia. Antes por lo visto, no se habían enterado. (Casavella, 2009: 571)

El autor se muestra testigo de su tiempo y critica la transformación que está viviendo la ciudad:

He visto a los mejores cerebros de mi generación [...] buscando pisos en esas calles de negros porque la zona se va a poner de moda, y en nada el palmo cuadrado va a costar un riñón, el mejor riñón de nuestra generación. Los años 80 y 90, el fin de siglo, han sido eso, un sucederse de modas a toda prisa, y muy poca gente ha parecido aprender de todos aquellos progres que cantaban la revolución y en la siguiente secuencia desafinaban al volante de un volvo. (Casavella, 2009: 335)

Casavella radiografía la época de progresión económica, la transformación de una Barcelona pre y postolímpica desde la crítica social donde no falta un sentimiento de fracaso. El epicentro de las acciones será el Raval popularmente conocido como barrio Chino.

La intención de mostrar la problemática de la juventud, la vida en los barrios marginales de la cual no consiguen salir de esta condición marginal es interpretado como un símbolo de fracaso expresado con actitud de desencanto. Según Jesús Ferrer:

La estilización culturalista –aquí la cultura de masas: cine negro, novela de misterio, enredo mafioso– lleva el concepto del fracaso a una modernidad literaria teñida de un cierto casticismo entre ternurista y picaresco. Se representa así la idea de frustración personal con un guiño optimista hacia la solidaridad entre los desposeídos, se palía la soledad con la consistencia del grupo que acoge y presiona, y se ironiza –desde su propio título del libro– con la consabida ambivalencia de la triunfante lucidez del fracaso- (1998: 21)

Casavella tiene en común con otros autores de los noventa el establecer un compromiso con la realidad sin necesidad de plasmarla en un sentido documental sino creando un universo literario; para ello, hay una renovación en las técnicas narrativas con el objetivo de encontrar nuevas técnicas expresivas. *El triunfo* se ha relacionado con la novela de Mañas *Historias de Kronen*, pero lo cierto es que Casavella plasma el uso del argot desde un cuidado lingüístico para traspasarlo a la página. Mientras que la oralidad de Mañas respeta todo lo expresado con una menor labor de depuración. Y algo importante, el autor dedica un espacio a la violencia generada por el uso de las drogas y el alcohol, no obstante, los heroinómanos ocupan un lugar secundario. Otro elemento importante, al hilo de la recuperación de la cultura popular, es el uso de la música a la vez que recupera, la Rumba Catalana⁵. Este trabajo de recuperación es, a su vez, un elemento de conexión con su época.

5. La Rumba Catalana es un género musical que desarrolla la comunidad gitana de Barcelona compuesto por letras que narran la vida cotidiana con ritmos que derivan de la rumba flamenca con influencias de otras músicas como pueden ser la cubana y el rock and roll. Nace en los barrios donde habitan las comunidades gitanas y una era el Raval. Uno de los rasgos principales es «el ventilador», una técnica musical que combina tocar la guitarra con las cuerdas y golpear ligeramente la caja de esta para crear un ritmo en la composición junto a las palmas. Es precisamente en los noventa cuando vive un auge y, de hecho, alcanzó mucha popularidad en los

Desde el punto de vista narrativo, la novela destaca por el uso de la oralidad y el argot. Esta *opera prima* será muy bien recibida por la crítica y uno de los puntos más destacables fue la alternancia de las voces narrativas. Críticos como Ángel Basanta resalta el dominio de los dos registros de los narradores, el Palito como narrador oral y el Gandhi como narración escrita así como el uso de la jerga del arrabal ya que «el autor barcelonés no recurre a naturalismos fonéticos innecesarios, sin caer en torpes atentados del idioma» (Basanta, 1990: 62), hecho que corrobora el crítico Llàtzer Moix quien subraya que el autor emplea «un léxico de claro interés antropológico» (1990: 2).

El estudio más extenso es el de la profesora Teresa Fernández Ulloa (1999) de la Universidad de Deusto, que analiza la creación léxica del argot en la obra. El estudio expone los procedimientos lingüísticos y el potencial expresivo del argot.

Los personajes, buscavidas no exentos de picaresca, están contruidos a través de una identidad lingüística. Para ello, el autor emplea la jerga propia de cada uno de los grupos. Entre estas bandas existe el problema de la drogadicción y se mueven por un ajuste de cuentas. La rivalidad entre los clanes teje un ambiente de violencia con el cual el autor crea una sólida materia ficcional.

La obra tiene una estructura circular ya que el Palito, un narrador homodiegético, a través de la primera persona relata una serie de sucesos en los que ha tomado parte y narra los conflictos que se provocan entre clanes y la manera en que se fragua la venganza.

El Palito a través del testimonio oral, deja testimonio de cuanto acontece en el barrio y expresa el desencanto. La intención es mostrar el desencanto, la problemática de la juventud y la vida en los barrios

juegos olímpicos. Casavella dedica varios artículos a la Rumba entre los que destaca: «Rumba que tumba. El resurgir de la rumba catalana».

marginales que no consiguen salir de esta condición marginal, es interpretado como un símbolo de fracaso

Gracias a la oralidad, el autor aporta una dosis realista y documental. Casavella se apoya en una sintaxis coloquial y nos demuestra cómo la lengua hablada puede ser literaria.

El Palito es un personaje construido con rasgos picarescos, por ejemplo, llama de *Usted* al interlocutor, se aprovecha de la clase social opuesta a la suya, roba mientras se divierte, tiene un jefe que se podría considerar su amo, sus vínculos familiares son inexistentes y su voz narrativa se sustenta en la oralidad. Un personaje heredero de Baroja, recuerda a Manuel Alcázar, el protagonista de *La lucha por la vida* que encarna la lucha por la supervivencia. El Palito difiere de los personajes de los barrios marginales, los denominados quinquis, de las producciones cinematográficas de los setenta y ochenta aunque mantienen en común una manifestación del desencanto. El cine Quinqui busca la heroicidad de los personajes, para ello resaltan la vida de los protagonistas mientras que la novela ahonda en las causas de la problemática social que acompaña a los personajes que, por protagonistas que sean, no dejan de ser antihéroes. A través de la oralidad reflexiona:

Y me decía que me tenía que pensar un buen sitio para esconderme y que no me ligara la pasma ni los que habían disparado y pensaba que no había sitio en el Barrio, que con la que se había formado iban a husmear en todos lados, y me decía: No tienes guita, Palito, y me tocaba los bolsillos y me los apretaba y en los bolsillos no había más que tela, tela de pantalón. Y corría mucho. Y chocaba con los coches aparcados y me tenía que parar a veces en los cruces para no pegarme una morrada de campeonato. Y entonces oí que me daban el alto o disparo y yo pensé, se lo juro: ahora me cogerán y ya está, otra vez tranquilo. (Casavella, 2006: 125)

De la cita anterior destaca el uso del polisíndeton y la ausencia de recursos expresivos. Se aprecia cómo pensamiento y acción se alternan sucesivamente para conseguir un ritmo narrativo de intensidad a la vez que aporta una sensación de espontaneidad como en el párrafo siguiente:

Nada más llegar al Barrio, voy y me encuentro con el Nen. Osti, Nen , le dije, desde que solo vas por los terrados no se te ve el pelo. Metido en bisnes ando. Pues no será el único, que ya ves cómo está el patio. Y lo que va a estar, me dice, ¿sabes que se han cargado a un tío esta noche? (Casavella, 2006: 59)

Otro rasgo es que recoge lo relatado por otras personas, el rumor, que se convierte en materia narrativa, algo característico de un barrio popular que recuerda las aventis de Marsé⁶: «y me ha contado que vio hilos de sangre bordear una barra de cuarto... Y me ha contado que se oyó del ruido de una bolsa de la compra al caer que no fue más que el aviso del vidrio de un escaparate al estallar» (Casavella, 2006: 43-44).

Según Teresa Fernández, el habla es un producto social y a la vez individual, ya que cada individuo la ajusta a sus necesidades expresivas (Fernández, 1995: 112). La lingüista define el argot como el tipo de jerga que es propia y característica de un ámbito, en este caso, la delincuencia, mientras que la jerga es un tipo de lengua especializada. El argot de la novela se crea con el habla popular y con vocablos propios del caló, la lengua de la comunidad gitana, que además es una jerga mutante. Algo que podemos comprobar con las alusiones de El Palito al derribo de edificios y nueva construcciones. Parte del argot se

6. Tal y como señala Ana Rodríguez Fischer en el prólogo de *Si te dicen que caí* (2010) son historias inventadas que «se interpretan o malinterpretan mediante una buena dosis de fantasía» (Marsé, 2010: 51).

refiere a actos delictivos como el atraco a los turistas y al problema de la droga que padece el barrio. Por ejemplo, habla de *colonquitos* para referirse a heroinómanos

La obra ofrece dos perspectivas diferentes del submundo, si el Palito narra desde habla popular, el Gandhi, un personaje que nos lleva a la violencia determinista ya que solo conoce ese mundo, lo hará desde un registro más culto. Mientras que «no volaba ni una mosca sin que el Gandhi se lo hubiera mandado» (Casavella, 2006:41) con la llegada de los nuevos inmigrantes pierde el control hasta llegar a la siguiente reflexión: «Mi vida deja de ser mía hace mucho; mi tiempo fue otro tiempo y no lo aproveché; este barrio dejó de ser mi barrio y no pude impedirlo» (Casavella, 2006: 149). Con una precisión expresiva y un registro formal, el Gandhi narra desde el pensamiento, controla la vida del barrio, ha vivido la guerra civil, movido por un determinismo que le ha llevado a un poder delictivo. Es decir, pasa de soldado a matón de barrio y narra los momentos más significativos de su vida, entre ellos el sentimiento de derrota de una jerarquía de poder dentro del hampa ya que nuevos clanes pueblan el barrio.

La decisión del Nen de vengar la muerte de su padre condiciona la trama de la novela y demuestra cómo la venganza, con la violencia que conlleva, está presente en la vida de los bajos fondos.

I. CONCLUSIONES

EL triunfo es, sin lugar a dudas, una obra clave para entender un periodo de la historia de la ciudad y un rostro más de la representación de la violencia en la literatura.

Hemos visto cómo uno de los múltiples rostros de la violencia es la callejera, aquella que no responde a una estructura interna ni persigue

unos objetivos económicos, sino a un *modus vivendi*. Una violencia que se instala en las clases y los espacios más desfavorecidos. Personas de poca o escasa formación cultural que tienen como único canal de expresión la lengua oral y su propio argot. Por ello el análisis lingüístico es una fuente de estudio idónea para ahondar en la relación entre violencia y bajos fondos, así como para adentrarnos en el pensamiento del hampa. Un planteamiento que en realidad no es nuevo, la novedad o aportación de Francisco Casavella es su mirada crítica y la capacidad de ficcionalizar un mundo que, si bien le afectan las leyes políticas, se rige por unas normas propias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYÉN, Xavier: «Francisco Casavella revisa los últimos treinta años en una novela en tres volúmenes», *La Vanguardia* (Barcelona), 22 de agosto de 2002, p.16.
- BASANTA, Ángel: «El triunfo», *ABC* (Madrid), 24 de noviembre de 1990, p.62.
- CASAVELLA, Francisco (2009): *Elevación, elegancia y entusiasmo*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- CASAVELLA, Francisco (2006): *El triunfo*, Barcelona, De Bolsillo.
- CASAVELLA, Francisco (1993): *El triunfo*, Barcelona, Círculo de Lectores, Prólogo de Rafael Mérida.
- CASTELLANOS, Jordi (2002): «Barcelona, las tres caras del espejo: del Barrio Chino al Raval», *Revista de Filología Románica*, Universidad Complutense de Madrid, Anejo n.º 3.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Miguel (2014): *Matar al Chino: entre la revolución urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval de Barcelona*, Barcelona, Virus Editorial.

- FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa (1999): «Procedimientos de creación léxica en el argot: la novela *El Triunfo* de Francisco Casavella», *Lingüística para el siglo XXI*, Salamanca, Universidad, pp. 667-676.
- FERRER, Jesús (1998): «La estética del fracaso en la actual narrativa española», en «*La narrativa española actual*», Coord. Jordi Gracia, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 579, pp. 17-25.
- GUIA DE LA RUMBA CATALANA (2011): Barcelona, Associació Foment de la Rumba Catalana.
- IZQUIERDO, José María (2001): «Los narradores españoles novísimos de los años noventa», *Revista de estudios hispánicos*, vol. 35, n.º 2, pp. 293-308.
- MARSÉ, Juan (2010): *Si te dicen que caí*, Barcelona, Càtedra, prólogo de Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez León.
- MOIX, Llàtzer: «Debut en rumbacolor», *La Vanguardia* (Barcelona), 05 de octubre de 1990, p. 2.

LA VIOLENCIA COMO FORMA Y COMO CONTENIDO
PARA UN DISCURSO POÉTICO POSMODERNO DE
LA CRUELDAD EN *HISTORIAS DEL KRONEN*

VÍCTOR MERCADO

victor.mercado.duran@gmail.com

Universidad de Barcelona

«Like a caterpillar that transforms
into a moth that transforms into a but-
terfly, the serial killer also transforms».

Serial Killers, JOEL NORRIS

EL presente artículo parte de la hipótesis de que entre los comportamientos violentos y los cambios estructurales sufridos por la cultura en las últimas décadas existiría alguna relación. Puede presentarse en dos partes: en la primera de ellas, se analiza la cultura de masas post 68 y ciertos fenómenos inmanentes a ella, mientras que en la segunda se elabora una *poética posmoderna de la crueldad* que no debe ser entendida como mera casuística de contenidos, sino como sistema de principios relacionados con la lógica cultural del posmodernismo a partir de los cuales pueden ser comprendidas algunas disfunciones de la cultura actual.

I. LA CULTURA DE MASAS POST 68: LA VIOLENCIA
Y EL SEXO COMO OBJETO DE REPRESENTACIÓN

HISTORIAS del Kronen ha sido comparada con la que fuera la primera novela de Easton Ellis¹ –más conocido por *American Psycho* (1991)–,

1. Véase Yanke (2014).

puesto que *Menos que cero* también trata de las fiestas frenéticas de unos jóvenes de las clases pudientes de Los Ángeles, de su hiperhedonismo, que coquetea con la violencia y con el Snuff Movie. Es cierto que José Ángel Mañas ha reconocido públicamente que no había leído la novela del norteamericano cuando escribió la suya y, sin embargo, más allá de las diferencias formales o estilísticas, da la impresión de que a partir de las nuevas condiciones materiales que con la entrada en la posmodernidad pasan a modelar la existencia de los individuos lo que tocaba para quienes habían crecido en la nueva cultura de masas post 68 fuera escribir una novela en la que hiperhedonismo y violencia se fundieran; y esto es precisamente lo que hacen estos autores con la que fue su primera publicación: retratar a la juventud de la que forman parte, que nada tiene que ver con el sesentayochismo, o en el caso español, con la Movida madrileña.

La cultura en que se afirma dicha juventud cuaja en Occidente a finales de los años setenta y debe ser comprendida a partir de lo que fue la primera escisión de los lenguajes culturales, y como resultado de importantes tensiones que caracterizan la lucha por la hegemonía cultural durante la década anterior. Con todo –y esto es lo importante–, la cultura conformada a partir de dicha división seguirá siendo de masas y *espectacular*. Es más, su estatuto sólo ha sido renovado, y así en la cultura de masas post 68 ese elemento «emergente» del que nos habla Raymond Williams (1980: 145) será el sexo y la violencia. Véase este último aspecto a partir de la película favorita de Carlos, el protagonista y narrador en primera persona de *Historias del Kronen*:

Jenri y Otis se han ido a comprar una televisión. El dueño de la tienda está a punto de echar el cierre, pero les deja entrar y les recomienda televisiones hasta que, cansado de tanta indecisión, les pregunta cuánto dinero tienen. Jenri le clava un destornillador en la mano y empieza a acuchillarle [...] (p. 30)

Henry retrato de un asesino, el film ganador del Festival de Cine Fantástico de Sitges de 1990, está basado en la vida de Henry Lee Lucas, pero no muestra episodio alguno que ayude a comprender el mal o esclarezca sus causas, sino sólo la violencia llevada a cabo por esta clase de individuos en su espectacularidad. Por un lado, se trata de una violencia que encuentra su correlato en la realidad, pues como afirma Joel Norris en *Serial Killers*, desde 1959, en lo que es un proceso de intensificación de la violencia cualitativo y cuantitativo, tanto crece en Norteamérica el número de asesinos como el de víctimas por asesino siendo la década de los ochenta el punto álgido en esta escalada de destrucción masiva (1989: 19 y 37). Por otro lado, hay que contar con que los medios de comunicación de masas no habrían hecho sino reforzar el fenómeno hasta el punto de que Norris ve en ello una razón para que los comportamientos violentos se expandan (1989: 19, 37 y 38).

2. LA IDEALIZACIÓN DEL MAL

MEDIANTE esta clase de productos culturales, pero también a partir de la novela *American Psycho*, cuyo protagonista –Patrick Bateman– es para Carlos una especie de conciencia moral, se da en *Historias del Kronen* una idealización del mal, que pasa a ser el significante fundamental en el registro simbólico del protagonista. Dice Lacan que, «como *concepto energético*, la libido sólo es la notación simbólica de la equivalencia entre los dinamismos que las imágenes invisten en el comportamiento» (2013: I, 97). En *Historias del Kronen*, se llega a la *imagen* del personaje que permitirá adivinar lo que serán los dinamismos de su comportamiento, y de la forma más nítida, cuando Carlos, ya totalmente envuelto en el halo maligno de su ídolo, nos cuenta:

En mi cuarto, me tumbo en la cama, me pongo los cascos y cierro los ojos. Últimamente tengo ideas algo macabras en la cabeza. Debe de ser por ver tantas películas de psicópatas. Comienzo a preguntarme qué se sentiría matando a alguien. Según Beitman [Bateman], es como un subidón de adrenalina brutal, como una primera raya. Sonrío. (p. 134)

Hay que decir que la *imagen* –«de esencia humana, puesto que provoca la pasión y ejerce la presión» (2013: I, 91)– no está en lo que se nos cuenta, sino en el dibujo extraído a partir de lo que se nos cuenta; un dibujo que nos permite acceder a la «*identificación simbólica*» (2013: I, 97) y a la entidad esencial del orden racional para comprobar que, en el caso de Carlos, lo que constituye su *superyó*, esto es su conciencia moral, es precisamente el mal. Y por esta razón el mal pasa a formar parte del registro de lo posible en tanto que marca la direccionalidad de la libido del personaje. Pero para que el mal sea idealizado y pase a formar parte del registro de lo posible en primer lugar la realidad tiene que ser desrealizada.

3. LA DES-REALIZACIÓN DE LA REALIDAD

Aquí se hace necesario volver a la cultura de masas post 68 y, en particular, a la «cultura audiovisual» con la que el personaje anuncia la muerte de la poesía:

A mí no me gusta la poesía. La poesía es sentimental, críptica y aburrida. Me repugna. Es un género en extinción: no hay nadie que pueda vivir de la poesía en estos tiempos. Es una cultura muerta. La cultura de nuestra época es audiovisual. La única realidad de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona

siempre tenemos la sensación de estar viendo una película. Esa es la puta verdad. Cualquier película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana. Somos los hijos de la televisión, como dice Mat Dilon en *Dragstorcauboi*. (1994: 42)

Los efectos des-realizadores de dicha «cultura audiovisual» se aprecian cuando Carlos dice: «La única realidad de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo una película», pero también cuando el sexo es bueno porque es «Igual que en una peli porno» (1994: 78), o bien cuando la propia sangre parece irreal: «Me quedo unos instantes mirando la mano y me asombro de lo poco real que es el color de la sangre. Es como si estuviera viendo una mala película» (1994: 23). También puede ser apreciada esta *des-realización de la realidad* a partir de las imágenes de los informativos –tan presentes en la novela– que allá en los noventa debían servir para empañar la mala conciencia de los europeos con las imágenes particularmente impactantes por su brutalidad de las guerras de Croacia y Bosnia, pero que para Carlos, sin embargo, son sólo *espectáculo*: «El telediarrio, sin guerras, no sería lo mismo: sería como un circo romano sin gladiadores» (1994: 28).

Fue Debord (1995) quien primero habló de la categoría de «espectáculo» para decirnos que el mundo, la realidad, ya no son entendidos a partir de ellos mismos sino de sus imágenes, es decir, de su representación; de ahí que el mundo sea ya sólo *pseudomundo*, la realidad ya sólo *pseudorealidad*². Pero de la misma categoría también nos habla un sociólogo mucho más contemporáneo como Marc Augé para decirnos que «Vivimos en una época que pone la historia en escena, que hace de ella un espectáculo y, en ese sentido, desrealiza la realidad, ya se trate

2. Véase también Anders (2011: II, 253).

de la guerra del Golfo, de los castillos del Loira o de las cataratas del Niágara» (2008: 31). Y todavía parece ir un paso más allá de la mera desrealización de la realidad Augé cuando afirma –y esta es una de las principales tesis de *El viaje imposible*, obra de la que ha sido extraído el fragmento anterior– que la lógica cultural del capitalismo avanzado pasa por «un estado en el que la realidad se esfuerza por reproducir la ficción» (2008: 129).

Puede verse esta tendencia que acabamos de ver en *Historias del Kronen*. De hecho, esta tendencia última de la que nos habla Augé es un elemento clave para comprender cómo se logra la tensión dramática en esta novela cuya lectura resulta morbosa porque implica la contingencia del mal: ya porque la ficción implica violencia, ya porque el registro simbólico orienta la libido en aquella dirección según el ideal, el mal se presenta en *Historias del Kronen* como la contingencia de un solapamiento entre realidad y ficción que habrá de producir necesariamente un efecto de *sobrerrealidad*.

Al primero de estos efectos se asiste a las muy pocas páginas. Carlos y Rebeca están manteniendo relaciones sexuales y él la fuerza, por lo que su sadismo queda así desenmascarado; pero entonces también la novela se desenmascara a sí misma mostrándonos el núcleo de su tensión narrativa, pues mientras Carlos y Rebeca están manteniendo relaciones se están sucediendo las imágenes de *La naranja mecánica* y el momento coincide con la siguiente escena del film de Kubrick: «Cuando estoy a punto de correrme me doy cuenta de que la película ha llegado a mi escena favorita. Álex está violando a la mujer del escritor» (1994: 34). Al segundo efecto de *sobrerrealidad* con el que se logra el sublime estético –razón de más para pensar que la tensión dramática es esta y no otra– se asiste al final, cuando Fierro, el homosexual del grupo y el diabético que no puede beber, es torturado por Carlos, que lidera la acción de atarlo a una silla –«Parece una película, ¿verdad?

Es como Nuevesemanasy media, ¿eh?» (1994: 221)– y obligarlo a beber por un embudo, lo que le causa una aparatosa muerte en la todos se ven involucrados.

4. PARA UNA POÉTICA POSMODERNA DE LA CRUELDAD

4.1. *La ausencia de culpa*

Y sin embargo todavía hay un más allá de la muerte de Fierro que diferencia a Carlos de Roberto convirtiendo al protagonista de *Historias del Kronen* en un psicópata. Me refiero a la ausencia de culpa, que representa a su vez la impunidad del mal. Así, sucede con Carlos lo mismo que con Patrick Bateman: que «no hay catarsis» (*American Psycho*, 2000), esto es, la redención sólo posible a través del sentimiento de culpa. Norris afirma que la ausencia de remordimientos es algo muy común en los asesinos seriales cuando confiesan sus crímenes (1989: 39) y aduce las biografías de estos individuos³ que, desde que nacieron, fueron asesinados por todos los agentes de la vida: padres, psicólogos, educadores; toda la gente que los rodeaba, que supuestamente estaban encargados de cuidarlos y que debían de haberles inculcado la conciencia del bien y del mal, empezando por la madre, por lo que sus vidas sólo pueden ser contadas como una «heterotanatobiografía»⁴.

3. Los individuos de cuya biografía nos habla Norris son: Henry Lee Lucas, Carlton Gary, Bobby Joe Long, Leonard Lake y Charles Manson (1989: 109-127, 129-136, 137-149, 151-159 y 161-173).

4. Tomo prestada la palabra y la definición de Peter Pál Pelbart, si bien él la utiliza en un contexto distinto. Véase Pál Pelbart (2009: 13-14).

Así, por ejemplo, en la heterotanatobiografía de Henry Lee Lucas figuraría el hecho de que siendo niño fuera obligado por su propia madre a ver cómo ella mantenía relaciones sexuales con otros hombres a cambio de dinero, o ya que en su primer día de escuela –y aquí, irónicamente, coinciden las biografías de Lee Lucas y Manson– fuera castigado a ir vestido de niña al colegio (1989: 164). Sucede entonces, cuando entre el año y medio y los cuatro años y medio se adquiere el lenguaje, que un significante primordial para el desarrollo posterior del sujeto no es introducido en su universo simbólico. Esto es lo que Lacan llama «forclusión» (2013: I, 217) y, de darse en un niño, es probable que en un futuro desarrolle la psicosis (2013: I, 207-226).

Con todo, las vidas analizadas por Norris, por lo general asesinos nacidos en los años cuarenta, distan mucho de parecerse a la de Carlos o Bateman, de cuyos pasados nada sabemos pero nada hace sospechar en una suerte igual. Así pues ¿qué ha ocurrido entre la modernidad y la posmodernidad para que una misma patología ya no pueda ser explicada aparentemente por la misma causa?

4.2. *El narcisismo*

CUANDO la psicosis se manifiesta en el tiempo narrativo de la novela, lo hace bajo un signo solipsista que sirve de coartada al crimen, y que consiste en un único párrafo, en el penúltimo capítulo, donde a lo largo de ocho páginas sólo habla el protagonista principal:

Parece una película, ¿verdad? () Es como Nuevesemanasymedia, ¿eh? () Te encanta, ¿a qué sí? Mirad el bulto que tiene en el pantalón. Se está empalmando. Pero como un toro, ¿eh, Fierro? () Métele el embudo ahora por la boca, Roberto. () Eso es. Ahora traemos la bo-

tella de güisqui y la vertemos dentro del embudo. () Así, muy bien, Fierro. Glu, glu, glu, glu. () Mmmm [...] (1994: 221)

Esta forma narcisista, que debe ser entendida como desembocadura de todas las anteriores formas dialógicas, no es sino el signo de una supresión: aquí no existe un tú que contradiga, recrimine, acuse la inmadurez o aconseje —«No se puede ser siempre yo, yo, yo. En algún momento tienes que contar con los otros», le dice Amalia a Carlos (1994: 168)—; aquí han sido intervenidas todas las demás voces y de esta forma, con la supresión del tú —línea de fuga de las últimas trazas de humanidad rastreables en el personaje—, se llega a la culminación de un proceso, a un principio más que un fin, en el que el gran ausente es el otro.

«Yo, Otro y escritura es el triángulo de la ley» nos dice Leopoldo María Panero (2000: 6) en su elocuente ensayo *Sade o la imposibilidad*. Para él, es a partir de estos tres elementos que se estructura la sociedad, y así la base del triángulo es la escritura: la ley moral que debe prohibir el crimen para que pueda seguir existiendo la sociedad, y que nos hace depender del otro, que desempeña la función de la no persona, del él. Y por eso, nos dice Panero, el otro está «desde un principio asomado a su ausencia» (2000: 6), y por eso cabe pensar en su desaparición y en que, con ella, el crimen y el asesinato sean posibles aún cuando estén prohibidos y formen parte del registro de lo imposible. Así pues, por la supresión del otro mediante esta forma, se rompe en *Historias del Kronen* toda ley, toda escritura, y el crimen encuentra su coartada pasando a formar parte del registro de lo posible.

Dicha forma narcisista podría ser referida como una regresión. En *El estadio del espejo como formador de la función del yo*, Lacan nos habla en el que es uno de sus textos capitales de la asunción por parte del

niño de la propia imagen ante el espejo, desde la edad de seis meses, como de una experiencia reveladora del dinamismo libidinal y primordial para asumir la matriz simbólica en la que el *yo* se precipita antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro, momento en que termina el *estadio del espejo* (2013: I, 100). Lacan designa “narcisismo primario” (2013: I, 104) a la carga libidinal propia de ese momento y se refiere a esta forma como «*yo-ideal*» (2013: I, 100); no obstante, en el caso de *Historias del Kronen*, el retorno a esta forma no augura sino la demencia y la más ciega furia.

Esta carga de libido narcisista, que implica la función alienante del otro, debe ser comprendida como un paso *más* hacia atrás que difícilmente sería pensable sin el presupuesto primero de un superenriquecimiento. Me explico. Carlos es incapaz de amar: rechaza el amor y, gracias en parte al gesto subcultural, el yo ideal impuesto exteriormente, o sea, todo aquello que a ojos de Freud (1973: 34-35) hace evolucionar al yo alejándolo de su narcisismo primario y lo empobrece mediante desplazamientos de la libido dándose nuevamente su enriquecimiento al ser conseguidos los fines que fueron causa de su desplazamiento. Dicha dinámica, que debería servir para reconquistar el narcisismo primario perdido en algún momento, no funciona en su caso probablemente porque todavía sigue estancado en un estadio muy cercano –y de ahí la facilidad para dar ese paso *más*–, pero también porque no habría razones objetivas que justificaran tales desplazamientos. Esto último debería ser enfocado desde la carencia total de ideales y el vacío existencial, y permite plantear la hipótesis de que su enriquecimiento deriva de un gran rechazo: el rechazo al amor, a la amistad o a la compasión junto al rechazo al ideal impuesto exteriormente, es lo que hace que en ocasiones Carlos consiga expresarse con una fuerza que recuerda a la del nihilismo activo, pese a los síntomas de decadencia y aversión por la existencia propios del nihilismo pasivo también presentes en la novela.

4.3. *El hiperhedonismo*

HAY que entender la idea de vacío existencial a partir de la realidad hostil de una España posmoderna que en 1992, cuando se estaban celebrando los Juegos Olímpicos de Barcelona y José Ángel Mañas empezó a escribir su novela ya conocía la corrupción, la desafección, el distanciamiento de las instituciones, la crisis, la recesión económica y el desempleo. Por tanto, la actitud a adoptar será de resistencia, esto es, subcultural, aún a sabiendas de que la revolución es ya imposible y la rebeldía sólo un «simulacro»⁵. Y por eso, en parte, Carlos odia tanto a la generación de sus padres:

Ya estamos con el sermón de siempre. El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían todo mucho más difícil y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentayochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos lo que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. (1994: 67)

Sexo, drogas y rock and roll será la fórmula lenitiva de este *yo-hedónico* que escoge el sexo promiscuo, las drogas de toda clase y las fiestas que se suceden a gran velocidad evocando el desastre, como sugiere *Orange Disaster*: una de las series de accidentes de Warhol que aparece en la portada de la edición de Destino de 1994. Aquí la velocidad se corresponde con el placer y la fiesta, pero en tanto que ésta se desarrolla en un mundo alienado que todavía no ha sido liberado de la represión está condenada de antemano y no puede ser evitada la catás-

5. Véase Baudrillard (2014).

trofe porque funda sus presupuestos bajo unas condiciones de miseria existencial que son la verdadera causa de su frenesí; y precisamente es este frenesí lo que la precipita hacia esa última sala del placer en la que Eros muta a su contrario.

Que la última sala del placer es la antesala del horror, es algo que nos enseña la mística budista, donde todo lo que es demasiado Yin muta a Yang, o viceversa (Pérsico, 2004); pero también la experiencia psicoanalítica por la que sabemos que estando Eros y el instinto de muerte tan fundidos el uno en el otro, y siendo que el placer no se goza sino en su contraste (Freud, 2014: 72 y 119), no es casual que sea la clase de individuos ociosos como Carlos los que *víctimas* de la propia inmanencia instintiva –de su mecanismo desautomatizador– terminen por dar con los placeres más intensos de la crueldad, como sucede en una de las fiestas a las que asiste Clay, el protagonista de *Menos que cero*, en la que entre el *sexo, drogas y rock and roll* de siempre aparecen otra clase de diversiones tales como ver una Snuff Movie o ir a «echarle un buen vistazo a un cadáver» (2010: 126 y 157).

5. NIHILISMO E INTERTEXTUALIDADES

HISTORIAS del Kronen es en relación con *American Psycho* la promesa de una escritura que podría haber nacido de la necesidad de comprender lo imposible en el otro, cuyo infierno privado de mercancías no basta. Así, junto a la feroz crítica al capitalismo llevada a cabo en *American Psycho*, hay que sumar la crítica a la cultura posmoderna implícita en *Historias del Kronen* a partir de la idea de «espectáculo», de «simulacro», de desrealización de la realidad, o ya del esfuerzo de esta última por emular la ficción, para así echar más luz sobre el mapa del

territorio y diagnosticar mejor la enfermedad, de la que los personajes son sólo síntomas.

Asimismo, como se dijo en otro lugar, esta *poética posmoderna de la crueldad* debía servir para comprender algunas disfunciones de la cultura actual. Si como afirma Sloterdijk «eso que los romanos llamaron *humanitas* sería impensable sin la exigencia de abstenerse de consumir la cultura de masas en los teatros de la brutalidad» (2008: 34), por la senda del *hiperhedonismo*, practicable tras la liberación sexual pero de forma muy especial a partir de la cultura de masas post 68, el ser humano se habría embrutecido. Esto no debería servir para despertar actitudes reaccionarias, pero ciertamente, con el sexo y la violencia como elemento «emergente» a partir del contexto de liberación sexual, cambia la dinámica de la cultura, proliferan las tendencias desinhibidoras y el tema del humanismo entra en crisis. Esta sería una importante aporía, según la cultura entendida desde el freudismo, que sirve para diagnosticar en buena medida la enfermedad.

A la siguiente aporía se llega por la *ausencia del sentimiento de culpabilidad*. Si como afirma Freud, cabe fechar el nacimiento de la cultura en el momento en que el hombre habría adquirido la proto-culpa al cometer el pecado original (2014: 138), la primera aporía que explica la ausencia del sentimiento de culpabilidad, y por tanto otra importante disfunción de la cultura, se deja sentir ya con la muerte de Dios anunciada por el padre de la modernidad filosófica, Nietzsche. Sin embargo, cuando corra la modernidad también serán otras las aporías que provoquen descentralizamientos como consecuencia de la fragmentación, de la separatividad, de nuevas crisis de valores resultantes de la heterogeneidad escindida de los lenguajes culturales, sin olvidar que en todo esto ha sido posible la esteticización del mal. Y de todo ello resulta una imagen difusa, movida porque ya no habrá un único centro, por lo que con el posmodernismo ya no será

necesario recurrir a la «forclusión» para justificar la ausencia de culpa, sino que basta con atenerse al carácter nihilista y esquizofrénico del marco general.

En conclusión, la cultura estaría enferma y las psicosis de los personajes serían sólo el fenómeno revelador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERS, Günther, ed. (2011): *La obsolescencia del hombre*, Tomo II Valencia, Pre-textos.
- AUGÉ, Marc, ed. (2008): *El viaje imposible*, Barcelona, Gedisa.
- BAUDRILLARD, Jean, ed. (2014): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- CORBALÁN, Ana (2007): «Subculturas jóvenes posmodernas: Historias del Kronen como medio de escape y resistencia», *Revista Siglo XXI*, V, pp. 197-213.
- DEBORD, Guy, ed. (1995): *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, la marca.
- ECHENIQUE PÉRSICO, Juan, ed. (2004): *I-Ching: El libro de las mutaciones*, Madrid, Libsa.
- EASTON ELLIS, Brett (1991): *American Psycho*, Ediciones B., Barcelona.
- , (2010): *Menos que cero*, Mondadori, Barcelona.
- FREUD, Sigmund, ed. (1973): *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial.
- , (2014): *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial.
- LACAN, Jacques, ed. (2013): *Escritos I*, Madrid, Siglo XXI.
- , (2013): *El seminario: las psicosis*, Tomo III Buenos Aires, Paidós.
- MAÑAS, José Ángel (1994): *Historias del Kronen*, Destino, Barcelona.

- NORRIS, Joel, ed. (1989): *Serial Killers*, New York, Anchor Books.
- PANERO, Leopoldo María (2000), «Sade o la imposibilidad», en *Obras Selectas: Marqués de Sade*, Madrid, Edimat Libros.
- SLOTEDIJK, Peter, ed. (2008): *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela.
- WILLIAMS, Raymond, ed. (1980): *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones 62.
- YANKE, Rebeca (2014), «Kronen revisitado», en [<http://www.elmundo.es/cultura/2014/02/10/52f89becca47415f378b456c.html>] (Consultado: 08/09/2015).

REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS

- «American Psycho» (2000). [DVD] E. U. A: Mary Harron.
- «Henry retrato de un asesino» (1986). [DVD] E. U. A: John McNaughton.
- «La naranja mecánica» (1975). [DVD] Reino Unido: Stanley Kubrick.
- «Tesis» (1996). [Vídeo] España: Alejandro Amenábar.

NOTAS SOBRE LA «VIOLENCIA DIDÁCTICA» EN LA SAGA *LAS AVENTURAS DEL CAPITÁN ALATRISTE*

DAVID AVILÉS HIDALGO

dah1975@hotmail.com

Universidad de Sevilla

Didáctico, según el DRAE (22ª edición)

didáctico, ca.

(Del gr. διδακτικός)

1. adj. Perteneciente o relativo a la enseñanza.
2. adj. Propio, adecuado para enseñar o instruir. *Método, género didáctico. Obra didáctica.*
3. adj. Perteneciente o relativo a la didáctica. Apl. a pers., u. t. c. s.
- 4.f. arte de enseñar.

(DRAE, en el avance de la 23ª edición): **didáctico, ca.**

(Del gr. διδακτικός)

1. adj. Perteneciente o relativo a la enseñanza.
2. adj. Propio, adecuado para enseñar o instruir. *Método, género didáctico. Obra didáctica.*
3. adj. Perteneciente o relativo a la didáctica. Apl. a pers., u. t. c. s.

I. INTRODUCCIÓN

AL margen de la práctica desaparición de la cuarta acepción del diccionario, en la que se dice que didáctica es «arte de enseñar», dedicaremos estas páginas a enfrentar dos conceptos a primera vista antagónicos: la violencia y la didáctica (en su *amenazada* calidad sustantiva).

Para ello vamos a centrar este trabajo en una de las sagas literarias más exitosas de las letras hispánicas de los últimos años: *Las aventuras*

del capitán Alatraste, obra de Arturo Pérez-Reverte (Cartagena, Murcia, 1951). A día de hoy están conformadas por siete novelas, cuyas fechas de publicación abarcan desde 1996 a 2011¹. Cada título ofrece un punto de interés diferente, una perspectiva nueva de acercamiento a la España del Siglo de Oro. *Las aventuras del capitán Alatraste* surgieron con un propósito didáctico: facilitar el acercamiento de ciertos destinatarios, especialmente jóvenes, a una etapa crucial, compleja y apasionante de la historia de España, a la vez que proporciona al lector maduro una serie de guiños literarios.

Se narran las peripecias de Diego Alatraste y Tenorio, soldado leonés apodado «el Capitán» que ocasionalmente vive como espadachín a sueldo en el Madrid de la primera mitad del siglo XVII. A su lado está el joven Íñigo Balboa, hijo de un antiguo amigo y camarada muerto en combate que le encomienda su educación. A lo largo de las novelas asistimos al tránsito de la adolescencia a la vida adulta por parte de Íñigo, que actúa como narrador –a veces omnisciente– a la vez que acompañamos al resto de personajes por diferentes tramas y escenarios.

El proceso de maduración de Íñigo es un trance complejo y en ocasiones traumático. El muchacho pierde la inocencia e ingresa en un mundo adulto, rudo y violento, cuyo referente más cercano es el propio Alatraste, que encarna el conflicto entre una forma de vida y una sociedad en decadencia.

1. La relación completa de títulos es, hasta el momento de redactar estas páginas: *El capitán Alatraste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del rey* (2000), *El caballero del jubón amarillo* (2003), *Corsarios de Levante* (2006) y *El puente de los Asesinos* (2011). En nuestro estudio hemos utilizado para las citas del volumen I de la serie la edición especial anotada por Alberto Montaner Frutos, publicada por Alfaguara en 2009. Las citas de los volúmenes II al VII corresponden a las ediciones de bolsillo.

2. ALATRISTE, *MAESTRO* Y MODELO VITAL. ÍÑIGO, EL *ALUMNO*.
EL MUNDO DE LAS ARMAS Y LA GUERRA, *AULA* DE APRENDIZAJE

MÁS allá de la aparente contradicción entre el «arte de enseñar» y la violencia, en el proceso de formación humana de Íñigo Balboa hay una idea clara desde el principio: «En la vida que le había tocado vivir, Diego Alatraste era tan hideputa como el que más; pero era uno de esos hideputas que juegan según ciertas reglas» (Pérez-Reverte, 2008:139). Y es que, en palabras del autor, la del siglo XVII, «era una época dura, muy cruel, muy difícil, donde matar y morir era muy fácil; no había concesiones, lo políticamente correcto no existía ni tampoco había ONG»².

Merced al enfoque realista con el que se aborda el trazado de los personajes principales, puede afirmarse que no hay maniqueísmos ni reducciones simplistas: el bien y el mal, la nobleza y la vileza, son tratados como elementos que cohabitan inseparables en el ser humano.

Aquí nos planteamos la cuestión central, sobre cuáles son las aportaciones de Alatraste y la violencia de su mundo a la personalidad y el desarrollo humano del chico. Tendremos en cuenta al *maestro* Alatraste, a Íñigo haciendo las veces de alumno, y también el mundo despiadado, –el aula– en el que va madurando.

Al ser una saga «viva» el autor permite que el personaje de Alatraste vaya envejeciendo con él³, de manera que se van desvelando nuevos

2. Pérez-Reverte: «Alatraste sería hoy un marginado total», *El País Semanal*, 12 de diciembre de 2006.

3. «[...] yo lo escribo y [Alatraste] me escribe a mí. [...] A medida que me he ido haciendo mayor a Alatraste le voy prestando mi cansancio, mi mirada, las transformaciones que la vida me ha ido causando y él me da la capacidad de reflexionar sobre ellas, nos influenciamos mutuamente, es una simbiosis [...] Si Alatraste envejece de esa manera es porque yo envejezco de esta manera» (Yolanda Vaccaro: «El ser humano no quiere cambiar». *Diario El Comercio* (Perú). 27 de octubre de 2011).

matices de su personalidad. Se trata de un proceso evolutivo, una crónica vital de un personaje que va ganando en profundidad:

Los personajes que protagonizan la serie del capitán Alatraste no permanecen estáticos, ni están dibujados definitivamente en los siete libros sobre él publicados hasta ahora. Por el contrario, se muestran vivos, con pequeños detalles que van desarrollando su forma de ser. [...] Alatraste está cada vez más escéptico, más duro y desconfiado⁴.

1) Diego «el capitán» Alatraste: soldado descreído y escéptico, pero disciplinado y fiel a sus propias reglas. Leal a sus amigos, parco en palabras y poco amigo de efusiones y ternezas. Desengañado en cuestiones de banderas, patrias, dioses y reyes, tiene un arraigado sentido del deber y lealtad hacia lo que representan, o quizá hacia lo que representaron en otra época.

Alatraste es, a nuestro juicio, el más logrado modelo de héroe cansado *revertiano*, que encuentra en la mera supervivencia el mayor y quizá el único acto de heroísmo. El héroe cansado es una constante en toda la obra del autor, y responde a personajes que se enfrentan al mundo, a las decepciones y al desengaño con lucidez y amargura y armados con un código vital basado en reglas propias. Se trata de «hombres no de futuro, sino de destino [...] Reyes de un mundo extinguido. Héroe que no murieron en el momento oportuno. Extranjeros en todas partes» (Belmonte Serrano, 1995: 51).

2) Íñigo Balboa. Con el tiempo, si bien no evoluciona a imagen y semejanza del capitán, hace suyos muchos comportamientos de este,

4. José Luis Martín Nogales: «Alatraste, un mercenario escéptico». *Diario de Navarra*. 5 de diciembre de 2011.

que es un trasunto paterno. Las novelas abarcan desde los doce a los diecisiete años en la vida de Íñigo (1622-1627).

Asistimos al discurrir vital por un periodo que la psicología describe como una etapa de desarrollo moral y de maduración cognoscitiva: vamos adquiriendo capacidad de pensar en abstracto y de elaborar juicios morales más complejos a medida que nos liberamos del egocentrismo infantil, y comenzamos a perfeccionar un tipo de razonamiento formal basado en hipótesis y deducciones. Para ello se precisa de un cierto desarrollo neurológico y una ampliación de la variedad de estímulos ambientales. Es un periodo de preparación para participar en la sociedad, que se basa en la adquisición de información y habilidades útiles. Íñigo se verá especialmente influido por el ambiente peculiar en el que se desenvuelve:

En aquel Madrid y aquella España, un mozo despierto maduraba aprisa; y, pese a mis pocos años, había maliciado ya que atender a todo no hace daño, sino al contrario. En la vida lo malo no es conocer, sino mostrar que se conoce. [...] Siempre es bueno prevenir la música antes de que empiece el baile. (Pérez-Reverte, 2008: 30)

3) El *aula*: actores y escenarios de violencia. La supervivencia en un entorno hostil exige a veces matar. Matar o morir. El autor ha expresado esta idea en otras obras: «Sobrevivir a lo que fuera, especialmente a la guerra, era una buena escuela. [...] Los filósofos griegos tenían razón al decir que la guerra era madre de todas las cosas» (Pérez-Reverte, 2006: 73).

No solo la guerra, sino también la violencia más cotidiana en la vida de un chico al servicio del capitán van configurando su manera de ver el mundo. Aprender a desenvolverse en la lucha dota a Íñigo de una madurez prematura, a la que no tendría acceso si sus circunstancias vitales fuesen otras.

3. ENSEÑANZAS SOBRE LO VIOLENTO EN LAS AVENTURAS DEL CAPITÁN ALATRISTE

HEMOS seleccionado una serie de «hitos» relacionados con la violencia que jalonan el camino que lleva a Íñigo desde su infancia hasta las puertas de la edad adulta.

El capitán Alatriste: ambientada en Madrid, 1622. Narra una conspiración para asesinar al príncipe de Gales, de visita en la Corte. Aparecen personajes que formarán parte de la saga: Francisco de Quevedo, Gualterio Malatesta y Angélica de Alquézar.

Al poco de entrar Íñigo en contacto con Alatriste, este le regala una daga, que es a la vez un premio al valor y un instrumento iniciático: simbólicamente, constituye su llave de acceso a un mundo adulto, plagado de actos violentos, a la vez que se representa un elemento de vinculación de Íñigo al modo de vida, a las causas y a los destinos del capitán. La daga los convierte en compañeros:

[...] al día siguiente encontré sobre mi almohada una buena daga, recién comprada en la calle de los Espaderos: mango damasquinado, cruz de acero y dos cuartas de hoja de buen temple, fina y con doble filo. [...] Aquella arma blanca fue la primera que poseí en mi vida. (Pérez-Reverte, 2009: 294)

Limpieza de sangre recrea los entresijos de la vida religiosa de la España de la época, descubriendo los mecanismos de poder de la Inquisición.

Íñigo se enfrenta por primera vez al sufrimiento físico y a la muerte, circunstancias que encara con una mezcla de desesperación y de orgullo. Empieza a adoptar la actitud fatalista de Alatriste, afrontando la muerte como un hecho inevitable ante el que no queda otra opción

que mantener la dignidad. Resuenan ecos virgilianos, *una salus victis nullam sperare salutem* (Verg., *Aen.* II, 354)⁵ El pupilo crece e imita a su maestro, no solo en la vida, sino también ante la certeza de la muerte:

Estaba tan cansado de mi prisión y mi tormento, que cualquier cambio se antojaba liberación [...] De cualquier modo, me consolaba, ningún sufrimiento es eterno; y al final, por mucho que se prolongue, descansas. [...] Y a mi edad, con cierto heroico concepto de la vida [...] todo aquello se hacía llevadero al considerarlo una prueba en la que [...] me encontraba bien satisfecho de mí mismo. (Pérez-Reverte, 2008: 180-81)

El sol de Breda: La acción transcurre en Flandes y somos testigos de la vida cotidiana de los soldados. La trama gira en torno al cerco a la ciudad de Breda y la ambición territorial de la Corona española, asediada por otras potencias europeas.

Íñigo entra en contacto con la guerra a los catorce años, en 1624. Va con Alatríste en calidad de mochilero, y experimenta por primera vez las sensaciones de la batalla. También aprenderá a matar.

Entre los sentimientos que pasan por la cabeza, en el combate, cuéntanse el miedo, primero, y luego el ardor y la locura. Calan después en el ánimo del soldado el cansancio, la resignación y la indiferencia. [...] queda también el punto de honor del deber cumplido. [...] Me refiero a otra cosa que aprendí junto al capitán Alatríste: el deber de pelear cuando hay que hacerlo [...] ajustar el precio de la propia piel a cuchilladas en vez de entregarla como oveja en matadero. [...] que raras veces la vida ofrece ocasión de perderla con dignidad y con honra. (Pérez-Reverte, 2008a: 130-31)

5. «La única salvación para los vencidos es no esperar salvación alguna».

Ante la contemplación de la muerte, una vez pasado el fragor de la batalla, Íñigo también experimenta pena, empatía y piedad. Empieza a comprender la actitud del capitán en el campo de batalla: un profesional que no mata por placer. Es consciente de que los papeles de víctima y ejecutor son fácilmente intercambiables en el mundo en el que se desenvuelven. La empatía y el saber ponerse en la piel de un soldado muerto es un aprendizaje que irá calando poco a poco en él:

[Un joven soldado muerto] Parecía aún más solo que antes [...] Sin duda, pensé, hay alguien en alguna parte que aguarda el regreso de este que ya no irá a sitio alguno. Tal vez haya una madre, una novia, una hermana o un padre que rezan por él, por su salud, por su vida, por su regreso. Tal vez hay [...] un paisaje que lo vio crecer. Y nadie en ese lugar sabe todavía que él está muerto⁶. (Pérez-Reverte, 2008a: 145)

El oro del rey: Recién llegado de Flandes, Alatríste recibe el encargo de rescatar un cargamento clandestino de oro que unos poderosos personajes pretenden hacer entrar en Sevilla. La acción transcurre en 1626, entre Sanlúcar de Barrameda y Sevilla, y se describen aspectos de la economía durante el reinado de Felipe IV.

Íñigo, camino de los dieciséis años, se inicia en los secretos de la esgrima, recibe su primera herida seria y empieza a hacerse respetar

6. Como ejemplo de intertextualidad, señalemos que hay un pasaje bastante similar en *Territorio comanche*:

Por un momento Barlés tuvo la fugaz visión de alguien esperando en alguna parte. Una mujer, tal vez. El muerto era joven, así que quizá se trataba de una madre, o una novia. De cualquier modo ese alguien, a la espera de una carta o una noticia, tal vez pendiente de la radio [...] ignoraba aún que el objeto de sus pensamientos era un trozo de carne pudriéndose al sol [...]. Porque en el fondo cada muerto no es sino eso: el dolor futuro de alguien que te espera y no sabe que estás muerto. (Pérez-Reverte, 2001: 50).

ante los desaires de los demás. Camina hacia la madurez a marchas forzadas. No puede permitirse demasiados errores, pues lo que está en juego es su propia supervivencia. Profundiza en la adquisición de razonamientos morales, en este caso merced a su experiencia militar y a los viajes a otras tierras. Se enfrenta a valores y concepciones del mundo a menudo contradictorias a la vez que asume nuevas responsabilidades:

[...] a fin de completar mi educación por el lado áspero iniciado en Flandes, decidí hacerme plático en los secretos de la esgrima; [...] En aquel ambiente de gente conocedora —no hay mejor maestro, dije una vez, que el bien acuchillado—, el capitán Alatraste y yo practicábamos. [...] muy pronto tendría ocasión de ponerlo en práctica. (Pérez-Reverte, 2008b: 20-21)

Incluso el más encarnizado enemigo de Alatraste, el siciliano Malatesta, proporciona a Íñigo alguna enseñanza acerca de aspectos peligrosos de la vida. Quizás sin pretenderlo actúa como maestro, aunque desde un lado más «oscuro» de la vida:

[...] la honra siempre resulta complicada de adquirir, difícil de conservar y peligrosa de llevar... Pregúntaselo, si no, a tu amigo Alatraste.

[...]

—Vaya y pregúnteselo vuestra merced, si tiene hígados.

[...]

—Yo conozco ya la respuesta —dijo, ecuánime—. Son otros negocios menos retóricos los que tengo pendientes con él. (Pérez-Reverte, 2008b: 56-57)

Íñigo percibe que los destinos del capitán y los suyos van unidos y que ambos participan en una empresa común. Eso incluye compartir enemigos:

Algún día –murmuré, casi pensando en voz alta– mataré a Gualterio Malatesta.

Oí reír a mi lado al capitán. No había burla de por medio, ni desdén por mi arrogancia de mozo. Era una risa contenida, en voz baja. Afectuosa y suave.

—Es posible –dijo—. Pero antes debo intentar matarlo yo. (Pérez-Reverte, 2008b: 124)

El caballero del jubón amarillo: ambientada en 1626, pone ante nosotros el mundo del teatro en el Madrid del siglo XVII. Por sus páginas desfilan personajes ilustres y peculiares⁷, como el propio Quevedo y Lope de Vega. Alatraste se ve envuelto en una trama galante en la que está implicado el mismísimo Rey.

Si bien la lealtad de Íñigo hacia Alatraste permanece intacta, el hecho de que vaya madurando hace que empiece a desmitificarlo, pues empieza a atisbar el lado oscuro del capitán. Asimismo, a pesar de su entusiasmo bélico y bríos juveniles, afina su capacidad de discernir lo bueno de lo malo de forma crítica y ecuánime:

Y como cada vez que vislumbraba la condición oscura del capitán, me estremecí en los adentros. Nunca es grato ganar en años y lucidez, y penetrar así en los rincones ocultos de tus héroes. [...] a medida que pasaba el tiempo y mis ojos se hacían más despiertos, yo veía cosas que habría preferido no ver. (Pérez-Reverte, 2008c: 58-59)

7. Algunos de estos personajes son Juan Eslava «Galán de la Alameda», conocido por su fama de seductor y mujeriego, y Saramago «El Portugués», hombre amigo de los libros y de recitar versos. Se trata de homenajes del autor a buenos amigos suyos. El más entrañable para nosotros, por motivos que muchos de los presentes en este congreso entenderán sin esfuerzo, es el actor y empresario de teatro Rafael de Cózar, que tiene intervenciones hilarantes y que desempeña un sorprendente papel en la trama. También aparecen personajes que evocan a personas reales con las que Pérez-Reverte no tiene buena relación.

Corsarios de Levante. El lector se ve arrastrado mediante un comienzo *in media res* a las aguas del Mediterráneo, a bordo de una galera corsaria. Alatraste e Íñigo se han enrolado como soldados para mejorar su maltrecha economía.

Estamos en mayo de 1627 e Íñigo tiene diecisiete años recién cumplidos. Cada vez más adquiere y emplea sus conocimientos en aras de alcanzar sus propias metas. La intención de convertirse en soldado se afianza, y pone todo su empeño en hacer méritos para conseguirlo. Se adentra en una etapa vital marcada por la consecución de logros y objetivos, propia de adultos jóvenes (Papalia, 2010: 437).

De manera inevitable va acumulando vivencias, muchas de las cuales marcarán su vida en el futuro. Hay escenas que una vez contempladas permanecen en el recuerdo. Son los fantasmas de la guerra y de la muerte:

[...] Si la vida de cualquier hombre lúcido está poblada de fantasmas que se acercan en la oscuridad y lo tienen a uno con los ojos abiertos, en los míos permanece [...] la imagen de aquel crío [...] que [...] caminaba [...] regresando una y otra vez cuando los guardianes lo hacían alejarse, para espantar las moscas que se posaban en la cabeza cortada de su padre. (Pérez-Reverte, 2008d: 87)

He aquí un diálogo entre Íñigo y un amigo sobre Alatraste y su actitud fatalista ante la muerte. El mundo interior de Íñigo se ensancha. Aprende a adoptar el punto de vista de otros, y su rango de modelos humanos se va ampliando. La figura central sigue siendo, no obstante, el capitán:

—Pasamos la vida al filo de la muerte [...] pero mucha gente no lo sabe. Sólo los *assen*, los hombres sabios, lo saben [...]

—Pero él sólo es un soldado –objeté–. Un guerrero.

—Un *imyahad*, sí. Por eso te digo que es sabio. [...] Sabe que morirá y está preparado. ¿Comprendes?... Eso lo hace distinto a otros hombres. (Pérez-Reverte, 2008d: 167-68)

El puente de los Asesinos traslada la acción a Nápoles, Roma, Milán y Venecia. Año 1627. Alatraste es contratado para participar en una misión secreta: asesinar al Dogo veneciano. Se muestra el complejo panorama de la política europea, de las conspiraciones del poder y de los intereses, a veces cambiantes, de los poderosos.

Asistimos a enfrentamientos dialécticos entre Alatraste e Íñigo, que responden a la diferencia generacional, igual que entre padres e hijos. Íñigo, a sus 17 años, ya tiene plenamente asimiladas ciertas actitudes de Alatraste hacia lo violento, aunque paralelamente se afianza su propia cosmovisión de la vida que le toca en suerte:

[El ser humano] olvida pronto los grandes estragos causados por las guerras y procura desterrarlos de su memoria [...] Otros, sin embargo —el capitán Alatraste y yo mismo éramos de éstos—, estiman que la más saludable forma de templar una injuria es meterle dentro, a su autor, seis pulgadas de acero toledano. (Pérez-Reverte, 2010: 56)

Íñigo reflexiona sobre la tortura y el acto de matar. No es igual hacerlo en primera persona, para sobrevivir, que hacerlo desde lejos, merced al poder:

[Alatraste] sabía a costa propia que no era fácil sobrevivir con escrúpulos. [...] cuando las cosas se torcían, reyes, teólogos y filósofos echaban mano de gente como él para desbrozar los caminos de la virtud. Todos ellos [...] mataban y torturaban de lejos, por mano interpuesta. Sin jugarse nada. (Pérez-Reverte, 2012: 189)

Por último, mostramos un diálogo, síntesis del resultado del proceso de aprendizaje vital de Íñigo junto a Alatríste, que pone de manifiesto su mutuo afecto:

—Nunca olvides las reglas. Las propias... En gente como nosotros, es lo único a lo que acogerse cuando todo se va al carajo. [...]

—No lo olvido —repuse—. Es la primera cosa que aprendí de vuestra merced.

Un súbito agradecimiento suavizó su mirada. [...]

—Lo hice lo mejor que pude —dijo de pronto. [...]

—Lo hicisteis bien, capitán [...] Tuve un hogar y una daga. Conozco la esgrima, la gramática, las cuatro reglas y algo de latín. Sé escribir con buena letra, a veces leo libros y he visto mundo... ¿Qué más puede pedir el huérfano de un soldado de Flandes? (Pérez-Reverte, 2012: 269-70)

4. CONCLUSIONES

HEMOS intentado esbozar el proceso mediante el cual la violencia ha sido una herramienta de aprendizaje y uno de los compañeros de camino en la formación humana de un personaje literario, que si bien es producto de la ficción contemporánea, es concebido de forma verosímil según los parámetros morales y humanos de la época en la que se ambienta.

La evolución humana y moral del joven protagonista se plasma con coherencia y amenidad. Como lectores, creemos estar asistiendo al proceso de crecimiento del muchacho con la sensación de ser testigos de la construcción de una sólida crónica vital, profunda y rica en matices.

Las aventuras del capitán Alatríste suponen, aparte de un saludable ejercicio lúdico, un desafío moral e intelectual que conmina al lector a

plantearse la vigencia y el sentido de ideas sobre la condición humana y la violencia que, vistas desde el narcisismo a menudo reduccionista de nuestra cultura occidental, podrían parecer trasnochadas. También ha sido nuestro propósito reflejar que, más allá de las formas violentas de los protagonistas, y soterrados bajo un tono a menudo brusco y desabrido, laten impulsos de nobleza, lealtad y valores profundos, que permiten la entrada de un resquicio de luz en el rincón oscuro del alma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELMONTE SERRANO, José (1995): *Los héroes cansados*, Madrid, Espasa.
- , (2003): *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausicaa.
- , (2003): *Arturo Pérez-Reverte: La sonrisa del cazador*, Murcia, Nausicaa.
- BELMONTE SERRANO, José y López de Abiada, José Manuel, eds. (2009): *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara Santillana.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y López Bernasocchi, Augusta, eds. (2000): *Territorio Reverte: Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum.
- MARTÍN NOGALES, José Luis: «Alatriste, un mercenario escéptico». *Diario de Navarra*. 05 de diciembre de 2011, http://www.diariodenavarra.es/noticias/mas_actualidad/cultura/alatriste_mercenario_escptico_56478_1034.html [Consultado: 09/07/2013].
- PAPALIA, Diane. E., Wencos Olds, Sally, y Feldman, Ruth Duskin (2010): *Desarrollo humano*, México DF, Mc Graw Hill.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2010): *El pequeño hoplita*, Madrid, Alfaguara.
- , (2006): *El pintor de batallas*, Madrid, Alfaguara.

- , (2008d): *Corsarios de Levante*, Barcelona, Santillana Ediciones Generales.
- , (2008c): *El caballero del jubón amarillo*, Barcelona, Santillana Ediciones Generales.
- , (2009): *El capitán Alatriste*, ed. Alberto Montaner Frutos, Madrid, Alfaguara Santillana.
- , (1986): *El húsar*, Madrid, Akal.
- , «Alatriste sería hoy un marginado total». Diario *El País digital*. 12 de diciembre de 2006, http://cultura.elpais.com/cultura/2006/12/12/actualidad/1165878003_850215.html. [Consultado: 09/07/2013].
- , (2008b): *El oro del rey*, Barcelona, Santillana Ediciones Generales.
- , (2012): *El puente de los Asesinos*, Madrid, Santillana Ediciones Generales.
- , (2008a): *El sol de Breda*, Barcelona, Santillana Ediciones Generales.
- , (2008): *Limpieza de sangre*, Barcelona, Santillana Ediciones Generales.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2004): «Lectura de Arturo Pérez-Reverte», en Antonio Rey Hazas (coord.), *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Madrid, Eneida, (67-95).
- VACCARO, Yolanda: «El ser humano no quiere cambiar». Diario *El Comercio* (Perú). 27 de octubre de 2011, <http://www.yolandavaccaro.com/yolanda-vaccaro-entrevista-arturo-perez-reverte-por-el-puente-de-los-asesinos-ultima-entrega-del-capitan-alatriste/>. [Consultado: 09/07/2013].
- VILLANUEVA CELADA, María Inés (2011): «El concepto de héroe cansado» en *El capitán Alatriste de Arturo Pérez-Reverte*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires.
- VIRGILIO (2005): *ENEIDA*, trad. Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza Editorial.

LA LITERATURA COMO INSTRUMENTO PARA LA CRÍTICA SOCIAL. ANÁLISIS DE LA VIOLENCIA CONTRA EL VARÓN REFLEJADA EN LA NOVELA *LA CONVERSACIÓN* (2002), DE MERCEDES SALISACHS

ANDRÉS MONTANER BUENO Y MARI CRUZ PALOMARES MARÍN

andres.montaner@um.es; mariacruz.palomares@um.es

Universidad de Murcia

I. INTRODUCCIÓN

EN esta aportación presentamos un análisis de la violencia contra el varón presente en la obra *La conversación* (2002) de Mercedes Salisachs. A través del mismo llevamos a cabo un estudio de la función social de la obra literaria desde una doble perspectiva: en primer lugar, reflexionamos teóricamente sobre la utilización de la literatura como instrumento para ejercer la crítica social y, en segundo lugar, realizamos una labor deconstructiva del tema que denuncia la escritora catalana: la violencia contra los varones.

Para ello efectuamos un examen de su texto poniendo de relieve la situación por la que atraviesa el protagonista del mismo, Eladio Escalante. Se trata de un hombre de cuarenta años que ha conseguido ser nombrado director de la Editorial Otoño, dependiente de la importante empresa Woultmand & Starky, tras los muchos esfuerzos que ha hecho su madre para que ascienda en la escala social. Casi a continuación, iniciará una relación con Antonia, la bella y joven hija de su jefe, con la que, si bien al principio creerá que ha alcanzado el cénit de su felicidad, pronto descubrirá que ha tomado la decisión más

desacertada de su vida, pues todo un cúmulo de violencias se cernirán sobre su persona.

A este respecto, hemos de tener en cuenta que este es un tema tabú en el contexto cultural occidental en tanto que el rol masculino está estereotipado como el «fuerte» y, por tanto, la violencia –psicológica o física– que se ejerza contra él suele despreciarse. Es por esto por lo que el objetivo de esta investigación consiste en poner de relieve la existencia de estos casos mediante el análisis del contenido de una muestra literaria contemporánea.

2. LA LITERATURA COMO MEDIO PARA LA DENUNCIA SOCIAL

UNA discusión bastante habitual que ha tenido lugar en el seno de la crítica literaria ha sido la que se ha producido entre los que defienden que la literatura debe cumplir únicamente una función estética frente a los que son partidarios de emplear las obras literarias para ejercer la crítica social y, así, contribuir a denunciar aquellas situaciones injustas que se producen en su entorno. De acuerdo con esto, quienes defienden que la literatura es únicamente una sublimación estética del lenguaje, entienden que los asuntos que esta trate deben alejarse de lo cotidiano y limitarse a recrear situaciones que no se vinculen con la prosaica y rutinaria realidad. Por otra parte, aquellos que consideran que la literatura puede contribuir a cambiar el estado de las cosas, afirman que una escritura consciente y reflexiva es susceptible de articular y proponer los cambios necesarios para la mejora de un determinado estado de cosas. Esto se produce porque el texto literario no termina en sí mismo, es un hecho extensivo que proyecta luz sobre la realidad de la que los lectores formamos parte y ante la cual podemos intervenir (Ruiz de Gopegui, 2005).

De acuerdo con lo expuesto, nuestra aportación se enmarca dentro de esta última alternativa que apuesta por el compromiso en la literatura, pues creemos que los escritores deben asumir la conciencia colectiva de su sociedad y poner ante los ojos del gran público los hechos y costumbres negativos que acaecen en la vida real y que muchas veces son silenciados (Horcas Villarreal, 2009). A este respecto, pensamos que los creadores deben implicarse con sus contemporáneos y proceder de forma activa, abandonando el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y de la condición humana (Aymard Sartre, 1976: 57). Es este un ejercicio de responsabilidad que deben llevar a cabo los intelectuales más destacados de cada período, pues así «nos ofrecen su versión personal del mundo, a través de unos libros que [...] constituyen siempre una apuesta moral, una reflexión [...] sobre el entorno histórico en que el autor ha vivido y ha evolucionado, como persona y como escritor» (Grandes Hernández, 2003: 63).

Si asumimos una perspectiva histórica, hemos de señalar que la literatura con fuerte carga social ha sido empleada de manera frecuente a lo largo de las diferentes épocas, especialmente a partir del advenimiento del movimiento romántico. Asociados a él, aparecieron escritores que, por primera vez, expusieron de forma abierta algunos de los problemas sociales e injusticias más graves que acuciaban a las gentes de ese período. Recuérdese así el caso de Víctor Hugo en Francia, quien denunciara la condición de las clases populares en su obra *Los miserables*; de Lord Byron en Inglaterra, que criticó en algunas de sus composiciones poéticas el casamiento forzoso de las mujeres; o de Espronceda en España, que atacó en su poesía prácticas tales como la pena de muerte o la deficiente organización del sistema de justicia.

A partir de entonces y hasta nuestros días, han sido numerosos los escritores que han llevado a cabo en sus obras ataques contra el sistema político del momento, contra determinadas prácticas sociales o contra

hechos bélicos que consideraban inicuos y dañinos. De esta manera, este tipo de literatura de compromiso social se ha convertido en el espejo en el que se reflejan las situaciones que, a juicio de los diferentes autores, merecen una reprobación pública y una actuación más o menos urgente. Y es que «los escritores comprometidos saben que la palabra es acción; que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio» (Aymard Sartre 1976: 57).

En este sentido, se ha puesto de relieve que los contenidos críticos incluidos en las obras literarias son capaces de contribuir por ellos mismos al establecimiento de nuevas formas sociales (Llanos de los Reyes, 1978: 36), ya que «lo quiera o no y aunque aspire a laureles eternos, el escritor habla a sus contemporáneos, a sus compatriotas, a sus hermanos de raza o de clase» (Aymard Sartre, 1976: 89). Es este uno de los rasgos más destacados de este tipo de literatura: a través de la presentación de una serie de problemas, que son coetáneos al escritor y que están más o menos silenciados, este busca centrar el foco de atención sobre aquellos y así contribuir a remediarlos o paliarlos en la medida de lo posible.

Esta es precisamente la intención de Mercedes Salisachs al escribir la novela que nos ocupa, *La conversación*. En esta obra, la escritora barcelonesa aborda el tema de la violencia de género desde una perspectiva muy poco habitual: desde el punto de vista del varón maltratado. Se trata de un tipo de maltrato cuya denuncia es muy poco frecuente, aunque es una práctica que está más extendida de lo que parece.

3. ANÁLISIS DE *LA CONVERSACIÓN* (2002) DE MERCEDES SALISACHS

La conversación (2002) es la vigésima quinta novela de una autora, Mercedes Salisachs, que tenía ochenta y seis años cuando publicó este texto. Esto no quiere decir que fuera su última obra, pues aún escribiría

seis novelas más hasta el año 2014 en que falleció. Esta novela fue un *best seller* en su momento y se tradujo a diez idiomas, incluyendo el lituano (Zatlin, 2008: 1). Además, la misma se encuentra publicada en Ediciones B, tras los problemas que tuvo la autora con la editorial Plaza & Janés, a la que reclamaba una parte de las ganancias obtenidas con la venta de otras obras. Este asunto de las editoriales, los fondos de publicación que reservan para los autores reconocidos y la crítica hacia las que no se preocupan más que de los éxitos de venta puntuales, se aborda también dentro del propio argumento y es una de las ideas con las que Eladio Escalante convence a su jefe Antón Mahler para ser nombrado director de la Editorial Otoño.

En general, podemos decir que la novela se ajusta a los problemas y a la temática habitual que suele abordar Mercedes Salisachs en sus textos. En ella encontramos ciertas reflexiones morales y religiosas en las que se entrevé la opinión personal de la propia autora (Conte Oroz, 1976). Asimismo, se trata de una novela realista, escrita de manera que se combinan un presente dialogado y un pasado recordado de los personajes viajeros. Del mismo modo, aparece también la cuestión del desamor, asunto fundamental para Salisachs, quien se propone mostrarnos «una sociedad perdida en la que el materialismo ha destruido la moralidad y en la que el matrimonio es una careta hipócrita que oculta el aburrimiento y el adulterio» (Zatlin, 2008: 3).

En este orden de cosas, podemos afirmar que Salisachs es una autora comprometida con la realidad que la rodea, pues siempre incluye en sus novelas cuestiones de actualidad –en ocasiones polémicas– que no reciben la atención social que merecerían. En palabras de la propia escritora:

Yo lo que hago es siempre buscar algún tema actual. Lo que pasa es que lo tengo que poner en épocas distintas por exigencias del guion, como dicen ahora. Lo que nunca hago es describir cosas que

puedan herir al lector, o sea, herir la susceptibilidad del lector es algo que me molesta. Yo procuro que, aunque escriba de una forma que sea muy cruda, jamás haga daño a nadie. Pero si expongo esos temas es porque existen. Me sirvo de ellos para alertar al lector. Nunca para ensalzarlos. (Ayuso Pérez, 2008: 9)

Esto último es lo que hace precisamente en *La conversación*, con el añadido de que critica y profundiza en un asunto que normalmente no tiene demasiado eco en nuestra sociedad como es el de la violencia contra el varón. Para cualquier escritora, lo más sencillo hubiera sido centrarse en la cara más visible de la violencia de género y haber compuesto una historia en la que se produjeran malos tratos hacia la mujer. Sin embargo, ella opta por componer un relato en el que el maltratado es un hombre, mostrando que las mujeres también utilizan la violencia y evitando que salgan ilesas de su crítica sociológica (Zatlin: 2008: 7).

4. ARGUMENTO Y FORMA NARRATIVA DE LA NOVELA

LA novela narra la conversación que entablan dos desconocidos, Eladio y Daniela, en el transcurso de un viaje desde España a Estados Unidos. Durante las siete horas que dura el vuelo, ambos viajeros consiguen establecer entre ellos una conexión muy íntima y llegan a contarse muchos detalles de sus vidas. De ella sabemos que se dirige a Los Ángeles a casarse con un hombre al que ama de forma racional, fruto de una relación de cordialidad y cariño –tras abandonar a otro hombre por el vértigo que le producían las pasiones excesivas que sentía y que podían perjudicarla en su carrera como publicista–. Por su parte, de Eladio nos llega información sobre la reciente muerte de su mujer y de su hijo, y que viaja a Nueva York para olvidar estos trágicos

acontecimientos. No obstante, él, hacia el final de la travesía confiesa a Daniela que hay algo más que le es imposible contarle, porque cambiaría toda la opinión que esta se ha formado de su persona a lo largo de las siete horas del trayecto. Y, aunque en algún momento está a punto de confesárselo todo, finalmente ambos se separan con emoción y con cierto sentimiento de desilusión por no haber profundizado más en el conocimiento mutuo.

Sin embargo, este secreto que en el presente narrativo queda vedado para Daniela, nos es presentado a los lectores a través del recuerdo de Eladio. Así, los momentos en que se producen vacíos o silencios en el diálogo entre ambos pasajeros son aprovechados por la narradora para introducirse en la mente de Eladio, el cual está haciendo memoria de su fallido matrimonio con Antonia. De esta manera podemos seguir sus pensamientos y hacernos una idea de todo lo que ha tenido que soportar durante los algo más de seis años que duró su vida en común. Este tiempo vivido ha dejado a «un hombre torturado por los recuerdos de un matrimonio que lo ha dejado interiormente arrasado» (Iturbe, 2002: 68). Y es que su historia con Antonia se resume en un cúmulo de malos tratos, de golpes, de chantajes emocionales y de pérdidas que llevaron a Eladio a equivocarse, deliberadamente, la dosis de Sintrom que su esposa necesitaba para restablecerse por completo de la embolia pulmonar que sufría. Este acto supuso la liberación de la violencia que hacia él ejercía Antonia, transformando una relación que se inició de forma idílica en una pesadilla que lo perseguirá el resto de su vida.

Antonia y Eladio se conocieron en la fiesta del dieciocho cumpleaños de la primera, a la que Eladio acudió invitado en calidad de director de la Editorial Otoño, de la cual era dueño el padre de Antonia, Antón Mahler. Eladio acababa de obtener este puesto recientemente gracias a la intermediación de un amigo común de ambos, Douglas Raft, una persona de buen corazón que siempre había ayudado

a Eladio y a su madre a superar las penurias económicas por las que tuvieron que atravesar tras la muerte del padre de Eladio –en los altos círculos de la empresa se comentaba que era homosexual–. En este punto, se hace necesario señalar lo diferente que ha sido la vida de la futura pareja, pues mientras que Antonia siempre ha vivido en la opulencia, Eladio ha tenido que estudiar y trabajar mucho, igual que su madre, que se ha desvivido y ha desempeñado todo tipo de trabajos desagradables por cariño a su hijo y para que tuviera todas las oportunidades de crecimiento personal, académico y laboral.

Con todo, Antonia también ha tenido sus problemas personales pues perdió, siendo muy joven, a su madre, la cual había muerto por estar enganchada a las drogas, concretamente a la morfina. Esto había hecho que su tía Luisa la criara con la ayuda de una niñera llamada Berta. Según Antonia, la tía Luisa había sido demasiado estricta con ella, inculcándole una serie de valores que para ella estaban anticuados y no dejándole espacio para ser libre. Además, su padre, Antón Mahler, no había estado muy pendiente de la educación de Antonia debido a las numerosas obligaciones que tenía en su empresa Woultmand & Starky. Así, aunque en el libro se señala que la ha querido con locura, también se apunta que se ha limitado a darle todos los caprichos y regalos que esta le pedía, pero ha dedicado poco tiempo a estar con ella. El resultado de estos años de crianza ha hecho de Antonia una persona con dos caras, una educada, cariñosa y servicial que muestra al público y a las personas que no conoce y una antojadiza, insegura y violenta que muestra con sus allegados.

Tras la fiesta de cumpleaños de Antonia en la que ambos se conocen, Eladio –hombre ya de cuarenta años–, comienza a enamorarse de la dulzura y la belleza de la muchacha y esta, que no solo buscaba un marido sino también un padre en el que poder apoyarse, muestra su mejor cara y acaba salvando el obstáculo de la diferencia de edad,

convenciendo a su padre de que Eladio Escalante era el hombre perfecto para ella. Así pues, se dispone la boda y los prometidos contraen matrimonio y disfrutan de un viaje de novios maravilloso. Todo era perfecto para Eladio: había conseguido un trabajo que colmaba sus aspiraciones, una situación económica acomodada y una mujer joven, encantadora y guapa.

Sin embargo, poco a poco, con el paso del tiempo la situación comienza a transformarse y empieza a salir a la luz la verdadera cara de Antonia. Esto ocurre especialmente en el momento en que se queda embarazada y su cuerpo experimenta los cambios propios de tal período. Al principio, son solo quejas por la gordura de su cuerpo, pequeños celos hacia otras mujeres y manías sobre la muerte que Eladio trata de compensar dedicándole mucho tiempo y amor. No obstante, con el nacimiento de Antón, el hijo de ambos, Antonia comenzará a preocuparse solo por sí misma, a cuidar su cuerpo y a acudir a las fiestas de sus amigos, ignorando por completo el cuidado de su hijo y faltando cada vez más al respeto a Eladio. Así, llegará un punto en que los celos, los insultos hacia él, hacia su madre o incluso hacia su propio hijo, darán paso a agresiones físicas y a situaciones que resultarán verdaderamente un suplicio para Eladio.

Este procura refugiarse en su hijo, quien constituye durante mucho tiempo su único motivo para mantener la alegría y seguir adelante con todo lo emprendido. Sin embargo, una negligencia de Antonia en el cuidado del pequeño tendrá como resultado la trágica muerte del niño, ahogado en la piscina de la urbanización de Marbella en la que veraneaban. Este golpe será inasumible para Eladio y desatará en él todo el odio acumulado hacia Antonia, más aún cuando esta lo acuse de haber sido él el causante del fallecimiento de su hijo. En estos momentos toma la determinación interior de separarse de ella e iniciar una nueva vida, pero, justo en el momento en que lo iba a hacer,

Antonia sufre una embolia pulmonar y es ingresada en el hospital. Este hecho despertará la compasión de Eladio, quien, ayudado por un cambio de actitud positivo de su esposa, pasará sus días dedicado al cuidado de Antonia. Cuando esta salga del hospital, él será el encargado de darle la dosis exacta que necesita de Sintrom para que no se produzca una nueva recaída que, según los doctores, conllevaría la muerte segura de Antonia. Él se entrega a este deber con todo el cuidado y abnegación de que es capaz, pero, conforme Antonia va sintiéndose de nuevo mejor, comienzan de nuevo los desplantes, los insultos y las vejaciones hacia Eladio. El momento fatal se producirá cuando Antonia vuelva a acusar de nuevo a Eladio de haber matado a su hijo Antón. Eladio no podrá soportar tanto dolor y tanta culpabilidad y finalmente toma la decisión de acabar con todo y un día administra adrede a su esposa una dosis de Sintrom equivocada. Esto provoca una nueva embolia pulmonar en Antonia y su consiguiente fallecimiento. Nadie se explica lo sucedido, ni la tía Luisa, ni el padre de Antonia, ni ninguno de los compañeros de trabajo de Eladio –solo Berta guarda un atisbo de sospecha en su corazón–. Es este el momento en que Eladio decide marcharse a los Estados Unidos utilizando su posición en la empresa para, así, tratar de olvidar y de alejarse de la tortura que ha supuesto su matrimonio. El propio Antón Mahler es el que lo apoya en esta idea, para que procure superar la fatal pérdida de su mujer y de su hijo.

5. CONCLUSIONES

TRAS haber realizado este estudio de aproximación a la violencia de género como problema social que tiene su reflejo en la vertiente literaria, hemos llegado a una serie de conclusiones.

La primera de ellas tiene que ver con la idoneidad que poseen los textos literarios para denunciar y poner de relieve situaciones injustas que muchas veces son silenciadas por los miembros de la sociedad en que se producen. Esto no quiere decir que las obras literarias se tengan que desprender de su valor estético; se debe buscar ese utópico equilibrio en el que un texto transmita mensajes comprometidos con la sociedad en la que vive y, a su vez, emplee recursos lingüísticos que embellezcan su forma de presentarlo. Para ello es evidente que el autor debe buscar una mezcla adecuada entre los contenidos a los que haga referencia y la manera en que los plasme en su creación.

La segunda se refiere a la necesidad que existe hoy en día de ampliar el concepto de «violencia de género» para dar cabida a casos en los que se produzca violencia contra los varones. Hemos visto que cada día es más habitual que el varón sufra malos tratos, ya sea por parte de su compañera, ya sea por parte de su pareja del mismo sexo. Por ello consideramos preciso la creación de un colectivo inclusivo de víctimas contra la violencia de género en el que se proporcione atención de forma conjunta a hombres y mujeres. Creemos, además, que serviría para propiciar la asistencia mutua y las conductas empáticas hacia el otro sexo, evitando así una posible estigmatización de todos los miembros que lo componen.

La tercera se relaciona con la conveniencia de leer la novela *La conversación* para concienciar a la sociedad de que también existen hombres maltratados y para animar a estos últimos a que se deshagan de los estereotipos tradicionales existentes y que se animen a revelar su situación. Todo ello con el fin de contribuir a la creación de una sociedad más comprensiva que avance en la construcción de una verdadera igualdad de derechos y libertades para hombres y mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYMARD SARTRE, Jean Paul (1996): *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.
- AYUSO PÉREZ, Antonio (2008): «Epílogo: Mercedes Salisachs habla de su obra (entrevista inédita a la autora)», en [<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/msalisac/epilogo.html>] (Consultado 23/11/2015).
- CONTE OROZ, Rafael (1976): «Novela y burguesía: Mercedes Salisachs y Lorenzo Villalonga», *Ínsula*, 353, p. 5.
- GRANDES HERNÁNDEZ, Almudena (2003): «Los nuevos escenarios para el compromiso social y la literatura», en Felipe Benítez Reyes (coord.), *Literatura y compromiso social*, Madrid, Visor Libros, (61-70).
- HORCAS VILLARREAL, José Mario (2009): «La dimensión social de la literatura», en [<http://www.eumed.net/rev/cccss/03/jmhv2.html>] (Consultado 23/11/2015).
- ITURBE, Antonio G. (2002): «Mercedes Salisachs. La escritora invisible», *Qué Leer*, 66, pp. 68-70.
- LLANOS DE LOS REYES, Manuel (1978): «Literatura, sociedad y crítica», *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 60, pp. 35-37.
- RUIZ DE GOPEGUI, Belén (2006): «Literatura y política bajo el capitalismo», *Guaragua: Revista de Cultura Latinoamericana*, 9, 21, pp. 9-20.
- SALISACHS ROVIRALTA, Mercedes (2002): *La conversación*, Barcelona, Ediciones B.
- ZATLIN, Phyllis (2008), «Mercedes Salisachs, novelista de su época», en [http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/msalisac/p_zatlin.html] (Consultado: 23/11/2015).

«ME DEDICABA A SALVAR VIDAS»: LA AUTOJUSTIFICACIÓN MORAL COMO TÉCNICA NARRATIVA EN *LOS PRÍNCIPES NUBIOS* (2003), DE JUAN BONILLA

JORGE GONZÁLEZ JURADO

jorge.andreu@yahoo.es

Universidad de Cádiz

I. INTRODUCCIÓN

SUPONGO que muchos de ustedes habrán leído a Juan Bonilla, y si no es así, ojalá lo que voy a decir a continuación les despierte el interés. Bonilla es un escritor jerezano que entre los cuentos y la novela ha construido un mundo de personajes desubicados, solitarios y que sobreviven en la realidad como pueden. La novela de la que me voy a ocupar ganó el Premio Biblioteca Breve en el año 2003 y ha sido demasiado comentada desde el punto de vista sociológico. Los críticos, la crítica, se ha asomado a sus páginas como si se tratara de un reflejo de la inmigración, pero lo cierto es que la inmigración únicamente es el telón de fondo y en modo alguno el propósito principal de la novela. *Los príncipes nubios* es la narración que hace en primera persona Moisés Froisard para explicarse, tal vez gracias a la redención de la escritura, por qué aceptó un trabajo que luego no lo satisfizo y cómo no pudo rechazar las ofertas hasta haberse visto gravemente perjudicado.

El propósito de este análisis es destacar la técnica que esa voz utiliza para recomponer los hechos y darse a sí mismo una explicación que lo consuele después de tanto daño. Para ello, previo resumen de la historia, ofreceremos una visión esquemática de su estructura para luego aventurarnos en el proceso de la narración misma y de la transformación que

tiene lugar en la conciencia del individuo. Ese individuo solitario que se enfrenta a la colectividad y no sabe muy bien cómo soportarlo, aunque trate de hacerlo con humor. Así pues, entremos en materia.

2. LOS PRÍNCIPES NUBIOS

2.1. *Argumento y personajes*

MÁS que personajes, las novelas de Juan Bonilla presentan voces, «voces de solitarios que abordan el mundo con extrañeza, cinismo, a veces desparpajo defensivo, otras incontenibles deseos de ser otros» (Bonilla, 2004a). Moisés Froissard Calderón es ante todo una *voz* que desafina en un mundo lleno de resonancias, un universo de corrupción que sirve como telón de fondo a la narración de una serie de peripecias que su protagonista emprende por no saber situarse en un estado de acomodo. Esa voz se sirve de la autojustificación para reblandecer la dureza de sus actos: salvar vidas es, para él, rescatar de la miseria a una serie de inmigrantes a los que ofrece un futuro de prosperidad económica.

Moisés cuenta ante una especie de auditorio cuáles han sido sus desvíos por las carreteras del mundo hasta llegar a su situación actual. Procedente de una familia sevillana con una madre desgana de la vida y un padre que parece no mostrar el menor interés en su hijo, Moisés empieza sus andanzas movido por la necesidad de huir del hogar familiar e impulsado por su hermano, que le da la oportunidad de participar de payaso en una compañía de teatro en Bolivia. Pero empieza a sentirse incómodo de su situación cuando coincide en un bar con el argentino Roberto Gallardo, que le ofrece un trabajo en el Club Olimpo. El Club es una agencia de prostitución de lujo que tiene el objetivo de cazar a los ejemplares más bellos entre los desamparados

para ofrecerles un futuro económico, convertidos en máquinas sexuales a cambio de un salario desorbitado por cada servicio. Para ello han de pasar por la evaluación de Carmen Thevenet, apodada La Doctora, que regenta la sede del Club en Barcelona.

Una de las primeras piezas que Moisés decide llevar ante la Doctora es Nadim, una africana a la que salva de la repatriación gracias al favor pagado de un policía de la costa, si bien no llega a ofrecerla al Club porque ella misma decide abandonar antes de tiempo. En ese proceso, siempre idéntico, de «introducir las manos en el fango y sacar algunas joyas a las que limpiaba, adecentaba y preparaba para que cobrasen el valor que merecían» (Bonilla, 2004b: 12), Moisés encuentra a la albanesa Luzmila, que sí ingresará en el Club. Su presencia será muy significativa, puesto que el encargo más ambicioso del Club se pondrá en manos de Moisés y Luzmila: se trata de buscar a un africano residente en Málaga al que La Doctora ha visto en la prensa y al que llamará *el príncipe nubio*. Ese trabajo compartido entre el protagonista y una Luzmila cansada ya de su prostitución es el eje central de la novela.

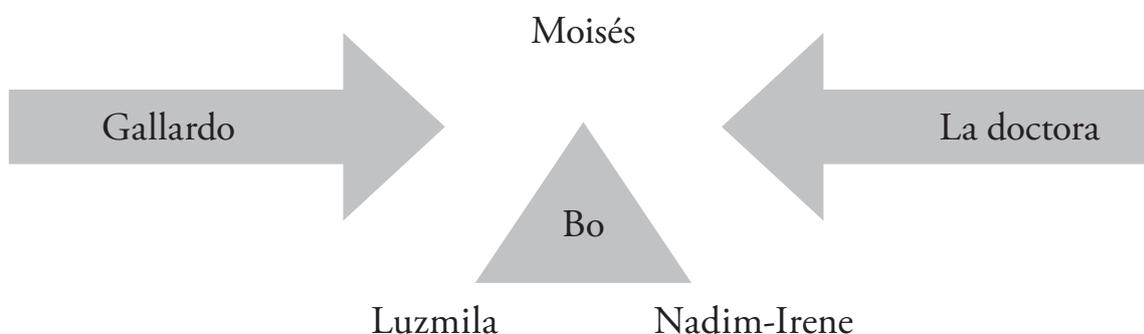
La segunda parte se convierte en un enfrentamiento continuo entre Moisés y Luzmila, ambos con el objetivo puesto en el hallazgo del príncipe nubio porque hay una gran recompensa para quien cace la pieza. En mitad de esta búsqueda hay dos acontecimientos capitales: el reencuentro de Moisés con Nadim, la africana, que ahora ha cambiado su nombre por el de Irene, y la noticia de la muerte de su madre y luego de su padre, lo que dificulta el trabajo. No obstante, Moisés logra captar la atención del príncipe nubio, un chico veinteañero llamado Boo que se dedica a las peleas clandestinas, y lo convence para que ingrese en el Club Olimpo, mientras que Luzmila regresa a la sede de Barcelona con Irene como pieza cazada.

En la tercera parte encontramos a un Moisés hastiado de su trabajo que, con unos días de descanso en la casa de sus padres para arreglar el asunto de la defunción, se pregunta cómo sería la experiencia desde

el otro lado: cómo será ser cliente en lugar de cazador de bellezas. Y le pide a La Doctora una sesión con quienes ahora son los príncipes nubios, es decir, Boo, a quien él mismo trajo desde Málaga, e Irene, traída por Luzmila para formar parte, ahora sí, del Club. Durante esa sesión en la que las únicas exigencias de Moisés es observar cómo mantienen relaciones sexuales los príncipes nubios, Boo propina una fuerte paliza a Moisés, dejándolo inconsciente y huyendo con Irene. La Doctora da la voz de alarma a la policía y muy pronto ambos inmigrantes son repatriados, expulsados por tanto del Club Olimpo como venganza.

2.2. *Arquitectura de la novela*

EL esquema formal de la novela puede resumirse en un triángulo compuesto por Moisés, Luzmila y Nadim-Irene, enmarcando al príncipe nubio (Boo), con un agente externo que supervisa el grupo (La Doctora) y un introductor que potencia las aventuras (Gallardo). La narración, así vista, consiste en el movimiento que se opera desde que el argentino Gallardo propone a Moisés que ingrese como cazador en el Club Olimpo hasta que La Doctora se venga de los nubios dando la voz de alarma para que los devuelvan a su país de origen. Entre ambos polos, sucede la captura de Luzmila por parte de Moisés y la de Nadim-Irene por parte de Luzmila, lo que se traduce en el siguiente gráfico:



Con todo, puesto que la voz narradora es la de Moisés, la acción está sometida a su recuerdo y es en ese ejercicio de memoria donde encontramos la autojustificación como técnica narrativa fundamental.

2.3. *La autojustificación moral*

LA voz de Moisés abre su discurso con una larga explicación sobre cuál es su actividad. ¿En qué consiste salvar vidas? En rescatar diamantes de la basura, diamantes que son cuerpos que otros disfrutarán a cambio de una suma importante de dinero. Pero esto tiene sus consecuencias morales: ¿ofrece realmente una vida mejor a los miembros del Club? ¿Es esa la intención de Moisés? ¿O en el fondo solamente desempeña su función como cazador de bellezas para ganarse el sustento, para salvarse a sí mismo?

Esta puede ser la explicación de que el tono narrativo –más allá del humor que impregna la novela por entero hasta en el momento de contar los asuntos más atroces– esté cargado de justificaciones. Uno de los elementos recurrentes para demostrar esta justificación es que Moisés sueña con ser algo que no es, como prueban las constantes referencias al narrador omnisciente (2004b: 55):

Resultaba una aspiración superflua, por supuesto, y aun así legítima: quizá sólo pretendiera con ella exculparme, o darme aliento para seguir probándome que en lo que hacía brillaba algo más que un eslogan conciso; nada menos que un mandamiento irrompible: me dedico a salvar vidas.

Parece decir Moisés que le gustaría saber lo que los demás piensan de la misma situación. Pero la justificación no acaba ahí. En su

encuentro con Luzmila, cuando ella le ofrece servicios sexuales a un precio muy bajo, reflexiona él con estas palabras (2004b: 73-74):

Yo sonreí, y pregunté si se vendía así a menudo o era un regalo que me hacía por las horas compartidas. Y fue soltar aquella frase, a todas luces estúpida, cuando me acordé de Gallardo, me acordé del Club Olimpo, y me ilusioné con la ocurrencia de que si les llevaba a Luzmila dos vidas mejorarían de golpe: la suya y la mía. La suya, porque si, a fin de cuentas, ejercía de puta de vez en cuando, en ningún lugar iban a sacarle más partido a su belleza que en el Club (...). La mía, porque me estaría ofreciendo una oportunidad espléndida para congeniar dos impulsos vitales: el de ayudar a los demás y el de salvarme a mí mismo, o bien, el de salvar a los demás y el de ayudarme a mí mismo. Que esto último no sea más que una peregrina y poco convincente manera de sosegar las muy arañadas entrañas de uno, lo acepto y lo admito, pero embaucarse para dar un paso adelante ha sido siempre una estrategia que los héroes de todo tiempo han ensayado sin reparar en que la mentira que dan por mandamiento tan sólo oculta el tamaño de su impotencia o el de su vacío o el de su insatisfacción.

Así pues, ¿es feliz Moisés al desempeñar su labor de cazador de bellezas? Puede aventurarse uno a responder negativamente a esta pregunta. La prueba más evidente la tenemos hacia el final de la novela, cuando Moisés pasa una noche en casa de la Doctora y, antes de que ella se despierte, se sumerge en las carpetas donde anidan los datos de los clientes y de los miembros del Club para descubrir que muchas de las piezas que él había cazado ahora están muertas, producto de sus servicios. Es aquí cuando Moisés se da cuenta de cuál ha sido el sentido de su trabajo hasta ahora (2004b: 249):

Y de repente me visitó una imagen nueva, una imagen que hasta entonces no había fulgurado en mi interior y que ahora me arrasaba con un vigor que me hizo cerrar los ojos: estaba yo en una trinchera y se acercaba un enemigo, un enemigo que venía a matarme, y entonces yo me cubría con los cuerpos sin vida de los compañeros caídos, me escondía debajo de ellos, como el soldado que se cubre con el cadáver de un amigo. Así había ido salvando mi vida yo, cubriéndome con todos aquellos cuerpos que ahora parecían querer salir de mi álbum de fotos, más panteón que nunca, y presentármese sin vida, para que yo me viera oculto bajo ellos, defendiéndome gracias a sus cadáveres de un enemigo invisible al que no era capaz de arrostrar. Supe excusarme reparando en que acaso todos lo hacemos, así nos vamos defendiendo, utilizando despojos para construirnos una armadura, pero no conseguí darme pruebas fehacientes de que los demás hubieran hecho lo que yo, y en cualquier caso eso no era disculpa.

2.4. *La transformación del personaje*

EN este proceso guiado por la autojustificación moral el personaje, como principal agente de la acción narrativa, ha experimentado una transformación a la que él mismo alude refiriéndose a uno de sus escritores favoritos: «Dice Stephen King en algún lugar que todo relato debe contar una transformación, una metamorfosis» (2004b: 285). El libro al que alude Moisés es *Mientras escribo* (2001), en el que el novelista de terror ofrece sus impresiones sobre el proceso de escritura. Si al principio de la novela Moisés se preguntaba qué es lo que impulsa a alguien a contar su historia, al final ha descubierto que en su transcurso su propia vida, su propia historia, ha significado una transformación. En su caso, una transformación en el superhombre de Nietzsche, allanado y extensible a todos aquellos trabajadores que cumplen un horario a cambio de un jornal y que de esa manera resisten el peso de los días.

La transformación paulatina del personaje puede apreciarse en asuntos como su costumbre, acuñada en su infancia, de pronunciar su nombre, su dirección, su edad y su profesión cada día al levantarse. Podemos hacer un seguimiento de esos cambios para comprobar que efectivamente ha habido una metamorfosis desde el primer momento: son exactamente nueve veces las que Moisés pronuncia esta retahíla de datos a lo largo de la novela, y en cada una de ellas hay una variación en lo que se refiere a su profesión. Se llama a sí mismo «salvador de vidas» (2004b: 24), «campeón de la imbecilidad» (2004b: 28), «cazador de nubios» (2004b: 153), salvador de vidas (2004b: 177), «psicofonista» (2004b: 218), «buscador de tesoros» (2004b: 220), «impotente y etéreo sexual» (2004b: 244), «superhombre y comedor de pipas de girasol» (2004b: 286) y «canalla» (2004b: 291). Esta última designación de sí mismo la hace a raíz de escuchar una psicofonía en la que el espíritu de su padre pronuncia la palabra, y es tan honda la huella que deja en Moisés que la transformación definitiva, entre ambos extremos, será la de aquel personaje que pensaba que hacía el bien salvando vidas hasta ese personaje canalla arrepentido de su profesión.

Con todo, la mayor prueba de esa metamorfosis la encontramos en el último capítulo, cuando, después de reencontrarse con el africano Boo detenido por la policía en Fuerteventura, decide, a modo de venganza, no llevarlo al Club pero librarlo de su repatriación para que no vuelva a encontrarse con Irene. En ese momento Moisés llama por teléfono a La Doctora para dejarle un mensaje de voz: «Ha llegado mi hora. Lo dejo. No salvaré más vidas» (2004b: 290). Si nos detenemos en esa frase, podemos apreciar que la transformación ha alcanzado un nivel en el que hasta el significado de *salvar vidas* ha cambiado: uno imagina al personaje pronunciando esa frase, con la que abriera su discurso, ahora con desdén, como una venganza más hacia la superioridad de La Doctora.

2.5. *La soledad del individuo*

FINALMENTE, si la novela gira en torno a la transformación de una voz que desafina en un mundo lleno de resonancias, y si la manera de desafinar de esa voz es la autojustificación moral, todo ello obedece a una manifestación de la soledad. El individuo retratado en la acción y recordado desde la intimidad es fiel reflejo de la soledad que siente Moisés Froissard frente al mundo que lo rodea. Juan Bonilla habla al respecto del *estatuto del desubicado*: los desubicados son «esas criaturas que saben que no están en el lugar en el que quisieran estar, esas criaturas, desplazadas por circunstancias políticas, económicas o sentimentales, que descienden al pozo de la soledad y tratan de defenderse como pueden» (2004a). Moisés es un desubicado, un personaje solitario que no sabe cómo desenvolverse por el mundo y se aferra a la primera oportunidad que se le ofrece de tener un buen futuro económico, y esa decisión acarrea todas sus consecuencias.

El transcurso de la novela, así visto, responde al proceso de «vincular al hombre individual con la objetividad del mundo» (Pavel, 2005: 19), necesario según Thomas Pavel en toda novela en tanto que se trata de una pieza que representa «el lugar del hombre en el mundo tomado en su más amplia generalidad» (2005: 42). De ahí que Moisés quiera ser narrador omnisciente para ponerse en el lugar de otro, porque cree que su presencia despierta la antipatía de los demás. De ahí también las manías que acechan al protagonista de esta novela en su intimidad: los picores genitales, las entrevistas sobre vidas imaginadas, las venganzas infantiles, las carreras imaginarias por la calle; todo un conjunto de elementos que sitúan al ser solitario, su voz disonante, en un mundo lleno de complejidades.

3. CONCLUSIONES

POR tanto, nos encontramos ante la manifestación más íntima de la soledad del individuo que se plantea sus propios problemas y trata de justificarlos, no de solucionarlos. Moisés sería en este sentido como el perro que ladra sin pensar en si tiene motivos para ladrar: justificar los actos, arrepentirse de ellos, pero no haber buscado una solución al problema es lo mismo que ser partícipe del mismo problema. La voz de esta historia es un silbido más dentro del grito colectivo, y como tal silbido opta por callarse de una vez por todas sin pretender que el grito emita un canto afinado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONILLA, Juan (2004a): «El estatuto del desubicado –sobre *Los príncipes nubios*–», *The Barcelona Review*, 44, septiembre-octubre, en [http://www.barcelonareview.com/44/s_jb.htm] (Consultado: 11/09/2015).
- BONILLA, Juan (2004b): *Los príncipes nubios*, Barcelona, Booket.
- PAVEL, Thomas (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica.

PERSPECTIVAS LITERARIAS EN TORNO A LA RELACIÓN ENTRE MADRES E HIJAS. «LOCO CON CUCHILLO» DE ESPIDO FREIRE O CÓMO MATAR A TU MADRE FRENTE AL ESPEJO

SAMUEL RODRÍGUEZ

samuel.rodriguez.rodriguez@outlook.com

Université Paris-Sorbonne

ESPIDO Freire (Bilbao, 1974) es una de las voces narrativas más interesantes de las letras hispanas contemporáneas. Sus publicaciones y su éxito precoz, avalado por numerosos premios –fue la ganadora más joven del Premio Planeta con tan solo veinticinco años– ha continuado de manera persistente. A pesar de sus numerosas novelas y ensayos, es el cuento su género favorito, debido a la libertad que ofrece y su fugaz intensidad¹. Tiene cientos de cuentos, gran parte de ellos inéditos, en los que el mal y lo femenino son una constante.

«Loco con cuchillo» es un cuento integrado en el libro *Juegos míos* (2004). Se trata de un relato de mujeres, solo de mujeres. Y sin embargo destaca la aterradora presencia de un loco que persigue a damas de edad madura, las acorrala y las apuñala. María, la protagonista, es una joven que ultima los preparativos para su boda con Jorge. Su madre está ahí siempre para ayudarla, aconsejarla y decirle lo que debe de hacer. Pero María está intranquila, a causa tal vez de la boda. Intenta parecer serena ante los demás. No obstante, frente al espejo su imagen

1. Véase Rodríguez, Samuel (2015): «Espido Freire y la renovación del cuento literario español: Aspectos teóricos y estético-formales», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 59, pp. 396-419.

y su voz se transfiguran. Su pensamiento se desdobla. Poco a poco descubrimos un fluir de consciencia múltiple. Mientras tanto, los asesinatos se suceden: Leticia, compañera de trabajo de María, la dueña de la tienda donde compró su vestido... Jorge pretende protegerla, pero en realidad siempre llega tarde, o no llega. Una noche, desaparecida, Jorge incluso piensa que María tiene un amante..., ¿qué dirá su madre? Pero su madre es la siguiente víctima. María ha sido una loca. No ha habido ningún hombre. En realidad, *nunca* hubo un hombre.

El tema real del relato se nos esconde. La retórica de la ocultación (García Galiano, 2002: 456) está en la base de toda la trama, que fluye lentamente dosificando todas las pistas que puedan revelar la identidad del loco con cuchillo. El lector se adentra en una doble trama que confluye al final: por un lado los asesinatos en serie y por el otro el miedo monstruoso que siente María. Describiremos brevemente estas dos tramas por separado y, a continuación, su análisis comparado.

Un narrador heterodiegético² conduce la primera trama, dividida en siete secciones. En la primera, María acude junto a su madre y su suegra a una tienda de trajes de novia para comprar su vestido (Freire, 2004: 43-44)³. En la segunda, sabemos que la compañera de trabajo de María ha sido brutalmente asesinada (pp. 45-46). En la tercera, se mezcla el narrador heterodiegético con la voz insistente de la madre de María, que la atormenta (pp. 46-47). En la cuarta sección María espera aburrida a Jorge que, como siempre, llega demasiado tarde (pp. 47-48). Al fin Jorge y ella se encuentran en la quinta sección, pero Jorge está furioso porque María desapareció durante toda la noche. En la sexta

2. A nivel narratológico emplearemos a lo largo de todo el trabajo la terminología de Gerard Genette en *Discours du récit* (2007).

3. Citaremos siempre según la edición Freire, Espido (2004): *Juegos míos*, Madrid, Alfaguara.

sección vuelve a ver a Jorge, que cree que su novia tiene un amante. María teme la reacción de su madre, confidente de Jorge. Decide citarla (pp. 50-53). En la séptima –pues el número siete vertebra la obra– se resuelve macabramente el conflicto (pp. 53-54).

La diégesis de la trama aparentemente principal se ve interrumpida por la intervención de monólogos en primera y segunda persona, que muestran una trama paralela, oculta, perversa. Es la historia de un crimen, la trama que revela en verdad la progresión de los asesinatos y, por lo tanto, sobre la que se construye el relato anterior. En el primer monólogo, angustiada, María decide llamar a Leticia (pp. 44-45). En el segundo, María reflexiona sobre el paso del tiempo, la vejez, Jorge, su madre (p. 46). El tercero es un fragmento, como hemos dicho, a medio camino entre el narrador heterodiegético y una voz, la de la madre, que suena opresivamente en la mente de María (pp. 46-47). Es en el cuarto donde se desvela su deseo de muerte (p. 48). En el quinto se descubre la relación «amorosa» entre la primera y la segunda persona de un diálogo imposible en la mente perturbada de María. La sexta y última sección, muestra la aparente liberación del personaje tras la eliminación de la opresión (p. 53).

En realidad, bien pudiéramos considerar que no hay dos tramas sino una, pero construida a través de dos perspectivas: una focalización externa, que se limita a contar los hechos –narrador heterodiegético–, y la focalización interna de un monólogo doble –en primera y segunda persona–, que explicaremos más adelante. Primero analizaremos los diferentes elementos temáticos que componen la trama, individualmente y en relación, lo cual nos llevará al estudio de los demás aspectos estético-formales. Así pues, hallamos cuatro elementos esenciales: la opresión y el odio a la madre –que condiciona los demás–, la opresión de las convenciones dominantes masculinas, el miedo al paso del tiempo y la figura del doble frente al espejo.

Respecto al primero, la opresión de la madre estuvo siempre presente, pero no nos dimos cuenta. Ya al inicio se nos dice que María «entendía la boda como algo que se le escapaba, algo entre lo que no era capaz de moverse sola, y su dependencia de la madre se agudizó» (p. 43). Se mira en el espejo, no puede más, sin embargo, «por costumbre, buscó la mirada de su madre y se tranquilizó con su sonrisa» (pp. 43-44). La madre es por lo tanto el referente inmediato de María, con capacidad para calmarla, pero también para perturbarla. La imagen de una eterna madre se perfila en las propias víctimas del loco con cuchillo: «las cuatro anteriores habían sido mujeres que rondaban la cincuentena, bien vestidas, elegantes, todas ellas con familia» (p. 45), que recuerda la descripción de su madre (p. 44). Nótese de nuevo la importancia del número siete, pues a las cuatro víctimas precedentes al relato, se añaden otras tres perpetradas durante el relato.

La tercera sección es esclarecedora, ya que expone de manera explícita el nivel de opresión que vive María a través de su madre. Como veremos a propósito de la voz narrativa, aquí el sumario heterodiegético se intercala con la escena, donde otra voz, en este caso la de su madre, se cuela sin permiso en la cabeza de María, y le hace sentir, como al inicio del relato, que aún es una niña, que su vida no depende de ella sino de su madre. Pero al mismo tiempo que le atormenta esa voz, ella despliega *su* voz, en realidad *sus* voces, que la invitan a matar. Finalmente, ante el constante temor a su madre, que podría llegar a saber que, según Jorge, tiene un amante, María queda con su madre y la mata.

El segundo motivo o elemento temático que se desliza es la relación hombre-mujer, marcada por la oposición entre la dominación del hombre y, paradójicamente, su ausencia. Jorge siempre está ausente respecto a la boda, pero también respecto a las necesidades de su novia: «Jorge protestaba y decía que nada de aquello era necesario»

(p. 43), «Jorge pretendió sentirse muy curioso acerca del vestido de novia, y luego amagó un gesto de hastío ante la lista interminable de detallitos y cosas pendientes» (p. 51) y, como siempre, esa es la baza para poder liberarse absolutamente del trabajo. Juega a ser protector pero en realidad se siente más cómodo en la pasividad de una relación conducida por otros. Bourdieu habla de la paradoja de los «dominés par leur domination» (2002: 98). De las siete ocasiones en las que interviene Jorge, en cinco se limita a llamadas telefónicas. Pese a todo, quiere mantener su posición de control. Pero ya es tarde, María sabe que no puede esperar nada de él:

Jorge no la recogería al día siguiente, ni al otro; olvidaba siempre sus promesas, acostumbrado como estaba a ser él el centro de todas las obligaciones. María había sido educada para continuar sus hábitos, no revelaría a nadie su disgusto. (p. 48)

María, del mismo modo que ha aprendido a reprimir su odio hacia la madre, ha aprendido, porque se lo han enseñado, a callar su descontento cuando algo no funciona. La violencia simbólica (Bourdieu, 2002) que mantiene las convenciones sociales se ve trascendida aquí por una violencia física, tal como explica Galtung (2003: 13).

Ya que no viene Jorge, María se dirige a su cita. Pero esa cita, que Jorge cree posteriormente con un amante, no es con otra sino consigo misma, sus voces, su monstruo, y, por supuesto, la dueña de la tienda de trajes de novia. No es casualidad que María cometa el siguiente crimen en ese momento. Tampoco lo es que elija a la «amable dueña». Ella representa al mismo tiempo la opresión de la madre y la opresión de la boda. Busca en el asesinato de las mujeres la propia extinción de su madre. Jorge y, sobre todo, lo que él representa, contribuye igualmente a la opresión paranoica de María.

¿Es Jorge el héroe que salvará a la princesa del dragón? No. Los personajes femeninos en Espido Freire, a diferencia de los del cuento maravilloso, están solos, cuan Ariadnas. Los hombres juegan a ser héroes y las mujeres a doncellas, pero aquí todo el mundo sabe que el cuento no termina como uno espera. Aquí es la princesa la que apunta y ata al monstruo, mientras san Jorge se distrae en el campo⁴. Luego vuelve y, como el príncipe de «La Bella Durmiente», se apropia de la victoria⁵.

Otro aspecto esencial que late a lo largo del relato es la preocupación por el paso del tiempo. Esta se construye a partir de la opresión matriarcal y masculina, de modo que están interrelacionadas.

Jorge no envejece. *Es seis años mayor que yo, pero no envejece. Tú vigilas con cuidado la primera amenaza de decadencia en el espejo; no hay peligro, aún; las canas y las arrugas están lejos. Los pliegues continuarán siendo leves durante mucho tiempo, la piel se aferrará a los huesos, durante otros diez años continuaré siendo un reclamo vivo [...]. Y aun entonces, cuando llegue la hora de la discreción y de alargar las faldas, seré mi madre, tu madre, anclada en una edad difusa. Me romperé como una figurita de cerámica, resquebrajada por el tiempo.* (p. 46)

Confluye aquí el elemento opresor materno y masculino. «Jorge no envejece», es decir, el elemento dominador se mantiene intacto. Sin embargo, como las princesas de los cuentos de hadas, las mujeres han de ser siempre bellas, eternamente jóvenes y, si puede ser, durmientes y pasivas. Al margen de la opresión real que la madre de María pueda

4. Véase Freire, Espido (2001): *Diabulus in musica*, Barcelona, Planeta. En un claro ejercicio de interdiscursividad, la autora toma como punto de partida el cuadro *San Jorge y el dragón* del pintor italiano del Quattrocento Paolo Uccello.

5. En relación a la influencia del cuento de hadas en Espido Freire, véase Rodríguez, Samuel (2015), «Le conte de fées comme catalyseur du mal dans l'œuvre d'Espido Freire».

ejercer en su hija, es la canalización de ese terror al paso del tiempo que proyecta en la imagen de la madre lo que perturba a María.

El último aspecto temático es además el elemento vertebrador del conjunto de las tramas y constituye la base técnica y estilística del mismo, marcando también el ritmo en alternancia de tramas. Se trata de la figura del doble, una imagen reflejada en el espejo, y una voz, la de María, duplicada también. Así se comprende el empleo de la primera y la segunda persona yuxtapuestas. Esas dos voces son en realidad una, la de María, su interior reprimido, su monstruo que pugna por salir del espejo (p. 43). El espejo es el elemento que refleja y duplica la realidad, sus temores, su opresión. Junto con las voces, es un elemento simbólico capital en la obra de Espido Freire. El espejo es una puerta hacia el interior, hacia el inconsciente, y en Espido Freire esto solo puede conducir a la perversión, y es que, para ella, las voces son siempre inductoras del mal.

El primer monólogo establece la técnica de los sucesivos fragmentos que se intercalarán en la diégesis produciendo un contraste evidente entre la narración aséptica del narrador heterodiegético y este fluir de consciencia perturbador. Comienza en segunda persona, en cursiva, pero se intercala otra voz escrita en oblicua. La diégesis parece cortada. Pero es ahora cuando nos adentramos en la profundidad de los hechos. Las voces, en el tercer fragmento de la trama inicial (pp. 46-47), se centran en la voz opresora de la madre:

No deberías fumar tanto, las arrugas en torno a la boca se acentúan, se sienta mientras contempla el mostrador vacío, estira la falda, María, desliza el pie tras el empeine, posa la mano sobre el hueco de la tela, levanta el cuello, mira al frente, María [...]. Te harás mayor algún día, aún estás a tiempo, estudia una carrera, Jorge no te dará trabajo, tardaréis tiempo todavía en tener niños, tres horas de trabajo por delante, Jorge vendrá a buscarme, nena, oh, cállate, mamá. (p. 47)

En este fragmento se sintetiza toda la opresión a la que se siente sometida María. También revela una de las inquietudes de Espido Freire en torno al concepto de simultaneidad, donde diversos motivos confluyen en un mismo tiempo narrativo. Gracias al recurso de la voz interior, Espido Freire logra aquí además combinar la narración aséptica de la primera trama y la interiorización psicológica de la segunda, en dos planos contrapuestos reveladores.

Ante tanta presión, María teme «no esta[r] a la altura». Y precisamente esa pulsión entre querer y no poder está en la base del deseo de muerte hacia su madre.

No te atreverás, no lo harás. No te alcanzará el valor a tanto. *Sonríes, lo haré, por qué no, nunca me has considerado en lo que valgo, ¿no he probado ser capaz de eso y quizás de más? Sé lo que digo, sé lo que digo y no lo harás. No con mi madre, por más que hayas hecho todo lo que yo te haya pedido. Ése es el problema, María; nunca me lo has pedido. Ah, te sorprendes, crees que yo he de adivinar tus gestos, pídemelo, María, mi amor, pídemelo y hablaremos de valor más tarde. Mírame. Mírame te digo. ¿Lo harías? ¿Serías capaz? ¿Serías capaz de matarla? Inclinas la cabeza miras de refilón, la sonrisa se amplía, espero temblando, y dices una palabra, yo cierro los ojos, espero, espero. Sí.* (p. 48)

La escritura en cursiva se corresponde a la supuesta voz tras el espejo. Es esa voz oculta la que canaliza el deseo de matar a las mujeres, y la que, por deseo de María, mata a su madre. Además de la opresión, el deseo está en la base de la muerte en Espido Freire. Antes de ejecutar el asesinato, el personaje ya lo ha matado en su mente. Es la *Gesinnung* kantiana, la intención de hacer mal previa al acto empírico⁶. Así ocurre

6. Kant afirma que «el hombre es por naturaleza malo», ya que «el hombre se da cuenta de la ley moral y, sin embargo, ha admitido en su máxima la desviación ocasional respecto a ella» (2007: 69). Su intervención básica la describe Kant como

en otras novelas de la autora como *Irlanda* o *Donde siempre es octubre*. También es destacable el uso de la repetición como elemento creador de ritmo, que permite a la autora incrementar en el tiempo la tensión.

El monólogo interior es otro elemento técnico esencial en Espido Freire que, como los narradores infidentes, la lucha entre el bien y el mal y los fantasmas, delata la influencia de Henry James. El monólogo interior le permite profundizar psicológicamente en los personajes, en sus emociones más ocultas siempre vinculadas al mal. También otorga al relato un tiempo narrativo diferente, una «corriente de conciencia» que arrastra al lector.

Otro aspecto técnico que constituye el diseño del relato es el uso de la técnica de las cajas chinas o *mise en abyme*, esto es, la *œuvre dans l'œuvre* o la *duplication intérieure* (1977: 31) que Lucien Dällenbach en *Le récit spéculaire* analiza minuciosamente.

Dällenbach habla de tres tipos de *emboîtement* o «ajuste» de las diferentes tramas: el *diégétique* –o *intradiegétique*–, el *métadiégétique* y el *méta-récit* –o *récit second-réflexif* (1977: 71). Es el último tipo el que encontramos en este cuento, ya que, como afirma Dällenbach, «se caracteriza por su cuádruple propiedad para reflexionar sobre el relato, cortarlo, interrumpir la diégesis e introducir en el discurso un factor de diversificación. Ha de ser realizado por una instancia narrativa diferente de la que articula el relato principal, permitiendo introducir un relato personal en una ficción escrita en tercera persona» (1977: 70)⁷. Este cuestionamiento de la voz narrativa lo hallamos en numerosos autores como Cortázar en el cuento «La señorita Cora»

un acto –*Tath*– de orden inteligible, anterior a los actos propiamente dichos de incidencia empírica. En esa intención o actitud hacia el mal –*Gesinnung*– el albedrío decide a qué máxima suprema se atenderá en sus acciones.

7. Traducción nuestra.

o Mario Vargas Llosa en *Lituma en los Andes*, donde se yuxtaponen voces correspondientes a tiempos diferentes, así como en «Nadie» (*Los cuentos que cuentan*) de Isabel Río. La originalidad radica aquí en su capacidad para construir a partir de esas voces un universo de perversión ausente en los anteriores autores.

Podemos concluir que es la relación tormentosa y reprimida de la hija hacia la madre el tema que, en realidad, conduce el relato. Sin embargo, los cuatro ejes temáticos se articulan de modo complejo, participando los unos en los otros. La temática de la relación madre-hija experimenta un original desarrollo en este relato. Esta temática no es nueva en absoluto. Según Laura Freixas, su aparición recurrente se ha producido en las últimas décadas debido fundamentalmente al incremento de escritoras que se han logrado abrir camino con éxito en el mundo literario⁸ (1996: 12). No obstante, las autoras han adoptado normalmente una perspectiva materno-filial más próxima a un modelo tradicional protector y amoroso. La nota discordante, aunque realista, la pone Almudena Grandes con «Amor de madre» y «La buena hija», ambos publicados en *Modelos de mujer* (1996).

Espido Freire nos sumerge en un mundo atemporal. Una atmósfera donde tanto los personajes como el espacio contribuyen a la constante opresión. Las voces, los espejos, la doble identidad, la represión...

8. En 1996 Laura Freixas editó y prologó una antología colectiva de cuentos titulada *Madres e hijas* donde habla de esta peculiaridad: «No sorprenderá a nadie constatar que los autores de estos textos son, sin excepción, autoras. Es lógico que la aparición del tema madre-hija esté asociado al ingreso, en números significativos, de las mujeres en la escena literaria. Si acaso habría que preguntarse por qué no apareció antes. Seguramente, porque sólo cuando su derecho a escribir estuvo bien establecido, empezaron a aventurarse las mujeres a tratar temas que no forman parte de la tradición recibida» (p. 12). Reencontramos aquí las ideas en torno a la mujer y la Literatura y la *domination masculine* (Bourdieu: 2002) que ha predominado en el juicio literario hasta épocas recientes.

todos ellos son elementos sugeridos que construyen casi imperceptiblemente una urna de cristal claustrofóbica a la que María —y sus víctimas— sucumben. El odio de María a la madre es un odio universal⁹. Espido Freire no habla de una María en particular y una madre exactas. La madre, como todos los monstruos invisibles, no tiene nombre. No busca la anécdota, sino la categoría. No la crónica, sino el mito. Las voces son *nuestras* voces interiores que reprimen a diario tantas emociones, la mayoría de las veces malvadas.

Y precisamente es la Electra reprimida de Hofmannsthal, de Freud, de Jung, la que viene a nuestra mente cuando examinamos la profunda perturbación del personaje. Ellos retoman a su vez las tragedias de Sófocles y Eurípides, pero es la Electra histérica y perturbada la que se nos revela aquí. Posee un profundo odio reprimido y lo escupe contra la madre a la que acuchilla. Todas las mujeres a las que mata son *su* madre, la esencia de una madre opresora que se perpetúa en la dueña de la tienda, en las vecinas, en la suegra.

Ángeles Encinar ha afirmado que «desde una perspectiva psicoanalítica cobra vital importancia la necesidad de recuperar la herencia matriarcal y establecer nuevos lazos entre madres e hijas» (2001: 136). Eso es precisamente lo que hace nuestra autora, pero siempre desde su particular punto de vista. Como Electra, es a través de la madre, de su reflejo odiado, que encuentra su propio yo, pues «es precisamente

9. En *Los malos del cuento* (2013), Espido Freire, a través de la figura de la madrastra en los cuentos de hadas —«La Cenicienta», «Blancanieves»—, nos habla del *triángulo maternal* (2013: 77) según la teoría de Sheldon Cashdan en *La bruja debe morir*. Esta teoría considera que madre, madrastra y madrina son en realidad aspectos de un mismo personaje; de hecho nunca aparecen los tres al mismo tiempo. En otro sentido, Propp habla también de este desdoblamiento en los cuentos maravillosos donde el dragón o monstruo se asocia frecuentemente a la madrastra, que se convierte en dragona (1987: 78), y que vemos claramente en «Blancanieves» y otros cuentos.

ahí, en el análisis de su difícil relación con su madre y de su diferencia de todos los demás hombres y mujeres, donde la mujer encuentra el enigma de la *feminidad*» (Alcalá Galán, 2001: 178). Es la sangre de su madre la que la redime, pero, a diferencia de Electra, la protagonista de «Loco con cuchillo» no halla la paz, que en la tragedia puede ser la muerte, sino que «*volverás a llamarme, volveré, regresarás a mí*» (p. 53). Entonces, ¿ha significado realmente la eliminación de la madre el fin de su opresión?, ¿mueren con ella sus temores? Se trata de un tiempo cíclico, eterno, que nos devuelve una y otra vez a las mismas obsesiones.

Y es que la violencia aún no ha acabado, no terminará jamás.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2001): «Mujeres en el espejo. Cuentos de escritoras españolas sobre madres e hijas», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos (ed.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, (177-186).
- BOURDIEU, Pierre (2002): *La domination masculine*, París, Seuil.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire*, París, Seuil.
- ENCINAR FÉLIX, Ángeles (2001): «Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos (ed.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, (129-150).
- FREIRE, Espido (1998): *Irlanda*, Barcelona, Planeta.
- , (1999): *Donde siempre es octubre*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2003): *Cuentos malvados*, Madrid, Suma de Letras.
- , (2004): *Juegos míos*, Madrid, Alfaguara.
- , (2008): *El trabajo os hará libres*, Madrid, Páginas de Espuma.

- , (2013): *Los malos del cuento*, Barcelona, Ariel.
- FREIXAS, Laura (ed.) (1996): *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.
- , (2002): *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (2002), «La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio: Espido Freire», en Adolfo Arejita (ed.), *Bilbao. El espacio lingüístico. Simposio 700 Aniversario*, Bilbao, Universidad de Deusto, (455-463).
- GALTUNG, Johan (2003): *Violencia cultural*, Gernika-Lumo, Gernika Gogoratuz.
- GENETTE, Gérard (2007): *Discours du récit*, París, Seuil.
- GRANDES, Almudena (1996): *Modelos de mujer*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- KANT, Immanuel (2007): *La religión dentro de los límites de la mera razón*, Madrid, Alianza Editorial.
- PROPP, Vladimir (1987): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- RODRÍGUEZ, Samuel (2015): «Espido Freire y la renovación del cuento literario español: Aspectos teóricos y estético-formales», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 59, pp. 396-419.
- , (2015): «Le conte de fées comme catalyseur du mal dans l'œuvre d'Espido Freire», en [http://gradiva.univ-pau.fr/live/digitalAssets/139/139282_Les_contes_de_f__es_comme_catalyseurs_du_mal.pdf] (Consultado: 07/08/2015).

ACTOS DE VIOLENCIA EN *LA CIUDAD
EN INVIERNO*, DE ELVIRA NAVARRO

LORENA CASTILLA TORRECILLAS

lorena.castilla3@gmail.com

Universitat Autònoma de Barcelona

LA narrativa tradicional ha presentado la madurez del individuo mediante distintas etapas marcadas por la sociedad y caracterizadas por una estructura habitualmente lineal y cronológica, que suelen reunirse en lo que denominamos novela de aprendizaje o *bildungsroman*. Autores renovadores como Clarice Lispector en su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* (1944), presentan otra clase de mirada hacia estas fases. En este caso, la narración se centra en la reconstrucción de la ya adulta Joana, quien recuerda sus vivencias para recuperar el sentido de su actual vida, forjando la novela a partir de una complejísima introspección del personaje, que no nos detendremos a analizar.

En la literatura actual encontramos otro modo de vivir estas peripecias, que aquí concebimos como ritos de paso¹. Así lo demuestra Elvira Navarro en *La ciudad en invierno* (2007), donde presenta a Clara, una niña que crecerá en manos del lector a duros golpes y que desafiará los presupuestos de estos ritos creando una personalidad totalmente alejada de la sociedad convencional. El sentido de la lectura y del crecimiento

1. Entendemos los ritos de paso al modo de Van Gennep, que apunta que «es el hecho mismo de vivir el que necesita los pasos sucesivos de una sociedad especial a otra y de una situación social a otra: de modo que la vida individual consiste en una sucesión de etapas cuyos finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden» (1986: 13).

de la propia protagonista se verán condicionados por los tres tipos de violencia que enmarcan el presente estudio: la verbal, la física y la sexual.

I. LA POÉTICA DE LA ESENCIA

LA joven y productiva escritora onubense ha publicado, hasta la fecha, algunas obras que oscilan entre los límites genéricos de la novela y del cuento. Encontramos un ejemplo en su primer libro, *La ciudad en invierno* (2007, reeditado en 2008 y 2012), y en *La ciudad feliz* (2009), aunque también ha publicado novelas como *La trabajadora* (2014). Es, además, autora de distintos blogs entre los que destaca *Periferia*, donde intenta reflejar los asuntos más inciertos de los barrios periféricos de Madrid, que suelen protagonizar los escenarios de sus obras.

Uno de los aspectos que caracterizan la producción de Navarro es la innovación lingüística. Es ella misma quien reconoce que «el gran cambio no lo marcan las historias ni si son lineales o fragmentarias, el gran cambio es el lenguaje. Por muchos elementos que tome de la tradición, yo hablo de otra forma» (Rodríguez Marcos, 2011).

Este nuevo enfoque nos lo aclara durante el encuentro *A dos voces. La esencia en las pequeñas cosas* (Navarro y Elorriaga, 2010), donde determina que esta novedad lingüística se basa en el concepto de *esencia*, a la que se refiere como

ese adjetivo que de repente da la medida exacta del asunto, ese ritmo de las palabras y de los párrafos que no vemos, tan prosaico que no atienden a él los apóstoles del estilo y del escribir musical, pero que, al igual que el adjetivo, vuelve a dar una medida justa, un exactísimo acontecer donde los llamados narradores puros se juegan el pellejo. Una metáfora, un silencio, cómo dialogan unos personajes, ese algo llamado *voz* y que por sí sola hace valer un cuento o una novela de setecientas páginas.

Una escritura y un lenguaje, por lo tanto, precisos, que definen la literatura establecida en algo que, según Navarro, en la misma referencia, se mide por lo valioso de lo que queda fuera de cualquier categorización y que encontraremos en toda su literatura². Para llevar a cabo esta peculiar tarea, se basa en una tradición narrativa reconocida que pasa por autores como Dostoyevski y Marguerite Duras, Agota Kristof, Thomas Bernhard o Carson McCullers, y aquellos pioneros en la recreación lingüística, como César Aira y Julio Cortázar; sin olvidar a Enrique Vila-Matas, Juan Marsé y Belén Gopegui (Valls, 2012: 241-242).

No olvida tampoco la tradición para elaborar la obra objeto de este estudio, en la que parecen confluír aspectos, según declara la autora, de la novela ya comentada de Lispector, de «*Escapada*, de Alice Munro, *Historia del ojo* de Bataille, *Mulholland Drive*, película de David Lynch y *Prisión perpetua* de Ricardo Piglia» (Báez Rodríguez, 2009), esta última exclusivamente para la estructura.

2. *LA CIUDAD EN INVIERNO*. LA PROBLEMÁTICA DEL GÉNERO

La ciudad en invierno presenta una estructura formada por cuatro partes diferenciadas que guardan una relación interna, tanto por la protagonista como por sus vivencias establecidas de forma cronológica en los relatos de «Expiación», «Cabeza de huevo», «La ciudad en invierno» y «Amor». Estas etapas interrelacionadas, sin embargo, dificultan la clasificación genérica de la obra, pues en palabras de la propia autora:

2. Véase la cita de Ricardo Piglia que introduce el cuento «La ciudad en invierno» (Navarro, 2012: 47).

No sé si puede calificarse exactamente como novela. Son cuatro historias protagonizadas por un mismo personaje, que pueden leerse por separado, y que juntas adquieren una dimensión distinta y unitaria. A mí me parece que el libro está a caballo entre la novela y el cuento. (Corral, 2007)

En otra entrevista, sin embargo, explicita que «la escribí como conjunto de relatos, que pueden leerse independientemente, y ahora la veo como una novela cuyas partes son cuentos» (García-Villalba, 2009). Ante dicha imprecisión, Valls resuelve que se trata de «un ciclo de cuentos compuesto por cuatro relatos [...]. Así, en rigor, solo el primer cuento resulta completamente independiente, y solo si deseamos saber cuál fue el futuro de Clarita aparece afectado por los demás» (Valls, 2012: 241-244)³, teoría con la que coincidimos en este estudio.

3. LA VIOLENCIA VERBAL, FÍSICA Y SEXUAL EN *LA CIUDAD EN INVIERNO*⁴

3.1 «Expiación»

Nos disponemos, en primer lugar, a hablar de «Expiación», el primer relato que nos introducirá en el mundo de Clara⁵. Nos situamos en una zona residencial compuesta por unos modestos chalets, uno de ellos el

3. Véase la reflexión completa en las pp. 243-244 de la misma referencia.

4. En adelante utilizaremos la siguiente edición: Navarro, Elvira (2012): *La ciudad en invierno*, Barcelona, Debolsillo.

5. Según Valls, «la historia nos la transmite un narrador omnisciente, quien tiene todos los visos de ser la misma niña años después» (2012: 246) y que nos permite relacionarla con la Joana de Lispector.

de la gorda y envejecida tía Adela (p. 10), de quien no tarda en presentarse su amargado y opresor perfil, pues se dedica a interrumpir continuamente los infantiles juegos de la pequeña. La relación entre tía y sobrina se basa en un odio intenso que se percibe desde el inicio de la narración, cultivado por continuos ataques en forma de absoluto desprecio por ambas partes. Estos aparentemente inofensivos enfrentamientos generarán una situación insostenible a lo largo del relato, además de ser el inicio del desarrollo del ciclo vital de la protagonista. Ambas crean un ritual de desprecio en el que llegarán, incluso, a presentarse escenas en las que Adela pierda los papeles: «Eres mala y me vas a matar. Pero fíjate en lo que te digo: no te vas a ir de aquí como llegaste»; incluso la voz narrativa las define como «palabras crueles, lapidarias» (p. 17), siendo consciente de estas escenas dominadas por la violencia verbal. La reacción de la protagonista ante tales encuentros se basará en la aparente vivencia de una pesadilla de la que se debe despertar, donde

sólo se ve una cabeza sin cuello, una cabeza profundamente amarga, fantasmal y amenazante. La niña se queda muy seria con los ojos cerrados, como si no hubiese escuchado nada, y deseando que la cabeza desaparezca. Cuando los abra, la tía tiene que haberse ido. Sin embargo, durante largos minutos, Adela permanece ahí. La niña, abominándola más que nunca, y presa de una enorme violencia interior, decide no darle ese placer supremo de ser consciente de su presencia, y cierra los ojos de manera definitiva, al igual que cuando la obligan a quedarse en el salón durante la sobremesa por temor a los golpes de calor. (p. 17)

Lo hasta aquí mostrado genera un estado de confusión en Clarita que presenta la propia voz narrativa a través de la introspección del personaje, al modo de Joana. Lo observamos cuando Clara «se pone a pensar, a pensar y a imaginar y a recordar; «Me produces dolor», le

había dicho Adela una noche, dolor, dolor, dolor, y con toda su alma rechaza esta palabra, negra y seca como una tarde de bochorno, encerrada en la casa» (p. 21), tejiendo un trauma irrevocable.

El dolor y la inestabilidad emocional culminan cuando se inicia el desenlace del relato que provocará la detestable imagen de la tía Adela. Así, Clara termina de comer y sale, bajo su permiso, a la terraza y

entra en sus dominios como una exhalación, y corre rápida a comprobar que la carretera sigue ahí, y que el árbol sigue ahí, y que la montaña continúa quieta y misteriosa a través de la alambrada, y después de este recorrido ha de apoyarse en un arriate, porque el cuerpo se le dobla en un calambre, y termina por vomitar, y luego por llorar de rabia porque Adela y Estrella la han visto desde la ventana, y su tía ha dicho bien alto:

—Igualita a mí cuando me metían miedo. La niña es tan sensible como yo. (p. 23)

Podemos preguntarnos por qué la familia es aquí el foco negativo del desarrollo de la personalidad de la protagonista. Es la propia autora quien responde a García-Villalba que

los que más daño nos hacen son los seres que tenemos cerca. Las familias. En ellas se cimienta [...] la forma de caminar. Cuando algo falla, y siempre falla algo porque nadie es perfecto, el resultado puede ser monstruoso. Y si no es monstruoso, sí es lo que nos hace cojear y sufrir. Lo que puede llegar a destruirnos. Creo que no hay nada más terrorífico que eso. (García-Villalba, 2009)

Los rasgos que hemos comentado a lo largo de este breve paso por «Expiación» se reducen a casos de violencia verbal, consecuentemente psicológica, que la propia autora reconoce en la misma entrevista. En

este caso, se relacionan directamente con la dificultad que muestra Adela para lidiar con Clarita y con la complejidad de la relación familiar, sin olvidar que su relación termina basándose en la insalubre manipulación de la niña, rozando la crueldad, creando un juego al modo que explicita la autora: «puesto que no puedo contigo cuerpo a cuerpo, voy a ver si te debilito echándote un somnífero en el vaso» (Cercas, 2010)⁶.

3.2 «CABEZA DE HUEVO»

EN este segundo relato seguimos ambientados en un verano caluroso, esta vez con una Clara de doce años que se divierte, no en la terraza del chalet de su tía Adela, sino con su amiga Vanesa, fingiendo ser «Silvia y Sandra, las de las tetitas calientes, [...] uno de esos juegos peligrosos con los que se entretenían» (p. 27). Ambas dedican su tiempo a conversar con solteros cuarentones como si fuera una «línea caliente». El juego consiste en crear dependencia por parte de los llamantes, a partir de obscenidades e insultos (un violento lenguaje verbal propio de la situación) para citarse más adelante, siendo obviamente inconscientes del peligro que ello comporta. Las jóvenes aceptan la cita con uno de los cuarentones, Pedro, a modo de rito de paso, puesto que «era el final del juego [...], pues al curso siguiente tendrían trece años, y eso sí eran palabras mayores. Al año siguiente iban a empezar a ser adolescentes, y querían serlo de manera brillante» (p. 36). Es por ello por lo que la autora destaca el uso de la adolescencia como eje de este relato, ya que «interesan por-

6. Cercas marca la empatía como lo más importante de la relación paterno filial; es lo que falla entre Adela y Clara, y entre Clara y los adultos en general (Valls, 2012: 246).

que son edades limítrofes, donde la identidad se está forjando y uno es en teoría más libre, aunque solo sea por desconocimiento» (Rodríguez Marcos, 2011); una inexperiencia reflejada en ambas protagonistas.

Acordado el encuentro en unos grandes almacenes, reparan en un ciego cuya «estampa resultaba desoladora: alto, fofo, con el pelo largo y rizado, y unas enormes entradas» (p. 38). La visión del hombre provoca en Clara un sentimiento de violencia, que culminará al finalizar el relato, pues

sentía un profundo asco por haber estado gozando con aquella voz cuyo cuerpo, con sólo mirarlo, le producía arcadas. Deseaba herir a aquel cretino, herirlo con la misma rabia con que en otro tiempo había estrellado huevos en las cabezas de las viejas desde su azotea. (p. 38)

Deciden, pues, seguir adelante e ir a su casa, donde lo atan de pies y manos con los cordones de los patines. Cuando el ciego comienza a hacer ruido, el temor de la escucha de los vecinos y su posterior descubrimiento provocan la última escena, quizá la más violenta y explícita de este ciclo de cuentos:

Clara cogió un enorme martillo de la estantería y le asestó un golpe en la nuca. El ciego dejó de moverse.

—Dale tú otro —le dijo Vanesa.

—No quiero.

—Eso no vale.

Vanesa agarró el martillo y le golpeó la frente, en la que rechinó un ruido seco y quebrado que les puso la carne de gallina. En silencio esperaron a que los vecinos desaparecieran y las luces del descansillo se apagaran. Por suerte, el ascensor estaba allí, y al salir del edificio no se toparon con nadie. En la calle echaron a correr y se subieron al primer autobús que encontraron para bajarse tres paradas después

y coger un taxi hasta el paseo marítimo. Se sentían como en una película de espías, y por el camino pudieron incluso comprarse unos cordones nuevos para los patines. (p. 44)

La violencia física toma las riendas en el desenlace de este relato a partir de la reacción de Clara, presa del odio que no expresaba con su tía Adela, culminando ahora en el asesinato del ciego. Este acto criminal, no obstante, no es en vano. La misma autora reconoce que se produce porque «el asco que la protagonista siente hacia el ciego es una manera de devolver el golpe de haber estado gozando con alguien que le repugna. No se trata de nihilismo ni de escepticismo, sino de no aceptar una imagen de sí misma» (García-Villalba, 2009). Podría, por lo tanto, significar otro rito de paso, aunque algo ensortijado si lo relacionamos con el modo de descubrir su sexualidad, en algunas ocasiones rozando el lesbianismo con su amiga Vanesa. Tampoco es casual el título de «Cabeza de huevo», pues surge de varias escenas del cuento: la facilidad con que se rompe la cabeza del ciego, cual cáscara de huevo; el juego que mencionan Clara y Vanesa, de cuando eran aún más pequeñas y estrellaban huevos en las cabezas de las viejas y, como bien explicita Valls (2012: 247), «la imagen de un cerebro sin formar del todo, blando, como una yema de huevo. Por tanto, a la escasa sesera que demuestran tener Vanesa y Clara, quienes se consideran superiores y actúan sin pensar en las consecuencias de sus actos», que forman este impactante y violento desenlace.

3.3. «*La ciudad en invierno*»

LA primera de las dos partes de este relato, «El invierno», sitúa la narración en una cabaña donde los padres de Clara llevan a su hija

para intentar olvidar su reciente violación. Asistimos, nuevamente, a la introspección de la inestable protagonista, ahora en plena adolescencia, presentada como víctima de la violencia física (que ella misma cometía en el relato anterior) y del abuso sexual (también aludido como «el tema» o «el accidente») (p. 54) que inundan sus pensamientos.

La segunda parte del relato corresponde a «La ciudad», donde se describe, en la misma estación del año, la violación de Clara. Se narran los exámenes médicos y la reacción apenada de los familiares, donde la autora no descuida la introspección de la adolescente ante las situaciones violentas que vive, por ejemplo, durante las revisiones ginecológicas (pp. 66-67).

Se presenta el primer borrador del suceso, aproximando la desagradable y violenta situación, donde ella se imagina «desnuda en los jardines del antiguo cauce, con aquel individuo misterioso, que la había arrastrado por media ciudad hasta dejarla en la plaza donde la despertó el policía, acariciándole sus senos diminutos» (p. 70). La violencia física se hace evidente, además, a través de la descripción de las marcas que quedan en el cuerpo de la protagonista; sin olvidar los ataques verbales de sus compañeros de clase, cuando asiste a clase maquillada para disimular sus moretones y es «humillada por los codazos [...] y por las risas y los insultos de un par de chicos de cursos superiores («¡Pintarrajeada!», le habían dicho en el patio, cada vez que pasaban a su lado a la carrera)» (p. 81).

El acto de violación también se le revela en sueños, apuntando a una vaga descripción del violador, quien resultará ser Tobías, un vagabundo que había visto a veces pasear cuando jugaba con Vanesa (coprotagonista de «Cabeza de huevo»), aún siendo niñas. Decidida a superar su más reciente trauma, se dirige a casa del agresor cuando surge la siguiente situación:

Clara siguió parada en el sitio. El viejo la observaba cada vez más desconcertado, como si fuera un fantasma en lugar de una adolescente. Le temblaba el labio, y al cabo de dos o tres minutos, dijo:

—Pero, ¿qué quieres? —dando una patada a la hornilla. El cazo que estaba puesto al fuego salió volando. Tobías se quedó quieto, asomado de nuevo a la ventana y sollozando en silencio. Clara también se puso a llorar, y en voz baja preguntó:

—¿Por qué me has violado?

Tobías caviló durante un rato. Al cabo, dijo:

—¿Por qué quieres saber los motivos?⁷ (p. 89)

Acudimos, en este caso, a un encuentro inverosímil que presenta la conversación con cierta naturalidad y cordialidad (aunque no se descuida el sufrimiento) en la que la resolución de los motivos se deja a cargo del lector, pues se trata de un acto de violencia cuya explicación suele deberse a complejos problemas psicológicos por parte del agresor.

3.4. «Amor»

EL último relato de este ciclo de cuentos no presenta actos violentos como los señalados anteriormente. Sin embargo, es útil para poder explicar el sentido del título de este conjunto e indagar, brevemente, en la complejidad y evolución de la protagonista. Para empezar, Clara camina por la ciudad, propiamente en invierno, mientras piensa y se unifica con las sensaciones que esta le transmite a caballo entre el

7. Según Valls esta situación puede surgir de «*Ronda del Guinardó* (1984), de Juan Marsé: la protagonista, Rosita, quien se define como un «gato callejero», cuando tenía 12 años fue violada por un vagabundo, en un descampado conocido por los chicos del barrio como el Valle de la Muerte, cuyo supuesto cadáver tendrá que identificar dos años después ante la policía» (2012: 249).

«temor, y la misma fascinación» (p. 94). El hilo central de la narración, sin embargo, trata de su adolescencia y de la denigración de otro rito de paso, el primer amor con un compañero de clase, Jorge. La relación con el joven, no obstante, «le parecía despreciable y triste» en realidad, «ya sólo quería olvidarse de él, pero le daba vergüenza quedar como una estrocha delante de sus compañeros» (p. 96), cumpliendo el rol social que se establece en la adolescencia. Finalmente, se libraría de él huyendo, como ha hecho con sus traumas anteriores.

A diferencia del resto de relatos, encontramos un apartado interno dedicado a la «Ciudad invernal». El motivo de este título puede resumirse en palabras de la autora que afirma que se debe a que «Clara camina por la ciudad persiguiendo algo que no puede separarse del color de la ciudad en invierno, cuando cae el sol. Es un color extraño e inquietante, muy bello» (Corral, 2007) que hipnotiza a la protagonista y que la sumerge cuando decide que prefiere su propia libertad a las ataduras y ritos sociales.

4. CONCLUSIONES

Es la violencia, por lo tanto, y como ha podido observarse a lo largo de estos breves apuntes, el elemento esencial de este ciclo de cuentos enmarcados en la vida real, donde «el conflicto salta a la vista» y del cual se alimenta su literatura (Renzi, 2015). Se expone a modo de violencia verbal en «Expiación» y sumando la violencia física en «Cabeza de huevo» y «La ciudad en invierno», donde la protagonista reacciona ante las dificultades del mundo más cotidiano, presentadas a partir de la ruptura de los ritos de paso más habituales, que marcan la transición de la infancia a la adolescencia.

Quizá Clara no es la Joana de Lispector, ni la Lolita de Nabokov (ni siquiera la anti-lolita que tantos han comentado)⁸, pero parece ser una continuación de la búsqueda de la vida, de la (auto)formación a partir de las experiencias vitales, sobre todo negativas; de la reformulación de los ritos de paso, aquí conformados en vivencias torcidas a causa de situaciones violentas, como las vacaciones perfectas con la familia, la primera relación sexual como algo positivamente inolvidable o el primer amor. Elvira Navarro, concretamente en *La ciudad en invierno*, aunque podemos apuntar que también en el resto de sus obras, es capaz de ofrecer una ruptura no solo del lenguaje, como ella misma reconoce, sino una clara innovación en el método de iniciar, de construir, de avanzar, de madurar y en la edificación de la personalidad de la protagonista a partir de todos estos conflictos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÁEZ RODRÍGUEZ, Antonio (2009), «Entrevista a Elvira Navarro», en [<http://cuentosdebarro.blogspot.com.es/2009/05/entrevista-elvira-navarro.html>] (Consultado: 04/02/2015).
- CASTANEDO, Fernando. «Crítica: La anti-lolita. Elvira Navarro» [en línea]. El País Digital. 14 de julio de 2007. http://elpais.com/diario/2007/07/14/babelia/1184370619_850215.html (Consultado: 24/03/2015).
- CERCAS, Javier. «Lo que no saben hacer los imbéciles» [en línea]. *El País Digital*. 3 de octubre de 2010. http://elpais.com/diario/2010/10/03/eps/1286087208_850215.html (Consultado: 20/02/2015).
- CORRAL, Patricia (2007), «Nuevo Talento FNAC», en [<http://elviranavarrro.com/critica/critica-la-ciudad-en-invierno/la-ciudad-en-invierno-nuevo-talento-fnac/>] (Consultado: 23/03/2015).

8. Véase como ejemplo el artículo de Castanedo (2007).

- GARCÍA-VILLALBA, Alfonso (2009), «Entrevista a Elvira Navarro», en [<http://elviranavarro.com/entrevistas/entrevista-para-el-faro-de-las-letras-por-alfonso-garcia-villalba/>] (Consultado: 20/02/2015).
- NAVARRO, Elvira (2014): *La trabajadora*, Barcelona, Random House.
- , (2012): *La ciudad en invierno*, Madrid, Debolsillo.
- , (2010): «(Mi) Escritura y ciudad», en [<http://madriderperiferia.blogspot.com/2010/11/mi-escritura-y-ciudad.html>] (Consultado: 19/02/2015).
- , (2009): *La ciudad feliz*, Barcelona, Mondadori.
- , (2007): *La ciudad en invierno*, Barcelona, Caballo de Troya.
- NAVARRO, Elvira y Unai Elorriaga (2010), «A dos voces, la esencia de las pequeñas cosas», en [<https://www.youtube.com/watch?v=-9uYBpzDBz4>] (Consultado: 18/03/2015).
- RENZI, Inés. «Entrevista a Elvira Navarro: “Todo depende de cómo se canalice la inestabilidad”» [en línea]. *La Grieta*. 18 de marzo de 2015. <http://lagrietaonline.com/entrevista-a-elvira-navarro-todo-depende-de-como-se-canalice-la-inestabilidad/> (Consultado: 23/03/2015).
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. «Nuestra sociedad emocionalmente infantil» [en línea]. *El País Digital*. 21 de agosto de 2011. http://elpais.com/diario/2011/08/21/eps/1313908014_850215.html (Consultado: 03/03/2015).
- VALLS, Fernando (2012): «Primeros inviernos y vagabundeos de Clara. A propósito de un *ciclo de cuentos* de Elvira Navarro», en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010)*. *Estudios y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva, (241-255).
- VAN GENNEP, Arnold (1986): *Los ritos de paso*, trad. Juan Aranzadi, Madrid, Taurus.
- VILA-MATAS, Enrique. «Dietario voluble. *La ciudad en invierno*» [en línea]. *El País Digital*. 25 de marzo de 2007. http://elpais.com/diario/2007/03/25/catalunya/1174788440_850215.html (Consultado: 24/03/2015).

LIDIAR CON EL PASADO FAMILIAR. POSMEMORIA Y TRAUMA EN *EL BOXEADOR POLACO* DE EDUARDO HALFON

MARÍA TERESA LAORDEN ALBENDEA

teresa.laorden@hotmail.com

Universidad de Rostock

AL igual que en otros autores latinoamericanos de finales del siglo XX y principios del XXI, tales como Horacio Castellanos Moya o Roberto Bolaños, la narrativa de Eduardo Halfon tiende líneas intertextuales dentro de sí misma, de forma que podría parecer una sola obra presentada por entregas. Esto se aprecia especialmente en la trilogía que comienza con *El boxeador polaco* (2008) a la que siguen *La pirueta* (2010) y *Monasterio* (2014) dedicadas a recorrer los caminos de la memoria familiar y la identidad personal. La estructura de los tres libros es similar al resto de sus obras: son relatos breves, fácilmente leíbles como elementos individuales, pero que a la vez son piezas de una estructura superior que hacen que, como conjunto, tomen un sentido diferente. Estas piezas parecen conformarse como representaciones de una identidad fragmentaria: Eduardo Halfon pertenece a una familia judío, árabe y polaca, vivió en Guatemala hasta los diez años y, finalmente, es estadounidense por ser su país de adopción. *El boxeador polaco* aparece como una indagación personal de todas estas identidades. En este artículo nos interesa analizar este conjunto de cuentos a la luz de la idea de posmemoria de Marianne Hirsch, para averiguar hasta qué punto tiene pertinencia ese concepto en Eduardo Halfon. A esto habrá que unirle el escenario de guerra civil que se

vivió en Centroamérica en los años 80 y cómo esas dos situaciones traumáticas se articulan en su obra.

El boxeador polaco está cohesionada a través de un narrador autoficcional¹ que asume diferentes roles, tantos como nombres se le van dando. La sucesión de Eduardo, Dudú, señor Halfon o, para el abuelo, *Oitze*, revela diferentes aspectos de la identidad halfoniana. Sin embargo, los seis relatos breves que forman parte de esta obra son muy diferentes entre sí: la historia de un profesor universitario de literatura que va en busca del único alumno que parece realmente interesarse por sus clases («Lejano»), el encuentro entre tres descendientes de judíos en un bar de Antigua («Fumata blanca»), una reunión de académicos en EEUU donde se disertará sobre la obra de Mark Twain («Twaineando»), la conversación de una pareja de enamorados con un pianista serbio de origen gitano («Epístrofe»), la historia de un judío polaco y cómo sobrevivió a Auschwitz gracias a un boxeador de su propio pueblo («El boxeador polaco») y, por último, la preparación para una conferencia sobre la literatura y la realidad en una universidad portuguesa («Discurso de Póvoa»). A través de estos fragmentos aparentemente inconexos, el narrador, que pronto comprendemos que es la misma persona, comienza a desgranar las diferentes capas de un secreto que siempre ha estado presente: el origen de los números tatuados en el brazo de su abuelo. De esta forma, y aunque de manera indirecta, reflexiona sobre cómo el pasado familiar ha afectado a su propia identidad.

El narrador da rodeos porque no se atreve a contar la historia del abuelo, sin darse cuenta que su propia historia está indisolublemente

1. Sobre la autoficción en Halfon ver Barchino (2013: 1-13). Sobre autoficción en otros autores de la literatura española e hispanoamericana se puede consultar Alberca (2005: 115-127), así como Alberca (2007).

unida a esa otra que no se atreve a contar. En una entrevista a Suburbano Eduardo Halfon explica: «Ese proceso que ahora parece ser intencional no lo fue. Yo llevaba la historia de mi abuelo conmigo a todos lados (quizás aún la llevo), y en algunos cuentos se me salía y luego volvía a esconderse»². Así, la narración se ve salpicada de indicios dejados para que el lector vaya reconstruyendo la historia que no se puede nombrar pero que se rebosa de entre las otras historias sin poder evitarlo: la cicatriz en la cara de un alumno, le recuerda al profesor de «Lejano» las marcas de balas en el paredón de Auschwitz donde fusilaban a los reos. En el cuento «Twaineando» es un nombre polaco lo que funciona como resorte de la memoria y en «Fumata blanca», el narrador se presenta como hijo de judíos pero ateo. Sin embargo más adelante en el mismo cuento dice:

Luego me lavé las manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo me decía, no olvidara su número de teléfono. Y sin saber por qué me sentí levemente culpable. (Halfon, 2008: 44)

La negación del pasado por parte del abuelo y su imposibilidad de relatar lo que sucedió se convierten también en la negación del nieto hacia sus raíces y, en consecuencia, hacia una parte de su identidad no solo familiar sino individual. En «Epígrafe» se relata el encuentro del narrador con un pianista clásico de origen serbio-gitano, haciéndose patente de nuevo la incapacidad de Eduardo para aceptar su propia herencia:

[...] solo podía pensar en cómo algunos huyen de sus antepasados mientras que otros los añoran de una forma casi visceral; en cómo

2. <http://suburbano.net/cafe-y-cigarrillos-con-eduardo-halfon>

unos corren del mundo del padre mientras que otros lo claman y lo piden a gritos; en cómo yo no podía situarme lo suficientemente lejos del judaísmo, mientras que Milan jamás estaría lo suficientemente cerca de los gitanos. (Halfon, 2008: 78-79)

Pero es que además de resistirse al judaísmo heredado, también se resiste a todas esas identidades que de alguna forma le resultan extrañas. Una cita de Henry Miller abre el libro: «He pasado la máquina de escribir al otro cuarto, donde puedo verme en el espejo mientras escribo» (Halfon, 2008: 8) y esto es precisamente lo que sucede, el autor/narrador se mira en un espejo fraccionado en muchos pedazos mientras escribe para reconstruirse.

A pesar del claro paralelismo que, como decimos, se establece entre el narrador y el escritor, el juego de la autoficción queda desenmascarado por las referencias y elucubraciones que se hacen sobre la literatura y más específicamente, desde el momento en que el apasionado melómano protagonista de «Epístrofe» define su relato como *cuento*: «Podría decir que éste es un cuento que, como todo cuento, queda inconcluso o que al menos parece quedar inconcluso» (Halfon, 2008: 63). Para Matías Barchino, este elemento nos aleja, por tanto, de las memorias. Dice Barchino: «He aquí la ambigüedad buscada en la propuesta de un pacto de lectura implícito. El lector ha de acostumbrarse a que ese narrador es y a la vez no es el Eduardo Halfon autor, cuyo nombre viene en la portada del libro» (Barchino, 2013: 7).

Nos movemos, entonces, entre varios hilos narrativos. Por una parte, cada cuento revela una faceta de la identidad de Halfon (profesor, ateo hijo de judíos, investigador, amante de la música, guatemalteco en EEUU, pero sin llegar a comprender Guatemala, etc.) y por otra, está la potencialidad de la historia del abuelo, es decir, la semilla del secreto familiar o las consecuencias del trauma de la guerra. Dentro

de los estudios sobre el holocausto, Marianne Hirsch desarrolló el concepto de posmemoria que ella definía como sigue:

La posmemoria describe la relación de la segunda generación con experiencias poderosas, a menudo traumáticas, que precedieron a su nacimiento pero que, en cualquier caso, les han sido transmitidas tan profundamente que parecen constituirse en propias memorias [...] Al mismo tiempo, –es asumido– esta memoria recibida es distinta al recuerdo de los testigos y participantes de aquel tiempo. (Hirsch, 2008: 1)

Hirsch relaciona muy fuertemente su concepto de posmemoria con la imagen. La fotografía para ella es la forma en que esta segunda generación accedía a la memoria, ya que la primera generación era incapaz de hablar sobre lo ocurrido. En Hirsch este concepto viene a través de la fantasía del nieto y las imágenes que surgen en su cabeza, a partir de la obviedad de la mentira que el abuelo ha creado sobre su tatuaje, es decir, que son su número de teléfono y lo tiene ahí para no olvidarlo. Así se disparan en la mente del niño una serie de representaciones propias que buscan encontrar una verdad más plausible. Pero este es un juego clandestino, porque no lo puede compartir con nadie:

No tardé tanto, sin embargo, en comprender su broma telefónica, y la importancia psicológica de esa broma, y eventualmente, aunque nunca nadie lo admitía, el origen histórico de ese número. Entonces, [...] jugaba a inventarme la escena secreta de cómo los había conseguido. Mi abuelo boca arriba en una camilla de hospital mientras, sentado a horcajadas sobre él, un inmenso comandante alemán (vestido de cuero negro) le gritaba número por número a una anémica enfermera alemana (también vestida de cuero negro) y ella entonces le iba entregando a él, uno por uno, los hierros calientes.

[...] O mi abuelo, de pie ante una taquilla de cine, insertando el brazo izquierdo a través de la redonda abertura en el vidrio por donde

se pasan los billetes, y entonces, del otro lado de la ventanilla, una alemana gorda y peluda se ponía a ajustar los cinco dígitos en uno de esos selladores como de fecha variable que usan los bancos [...] y luego, como si fuese una fecha importantísima, estampaba ella con ímpetu y para siempre el antebrazo de mi abuelo. (Halfon, 2008: 83-84)

Cuando el abuelo finalmente cuenta su historia, botella de whisky en mano, lo hace con toda la fuerza y la violencia que no existe en el resto de los cuentos de esta compilación. Poco a poco se va revelando esa imagen del misterioso abuelo y sus números verdes tatuados en la piel, que como un fantasma ha planeado por toda la narración. Se nos dice que el abuelo come salsa de remolacha y bola de pescado (jrein y guefiltefish en yiddisch), que desde que tiene problemas cardíacos la abuela solo le permite tomar cuatro onzas de whisky al día o un poco más en contadas ocasiones como: «alguna fiesta o boda o partido de fútbol o aparición televisiva de Isabel Pantoja» (Halfon, 2008: 86), que llama a su nieto *Oitze* y que él es el elegido para escuchar la historia de cómo un boxeador polaco le salvó la vida en Auschwitz: como muchos judíos polacos fue conducido a un campo de concentración durante la II Guerra Mundial. Mientras estaba en el campo de Sachsenhausen, donde era el *Stubendienst*, es decir, el encargado del bloque, el abuelo intentó sobornar al director, por lo que terminó con sus huesos en Auschwitz. Allí, durante la primera noche dentro de un húmedo y abarrotado calabozo en el Bloque Once, con el lúgubre presagio de ser fusilado al día siguiente, el abuelo consigue entablar conversación con el hombre sentado a su lado en la oscuridad. No se ven pero reconocen que sus acentos son de la misma ciudad, de Łódź, en el centro de Polonia. El hombre le cuenta que ya lleva mucho tiempo allí, que los alemanes lo conservan vivo porque es boxeador y les gustaba verlo boxear, y pasa a darle todo tipo de recomendaciones sobre qué decir y qué hacer para seguir vivo. Eso es precisamente lo que hace:

Al día siguiente dos alemanes me sacaron del calabozo, me llevaron con un joven judío que me tatuó este número en el brazo y después me llevaron a una oficina donde se llevó a cabo mi juicio ante una señorita, y yo me salvé diciéndole a la señorita todo lo que el boxeador polaco me había dicho que dijera y no diciéndole a la señorita todo lo que el boxeador polaco me había dicho que no dijera. (Halfon, 2008: 94)

Pero por otra parte, además de la historia del abuelo y el trauma del Holocausto, hay que tener también en cuenta que en Halfon se combinan dos procesos de digestión de la violencia. Si bien es cierto que en Argentina y otros países latinoamericanos, donde ha habido un mayor porcentaje de migrantes judíos y que también han sufrido dictaduras autoritarias, existe más literatura de la memoria en donde se conjugan estos dos planos, en Centroamérica hay pocos autores con este tipo de bagaje cultural. Así, en *El boxeador polaco*, nos encontramos un narrador que intenta digerir la historia familiar de la que nunca nadie hasta entonces había hablado, junto a la experiencia de sus primeros años de vida en una Guatemala en la que se empezaba a gestar el principio de las guerras civiles que asolaron la mitad de Centroamérica.

Estos dos traumas convergen en el machetazo que Juan Kalel, el estudiante de «Lejano», lleva en su cara: por una parte nos remite al genocidio sufrido por los indios en la guerra civil guatemalteca, pero al narrador lo transporta inmediatamente a los rasguños de las balas que se observan en el muro del campo de concentración de Auschwitz donde se llevaban a cabo los fusilamientos. En otra obra de Halfon llamada *Mañana nunca lo hablamos* de 2011, el narrador se enfrenta a sus memorias de infancia, a lo que significó vivir en la Guatemala de los años setenta y ochenta. Para el escritor y crítico Dante Liano, uno de los recursos literarios que se aprecia en los autores guatemaltecos

a partir del año 54, es lo que él llama el uso de la *violencia oblicua* definida como una violencia oculta y alegórica, en contraste con la denuncia directa de la violencia que fue el paradigma de la literatura de los años setenta, sobre todo del género testimonial. En Eduardo Halfon, sigue estando vigente la violencia oblicua, al ser también uno de los hilos conductores de sus obras, pero con respecto a las generaciones anteriores de autores centroamericanos como Castellanos Moya o Rey Rosa, la violencia está mucho más matizada, es más simbólica y estructural, a la vez que está más universalizada. Por ejemplo, se produce un contraste entre los alumnos blancos y ricos que atienden con indolencia las clases de literatura, mientras que el alumno Kalel, que procede de una familia indígena, debe dejar la universidad al morir su padre y necesitarlo la familia para trabajar el campo. O simplemente el constante rechazo que el narrador siente por sus propias raíces, tanto judías como guatemaltecas, el desarraigo que provoca el exilio, y la imposibilidad de integrar todas sus identidades. ¿Se podría utilizar el concepto de posmemoria en cuanto a la relación del narrador/autor con los traumas de la guerra en Guatemala? La familia de Halfon emigró a EEUU al iniciarse la guerra, en el año 81, hecho que es conductor de la trama en *Mañana nunca lo hablamos*, por lo que sí que hubo un impacto en el niño y una serie de memorias directas. Susan Suleiman habla de la generation 1.5 que pone en contraste con el concepto de «segunda generación» vinculado con la posmemoria de Hirsch. En palabras de Susan Suleiman³:

3. By 1.5 generation, I mean child survivors of the Holocaust, too young to have had an adult understanding of what was happening to them, but old enough to have *been there* during the Nazi persecution of Jews. [...] the specific experience of children was that the trauma occurred (or at least, began) before the formation of stable identity that we associate with adulthood, and in some cases before any conscious sense of self.

Con generación 1.5 me refiero a los niños supervivientes del Holocausto que eran demasiado jóvenes para tener un entendimiento adulto de lo que les estaba pasando, pero que eran lo suficientemente mayores para haber estado ahí durante las persecuciones judías de los nazis. [...] la experiencia específica de los niños fue que el trauma ocurrió (o al menos comenzó) antes de la conformación de la identidad estable que asociamos con la edad adulta y, en algunos casos, con la propia consciencia de uno mismo. (Suleiman, 2002: 277)

El narrador de *Mañana nunca lo hablamos* recurre a sus memorias de niño para contar cómo era la situación:

Era el inicio de los ochenta en Guatemala, y no era extraño que las personas desaparecieran. Había aumentado la violencia –especialmente en la capital– entre el gobierno militar y los varios grupos guerrilleros. Y yo lo vivía como lo vive todo un niño sobreprotegido: con inocencia y candor y como si las distintas manifestaciones de la violencia también fuesen parte del juego. (Halfon, 2011: 106)

Sin embargo, esta protección que le proporciona el ser un niño y no tener una consciencia plena de lo que está sucediendo, no lo exime de observar los cambios que se están produciendo, a la vez que los dos traumas entran en conflicto. Cuando los militares hacen un registro en su casa, no solo es que la violencia militar que hasta ese momento era pública traspasa la esfera privada, sino que se ataca directamente la identidad cultural de la familia. Cuando uno de los militares pregunta qué es el objeto que cuelga de la puerta, el narrador recuerda:

Una de mis tías le dijo que era un talismán judío, que se llamaba mezuzá, que adentro tenía un pergamino enrollado con algunos versículos de la Torá, que se ponía allí, en los marcos de puertas de una casa, para traer buena suerte. // El militar se quedó forcejeándolo, golpeándolo con el puño. (Halfon, 2011: 93)

Como decimos, este extracto vuelve a unificar los dos traumas, acercándolos en su significado para la memoria del narrador autoficcional. Los recuerdos y la ficción se mezclan, dando voz a otras historias que engrosan la memoria colectiva. Walter Benjamin decía que:

Quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava. Eso determina el tono, la actitud de los auténticos recuerdos. Éstos no deben tener miedo a volver una y otra vez sobre uno y el mismo estado de cosas; esparcirlo como se esparce tierra, levantarlos como se levanta la tierra al cavar. (Benjamin, 1996: 210)

Eduardo Halfon se acerca a su pasado a través de la historia familiar, una y otra vez, sirviendo de nexo entre la identidad personal y la de una sociedad dañada que se debate en la tensión que existe entre la memoria y el olvido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel (2005): «¿Existe la autoficción hispanoamericana?», en *Cuadernos del CILHA* 7/8 (2005-2006), pp. 115-127.
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca N.
- BARCHINO, Matias (2013): «Los cuentos de Eduardo Halfon: hiperrelato y autoficción» en *LEJANA Revista de Crítica de Narrativa Breve*, 6, pp. 1-13. En [http://lejana.elte.hu/Pdf_6/Barchino_%20Matias.pdf] [Consultado: 06/04/2015]
- BENJAMIN, Walter (1996): «Crónica de Berlín», *Escritos Autobiográficos*, Madrid, Alianza Editorial.

- HALFON, Eduardo (2008): *El boxeador polaco*, Valencia, Pre-Textos.
- , (2011): *Mañana nunca lo hablamos*, Valencia, Pre-Textos.
- HISCH, Marianne (2008): «The Generation of Postmemory» en *Poetics Today*, 29:1, Porter Institut for Poetics and Semiotics, pp. 103-128.
- LIANO, Dante (1997): «La narrativa de la Violencia» en *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Guatemala, Ed. Universitaria, pp. 259-271.
- SULEIMAN, Susan (2002): «The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust» en *American Imago*, Volumen 59, número 3, Baltimore, Josh Hopkins University Press, pp. 277-96.

ESCRITURA VIOLENTADA: «LA PASIÓN DE MULTITUDES», DE RODRIGO FRESÁN

MARTINA MATEO JIMÉNEZ

martinaneftali@gmail.com

Universidad Autónoma de Madrid

I. LAS MULTITUDES ARGENTINAS

PARA hablar de *multitud*, hay dos nombres ineludibles:

Entiendo que el concepto de «multitud», en oposición a aquel más familiar de «pueblo», es un instrumento decisivo para toda reflexión que intente abordar la esfera pública contemporánea. Las dos polaridades, pueblo y multitud, tienen como padres putativos a Hobbes y Spinoza. Para Spinoza, el concepto de *multitud* indica una *pluralidad que persiste como tal* en la escena pública, en la acción colectiva, en lo que respecta a los quehaceres comunes (comunitarios), sin converger en un Uno [...]. Hobbes *detesta* [...] la multitud; arremete contra ella [...], percibe el máximo peligro para el «supremo imperio». (Virno, 2003: 11-12)

La tradición de este término puede esquematizarse del siguiente modo: «Desde siempre, la percepción de las multitudes por parte de la filosofía política responde por lo general a dos concepciones: la de masas a las órdenes de un líder carismático o la de turbas que amenazan el orden establecido» (Robben, 2008: 23). Por lo tanto, en la segunda acepción hay un componente de rebeldía, de empoderamiento. En la primera, en todo caso, como trataremos de defender, una fuerza bruta que es dirigida. En la primera, encontramos toda una tradición de

pensadores, desde Hobbes hasta Spinoza que, de manera más o menos peyorativa, hablan de esa carga emancipadora de la multitud. Sin embargo, la tradición argentina se sitúa en la segunda línea.

Esta la podemos remontar hasta el texto de «Las multitudes argentinas», de Ramos Mejía (2011: 211-226). Este texto decimonónico recoge una visión negativa de este término y se lleva a cabo una clasificación de estas *multitudes*. Perón, tiempo después, se verá seducido por este pensamiento. Sin embargo, es consciente de la existencia de esa multitud en Argentina y del uso provechoso que puede hacer de ella. Y eso es lo que hará, servirse de ella, encabezando a una multitud que, desde este momento, será clave en la política argentina: «La política es como la publicidad. Puro *slogan*. Perón es el mejor publicista que jamás tuvo este país» (Fresán, 2009: 96-97). Efectivamente, con Perón se marca un punto de inflexión, quedan establecidas unas pautas que hacen comprender al pueblo como una multitud de la que valerse. «Como estos autores [Ramos Mejía y Taine], Perón creía que las masas populares sucumbirían a la violencia si carecían de líder, especialmente si se agrupaban formando una multitud» (Robben, 2008: 27). A partir de aquí, «la sombra de Perón es alargada e influyente en la historia de las muchedumbres argentinas» (Robben, 2008: 37), con él se convirtieron en una constante, en algo decisivo en el desarrollo de su historia. Ya es una multitud bajo un líder quien, si no consigue completamente subyugarla, sí *dirige* sus actos, los conduce hasta el espacio donde pueden liberar sin peligro su pasión, su fuerza. Del mismo modo que Sarmiento planteaba civilización/barbarie podemos pensar pueblo/multitud. Los planteamientos de Sarmiento ya se han mostrado inoperativos. También lo es la segunda dicotomía. ¿Qué cabe hacer? Servirse de la multitud, situarla bajo un soberano. Su fuerza revolucionaria, por tanto, su carga política autónoma, ha quedado desactivada.

En este contexto entendemos el cuento «La pasión de multitudes»¹, de Rodrigo Fresán. A este se le había reprochado que no hubiese publicado ningún texto sobre fútbol, máxime cuando su primer libro llevaba por título *Historia argentina*. Esto es algo que subsana en 2009 con la reedición de este mismo libro, donde incluye este cuento; aquí consigue retratar, usando un objetivo algo desenfocado, los temas argentinos por excelencia: el fútbol y la violencia que, al menos en este cuento, no es más que un único tema. En él, condensa para expandir, para abrir múltiples lecturas e interpretaciones que, desde luego, no tiene ninguna intención de cerrar.

¿Qué hay de esa fuerza *soberana* en la multitud de Fresán? Nada, ha quedado desarticulada, desacreditada. Es, probablemente, el cuento más violento, más explícitamente político y más explícitamente argentino de Fresán. El cuento está ambientado en la Argentina de 1978, concretamente, durante la celebración de la Copa Mundial de Fútbol en el mes de junio, mientras seguía desarrollándose el conocido como Proceso de Reorganización Nacional, es decir, la cruenta dictadura. Comienza con una cita de George Orwell en la que equipara fútbol y guerra. De este modo, se nos muestra el entramado del cuento: fútbol, violencia y literatura.

2. ENTRAR EN LA MULTITUD

RODRIGO Fresán nace en Argentina en 1963 y publica su primer libro, *Historia argentina*, en 1991. Según Elsa Drucaroff, puede ser enmarcado en la primera generación de la Nueva Narrativa Argentina: «la

1. Nuestro análisis, centrándose en este cuento, sufrirá interferencias (en consonancia con el universo *massmediático* de que suele dar cuenta nuestro autor) de otros textos de Fresán, quien practica una escritura en la que es difícil delimitar fronteras.

narrativa que empezaron a escribir, entrada la democracia, y publicaron a partir del menemismo personas que vivieron la dictadura en una edad en la que no habían llegado a la conciencia ciudadana, o que no la vivieron nunca» (Drucaroff, 2011: 17). *Historia argentina*, de este modo, parece la obra inaugural de un autor que podrá ser enmarcado bajo este membrete². Contra lo esperado, este libro de cuentos cosechará éxito en el mercado y entre la crítica, y situará a su autor en un plano visible del panorama literario:

¿Qué era *Historia argentina*, de Rodrigo Fresán? Un conjunto de relatos nada realistas (más bien paródicos, farsescos, voluntariamente caricaturescos), unidos, precisamente, por la voluntad provocativa y políticamente incorrecta de revisar la historia reciente nacional. [...] Los de Fresán eran cuentos a menudo sobrecargados de reflexiones metaliterarias [...]. *Historia argentina* tiene mucho de esa estética pero [...] allí la política es central. [...] Entabló una discusión nueva, necesaria y autoconsciente contra el discurso políticamente correcto de la izquierda. (Drucaroff, 2011: 100-101)

La utilización de estos recursos desacraliza y proporciona nuevos modos de narrar: «Este trágico tramo de la historia argentina es

2. «El mismo escritor ha rechazado varias veces cualquier afiliación generacional o estética, subrayando con persistencia su independencia artística» (Bargiel, 2010: 129). De hecho, dos años más tarde, con su siguiente publicación, da un vuelco radical a su escritura y desobedece a lo que de él se esperaba, como señala en una entrevista: «Había publicado *Historia argentina*, que tuvo un éxito extraliterario, que dio mucho que hablar porque abordaba el drama de los desaparecidos, la democracia, la corrupción, la guerra de las Malvinas. Fue como si tocara una asignatura pendiente. Todo el mundo esperaba lo que fuese a hacer ese autor «revelación», mucha gente esperaba un libro que me nacionalizase como escritor argentino, por decirlo de algún modo, y me fui a las antípodas. Y anuncié que iba a escribir *Vidas de santos*. Apareció por primera vez en Argentina en 1993» (Castro, 2005).

visualizado por Fresán de un modo particular mediante el uso de la parodia y el humor; [...] intenta distanciarse del discurso militante o de denuncia» (Paz, 2008: 11). Ello no es óbice para que sostenga un discurso crítico, algo que percibimos especialmente en la imagen que nos devuelve de la multitud, que no queda eximida de lo que sucede. Como señala Eduardo Varas, «en este cuento, el fútbol es opio y el hijo de intelectuales lo puede decir a través de la ficción, desde donde consigue escupir toda la repulsión posible en uno de los mejores cuentos sobre la crueldad humana» (Varas, 2014). Es una multitud sin capacidad de acción propia, desactivada pero no por eso irresponsable:

Vivimos días inolvidables. Yo y todos los que fueron muriendo. Los que se llevaron para traerlos acá y después llevárselos a otra parte. Me gustaría poder recitar sus nombres como recito los nombres de los héroes de la Selección Nacional. Ese sonido como el sonido de un mantra muy complicado pero que –si uno se dedica como corresponde, si uno pone ganas y lo da todo por los suyos y lo memoriza– resulta consolador como una victoria secreta e intransferible. (Fresán, 2009: 103)

Conjurar nombres para que no desaparezcan como sus dueños, para que no se confundan en la multitud que puebla el estadio ahora convertido en campo de detención, ya sea como prisionero político o como enardecido aficionado al fútbol. La palabra como último asidero ya que la ficción consoladora ha sido violentamente desterrada.

3. LAS PASIONES MULTITUDINARIAS

«Lo que pasó fue terrible, pero también fue raro. Lo que pasó fue que a mí el fútbol nunca me interesó» (Fresán, 2009: 95), nos confiesa el narrador y protagonista de «La pasión de multitudes». Y aquí se

marca un paralelismo con Rodrigo Fresán. A ambos lo que siempre les interesó fue la literatura. Tanto es así, en el caso de Rodrigo Fresán, que aquí ya cabe poner en tela de juicio la cómoda enmarcación de su figura en la Nueva Narrativa Argentina, puesto que «la biblioteca es la patria y el ADN del escritor. La biblioteca es la tradición íntima y auténtica» (Fresán, 2009: 29).

A la vez, tal y como confiesa en una entrevista Fresán y recoge Drucaroff: «Cuando me reprochan mi escasa participación política, yo digo que a mí me secuestraron a los diez años y me canjearon por mi madre. Y con eso ya cumplí» (Drucaroff, 2011: 95). Ha sido tal la violencia, el trauma, que se hace necesaria la distancia física y mental a la hora de acometer la escritura.

En el caso del protagonista de nuestro cuento, había tenido claro desde siempre que quería ser escritor; incluso, tenía decidido el título de su novela: *La maldad de los niños*, en la que relataría distintos actos de maldad de un niño: «*La maldad de los niños* era –iba a ser– el título de mi primera novela. La novela que ya jamás voy a escribir. Esa era la idea: ser escritor» (Fresán, 2009: 96). Pese a esta determinación, no sabe cuál será el final de su novela, es una obra en curso que verá truncada sus posibilidades (del mismo modo que su autor verá truncada su vida) de manera violenta.

«Y la verdad sea dicha: a mí la política me interesaba casi menos de lo que me interesaba el fútbol» (Fresán, 2009: 96). Pero a la madre de su hija sí, y un día se marcha con el líder revolucionario Lucas Chevieux. Por ello, será detenida. Y a por él también vendrán mientras lee en su casa (a Cheever y a Vonnegut, podemos intuir por las pistas que aporta) y será trasladado a La Chocolatera, campo de detención. Allí consigue sobrevivir porque es un gran arquero, para como nadie los goles. Tanto es así que, en los partidos de fútbol que se celebran entre detenidos y captores, él acaba jugando con los segundos.

Es significativo el hecho de que lo encontraran leyendo cuando van a buscarlo. El refugio en la literatura ante situaciones desagradables es una constante en la obra de Rodrigo Fresán. Es un refugio, una evasión que comienza en la infancia a través de la lectura. Estas lecturas, no obstante, no ofrecen un panorama, a priori, más benévolo que el circundante. Sin embargo, es un panorama que la literatura se encarga de ordenar, en el que hay coherencia narrativa, un número limitado de desgracias, consecuencias para los acontecimientos o justicias poéticas. Y hay reapariciones. Porque en la literatura también hay muchos desaparecidos, pero saben reaparecer en el momento oportuno: Drácula, Moby Dick o Frankenstein pasan buena parte de las obras que protagonizan brillando por su ausencia, pero cuando la coherencia narrativa lo requiere, ahí están para hacer gala de la mejor de sus presencias.

Esas lecturas se ven interferidas por la realidad circundante, que también impone sus coordenadas a la literatura y, del mismo modo, esta permite aplicar claves de la misma al entorno, aprehender este en claves de aquella: «Tal vez porque –cortesía de lo espasmódico de su Historia hecha con muchas pequeñas historias– la Argentina es un País Cuento más que un País Novela» (Fresán, 2004a: 72). Por eso es posible escribir *Historia argentina*, libro de cuentos, y no la novela *La maldad de los niños*. Por eso, tal vez, Rodrigo Fresán se traslada a Barcelona, deja de ser un joven escritor argentino, o latinoamericano (Fresán, 2004a)³, para poder escribir novela. Y ya en la distancia, cuando se pueden escribir novelas, se quiere seguir escribiendo cuentos: así nace «La pasión de multitudes», como una posibilidad, un deseo, nacido de una necesidad pretérita bajo nuevas claves literarias desprendidas de nuevas claves vitales.

3. Aunque, siguiendo a Ignacio Echevarría, la literatura de Fresán, precisamente en su capacidad de dar cabida a tantos nombres de la biblioteca, se aleja desde el principio de la más estrictamente *joven literatura argentina* (Echevarría, 2009).

4. ESCRIBIR PUEDE MATAR

SIN embargo, la zona de *confort* (si es posible hablar en estos términos) que había logrado en La Chocolatera se ve rápidamente interrumpida:

Y en el último partido del campeonato [...] yo me preparo a atajar un penal.

En realidad me preparo para no atajarlo.

Y no lo atajo.

Y perdemos.

Y pierdo.

Y lamento desilusionar a los ilusos: no hay aquí, no hubo entonces, ninguna decisión ética, ningún momento de redención, ninguna epifanía liberadora, ningún arrebatado apasionado, ninguna última revancha.

No.

Para nada.

Lo que pasa es que me distraigo y no miro al jugador rival ni sigo la trayectoria de la pelota que pateo porque, de golpe, se me ocurre cuál es el final de *La maldad de los niños*.

Y es un final único, perfecto, insuperable. (Fresán, 2009: 108)

Está condenado a muerte. ¿Cómo opera la violencia en Fresán? Siguiendo la teoría que postula en relación a la literatura en *La parte inventada* y que puede ser aquí aplicada: «la teoría del glaciar como contraparte de la teoría del iceberg de Hemingway (“Que haya mucho bajo el agua pero, *también*, que haya mucho sobre el agua, ¿no?”)» (Fresán, 2014: 75). En este cuento no encontramos descripciones detalladas acerca de sus compañeros detenidos, de sus sentimientos, de la suerte que ha corrido su familia. Nos falta mucho por saber. Sin embargo, ya se sabe demasiado, ya es más que suficiente para sentir la atmósfera de violencia y absurdo, de *inverosimilitud*. La violencia, es

obvio, no solo opera desde el ámbito político, pero sí desde aquí irradia unas condiciones ineludibles que no se pueden evitar a través de la literatura, pero que convierten a esta en la clave necesaria para poder seguir funcionando en el mundo.

Giorgio Agamben establece que el paradigma biopolítico moderno es el campo de concentración (Agamben, 2006: 151-236). En nuestro cuento, campo de concentración y campo de fútbol son uno, lo que da buena cuenta de qué sucede con la multitud argentina. Da cuenta de que la *pasión* argentina, lo que contiene la fuerza de la multitud, ha de ser siempre encerrada. Supone un punto en el que la realidad regala a la ficción una poderosísima metáfora: «hablar de futbol es –para bien o para mal– hablar de la Argentina» (Fresán, 2002).

Llegados a este punto cabe preguntarnos: teniendo en cuenta estas condiciones, ¿hallamos en la Biblioteca la representación de la otra corriente de multitud? En una literatura no panfletaria como es la de Rodrigo Fresán, ¿encontramos aquí su mayor punto reivindicativo? Una biblioteca populosa y sin jerarquías, en la que, como en el laboratorio del doctor Frankenstein, se entra para salir completamente transformado, hecho a retazos; una biblioteca que, como Moby Dick, se convierte en quimera y en conjunto siempre inalcanzable completamente; una biblioteca que, como Drácula, una vez que le demos permiso para entrar en nuestras vidas, podrá hacerlo siempre que desee. Tiene, por tanto, la fuerza de una multitud arrolladora en la que el lector no funciona, ni mucho menos, como líder, sino que se deja llevar confundido en la misma.

Porque, al fin y al cabo, la literatura sirve para dar voz a aquellos a quienes han privado de ella, es decir, si seguimos a Virno⁴, para que

4. «Privado significa ante todo “privo”, desprovisto, desposeído: privado de voz, privado de presencia pública. En el pensamiento liberal la multitud sobrevive como dimensión privada. Los muchos no tienen rostro y están lejos de la esfera de los

la multitud salga del ámbito de lo privado, para hacer pública la ignominia: «Y todo parece indicar que yo soy el único que permanece para dar cuenta de sus desapariciones. Para contar qué fue y adónde fueron todos ellos» (Fresán, 2011a: 92). Con la palabra disidente se combate a la palabra oficial. Porque esta, del mismo modo que sirve al escritor (o al derrotado) como punto de apoyo para dirigirse hacia nuevas realidades, también es empleada, tal y como nos muestra en *Esperanto*, desde otros ámbitos como nuevo mecanismo de violencia:

Cada vez me convenzo más de que las dos peores cosas que ocurrieron en la biografía reciente de este país fueron el llamado Proceso de Reorganización Nacional seguido muy de cerca por el conocido boom psicoanalítico de los años setenta. Y lo cierto es que, aunque parezca extraño, los dos están íntimamente ligados [...]. Todo eso sirvió para que todo un país, para que todas esas personas *curadas*, aprendieran a decir sin problemas, dudas o tartamudeo alguno la palabra *desaparecido* en lugar de la palabra *asesinado*... o, por lo menos, la palabra *muerto*... (Fresán, 2011b: 121-123)

Por ello, antes de poder enunciarlas en voz alta, lo más efectivo es siempre escribir, porque es el modo en que las palabras se hacen propias, se consiguen en la intimidad pero se pueden compartir, se expulsan como catarsis: «Escribo mi historia para poder leerla. Un lugar de donde agarrarse. [...] Miento: escribo mi historia para poder *contarla*. En voz alta» (Fresán, 2006: 331). Un ejercicio público y privado, como es la escritura, que siempre tiene que ver con algo intransferible pero sorprendentemente universalizable.

asuntos comunes» (Virno, 2003: 14-15). Después, esa frontera público/privado se rompe: «La multitud contemporánea [...] ocupa una región intermedia entre lo “individual” y lo “colectivo”. Para ella no vale de ningún modo la distinción entre “público” y “privado”» (Virno, 2003: 16).

5. LA MULTITUD SUELE MATAR

BAJO el título «Desapariciones» escribe Rodrigo Fresán:

La semana pasada fui a un concierto de Charly García en Cartagena, España. En un momento, alguien le tiró una bandera donde se leía «Vamos, Argentina». Charly la miró un segundo y dijo: «Ustedes siempre gritan “Vamos, Argentina” pero nunca dicen a dónde». Después arrancó con No voy en tren, voy en avión y –en la mitad del tema, justo después de ese verso que grita «Soy el que cierra y el que apaga la luz»– se apagaron las luces del anfiteatro y, cuando volvieron a encenderse, García ya no estaba allí, había desaparecido. Luego de una larga espera, García volvió y los besos fueron casi más largos que el concierto. Lo que prueba que García no es Dios pero que sí es –además de un gran artista– una buena persona. Y que el mundo sería un lugar mejor si hubieran más reapariciones como la suya. (Fresán, 2004b)

De este modo, termina el texto (que está encabezado con un «Desde Barcelona», no es baladí) sin haber enfrentado aparentemente el *tema* que se esperaba, pero, en realidad, nos habla de cómo hay unos desaparecidos, que están presentes pero que son realmente desaparecidos porque no reaparecen, porque ni siquiera la literatura (arma siempre tan efectiva en Fresán) es capaz de devolverlos, porque siguen faltando la madre, el hermano, los amigos. Un texto que funciona como el reflejo, por oposición, de nuestro cuento, como la sublimación del no contar pero siempre intuir. Volviendo a «La pasión de multitudes», una cita nos reafirma en la existencia de ese *glaciar* que citábamos:

Los argentinos hablan de fútbol para hablar de varias cosas al mismo tiempo: de lo que les pasa, de lo que no les pasó, de lo que puede llegar a pasarles y, finalmente, de fútbol. Y hablan mucho y

hablan de más para llenar el silencio de lo que debería mirarse en silencio. La potencia simbólica de este deporte en Argentina es equivalente al de todos los arsenales atómicos durmiendo en las tripas del planeta. Y su potencia dialéctica es la de todos esos arsenales despertándose al mismo tiempo. Los argentinos pueden llegar a desmenuzar un clásico Boca-River como si se tratara del Desembarco en Normandía, de la Teoría de la Relatividad o del desglose pieza por pieza de *Las Meninas* de Velázquez, el *Ulises* de Joyce o *La consagración de la primavera* de Stravinski. (Fresán, 2002)

A fin de cuentas, Rodrigo Fresán también es argentino, y lo es especialmente al escribir cuentos como este. Desde esas potencias simbólica y dialéctica del fútbol nos habla un escritor que entiende que «sólo a través del arte de contar buenas historias podemos reintegrarnos a la experiencia del mundo» (Becerra, 2010: 33). Y parece advertirnos de un peligro en ciernes que radica en ese arsenal que puede despertar, en las multitudes que siguen entregando su pasión, de las pasiones de multitudes que pueden estallar en cualquier momento, no se sabe en qué campo, para impedir nuevas novelas a cambio de experiencias difíciles de narrar.

Después de haber fracasado como arquero, al protagonista de nuestro cuento lo van a asesinar lanzándolo desde un avión: «Ahora caigo y nadie me va a atajar» (Fresán, 2009: 93). Aunque permanece el discurso futbolístico, ya el fútbol no le va a salvar la vida, solo queda que la literatura dé testimonio de la violencia. El cuento finaliza con la palabra «Campeones» (Fresán, 2009: 110), emitida por aquel que lo va a tirar desde el avión, por aquel que, con ese plural que hace referencia al fútbol pero también al ejercicio de poder que está ejecutando, se introduce en una multitud que lo hace sentir vencedor. Y el vencido llega a la muerte mediante la violencia de ser introducido en una multitud no elegida, la de los desaparecidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2006): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos.
- BARGIEL, Ewa (2010): «Ilusiones ópticas de la literatura. Experimentación genérica en «Apuntes para una teoría del cuento» de Rodrigo Fresán», *Hispanística XX*, 28, pp. 127-140.
- BECERRA, Eduardo (2010): «Argentina-Iowa-Canciones Tristes: paseo por los mapas móviles de Rodrigo Fresán», en Ángel Esteban, Jesús Montoya, Francisca Noguerol y M.^a Ángeles López (eds.), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, (28-36).
- CASTRO, Antón (2005): «Entrevista con Rodrigo Fresán», en [<http://antoncastro.blogia.com/2005/111401-entrevista-con-rodrigo-fresan.php>] (Consultado: 01/10/2015).
- DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Planeta.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2009): «historiargentina.5», en Rodrigo Fresán, *Historia argentina*, Barcelona, Anagrama, (13-31).
- FRESÁN, Rodrigo. «Las tinieblas del corazón. Fútbol Argentino y mal de Maradona» [en línea]. *Letras libres*. Mayo 2002. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/las-tinieblas-del-corazon-futbol-argentino-y-mal-de-maradona> [Consultado: 01/10/2015].
- , (2004a): «Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano», en Roberto Bolaño et al., *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral (47-74).
- , (2004b): «Desapariciones» [en línea]. *Página 12*. 22 de julio de 2004. <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-38545-2004-07-22.html> [Consultado: 01/10/2015].

- , (2006): *La velocidad de las cosas*, Barcelona, Debolsillo.
- , (2009): *Historia argentina*, Barcelona, Anagrama.
- , (2011a): *El fondo del cielo*, Barcelona, Debolsillo.
- , (2011b): *Esperanto*, Barcelona, Mondadori.
- , (2014): *La parte inventada*, Barcelona, Literatura Random House.
- PAZ, María S. (2008): «Multiplicidad de perspectivas y consecuencias del 24 de marzo de 1976 en *Historia argentina* de Rodrigo Fresán», *La Verdolaga*, n.º 1, pp. 8-20.
- RAMOS MEJÍA, José María (2009): «Las multitudes argentinas», en Jorge Lafforgue (ed.), *Explicar la Argentina*, Buenos Aires, Taurus (211-226).
- ROBBEN, Antonius G. C. M. (2008): *Pegar donde más duele. Violencia política y trauma social en Argentina*, Barcelona, Anthropos.
- VARAS, Eduardo. «Rodrigo Fresán, el rey del pop» [en línea]. *El Telégrafo*. 14 de julio de 2014. <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/rodrigo-fresan-el-rey-del-pop.html> [Consultado: 01/10/2015].
- VIRNO, Paolo (2003): *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Colihue.

HISTORIA Y VIOLENCIA EN EL VANO AYER DE ISAAC ROSA

LARA CARIDE

laracaride@yahoo.es

Universidad de Puerto Rico-Recinto de Río Piedras

DEFINIR la violencia es uno de los términos que más dolores de cabeza han causado a nuestros académicos para determinar este concepto. Como apunta el historiador francés Jacques Sémelin, «a quien habla de violencia hay siempre que preguntarle qué entiende por ella, igual que entiende que no existe una teoría capaz de explicar todas las formas de violencia» (1983: 17). Violencia puede ser desde un robo a un banco, una violación a una mujer, métodos de tortura o un bofetón a un hijo por una acción considerada indebida. En definitiva, la violencia se representa de muchos modos y, por ende, la entendemos de diversas maneras. Lo que es violento para una cultura puede serlo, no necesariamente, para otra. De esta forma, cuando hablamos de violencia, hablamos de un sinnúmero de posibilidades, lo que ha llevado a que, en muchas ocasiones, el concepto de violencia se ha generalizado. Como indica Elsa Blair Trujillo en su ensayo, *Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición*, «En general [...] en la mayoría de los casos se señala el *uso extensivo de la palabra violencia*, no sólo para constatar que con ella se nombran fenómenos muy diferentes sino, sobre todo, para explicar la dificultad de su conceptualización» (2009: 12). En este artículo, la autora señala diferentes análisis que se han realizado en torno al concepto de la violencia por

ser uno de los temas más estudiados en la historiografía. En este sentido, Blair expone el análisis que el académico Jean Claude Chesnais realiza en su libro *Histoire de la violence*, donde precisamente el autor subraya las dificultades que plantea el concepto de la violencia y propone una definición, que a mi juicio, apunta a una de las definiciones más acertadas. Según Chesnais:

La violencia en sentido estricto, la única violencia medible e incontestable es la violencia física. Es el ataque directo, corporal contra las personas. Ella reviste un triple carácter: brutal, exterior y doloroso. Lo que la define es el uso material de la fuerza, la rudeza voluntariamente cometida en detrimento de alguien. (1981: 12)

Lo interesante de la violencia es que, así como esta nos repugna por su esencia en sí misma y por sabernos posibles testigos en carne propia de ella, a la vez nos sentimos atraídos por esta como bien demuestra la multitud, por ejemplo, de películas donde la violencia está presente en forma de asesinatos, secuestros y/o torturas o también los videojuegos donde matar al «otro» es parte de alcanzar el objetivo de ganar.

Para el caso concreto de la violencia en España, el historiador Julio Aróstegui percibía este problema de conceptualización para el concepto de violencia y apuntaba en el año 1996 que «la historiografía ha identificado poco y tardíamente el fenómeno social de la violencia [...], los historiadores han conceptualizado y conceptualizan con dificultad tal realidad» (1996: 9). Si bien tardíamente, en los últimos años se perciben un mayor número de publicaciones y congresos en relación a la violencia que ponen de manifiesto el carácter «atractivo» de este tema.

Pensar en la violencia en el caso de España para el siglo XX es pensar inevitablemente en la Guerra Civil Española. Esta, como advierten

Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, «ha pasado a la historia, y al recuerdo que de ella queda, por la espantosa violencia que generó» (2012: 123). En cualquier caso, no lo fue menos la larga dictadura que se apoyó bajo la represión, el miedo y la tortura. A la victoria franquista no le sucedió una paz conciliadora, pues solo se aceptó una rendición incondicional, que lejos de disminuir la violencia, se convirtió en la consecución de sacas, prisiones y campos de concentración (sí, campos de concentración). Si bien todo aquel ligado al pasado republicano fue asesinado o encarcelado, al margen de los exiliados, el discurso aniquilador contra el vencido se moderó en el marco de los años 60, donde la triste posguerra y escasa recuperación daba lugar a un desarrollo económico de envergadura. A la guerra civil ya no se le endilgaba el nombre de Cruzada ni Liberación Nacional sino que más bien se pasó al discurso oficial de una guerra de todos contra todos, vergonzosa, de locos, donde todos tuvieron la culpa, discurso que se mantiene, en muchos casos, en la actualidad. Cuántos no habremos escuchado que en una guerra pelean dos y que ambos bandos cometieron atrocidades. Si bien en 1936 el pueblo en armas cometió una serie de crímenes abominables y no por ello justificables, entiendo y cito, en palabras de Isaac Rosa:

El horror no es equiparable por su muy distinta magnitud y por su carácter –espontáneo y reprobado por las autoridades, en el bando republicano; planificado y celebrado por los generales, en el bando nacional–, yo no estoy hablando de paseos, de las checas, de Paracuellos, de la cárcel modelo, de los santos padres de la iglesia, achicharrados en sus parroquias; yo estoy hablando de Sevilla, de Málaga, de la plaza de toros de Badajoz, del campo de los almendros en Alicante, de los pozos mineros rellenos con cuerdas de presos, de Castuera, del barranco de Víznar, de las tapias de cementerio en las que son todavía visibles las muescas, de las fosas que permanecen hoy sin desenterrar

a la salida de tantos pueblos y cuyos vecinos saben situar con precisión, incorporadas al racimo de leyendas locales que circulan en voz baja, de los asesinos en serie que conservan una calle, una plaza, un monumento, una herencia y un prestigio intocable hasta hoy. (Rosa, 2004: 249-250)

Seguramente conozcan el temor de sus abuelos, que probablemente son los llamados hijos de la posguerra, pero la violencia fue una constante durante la larga dictadura, si bien se pueden diferenciar etapas, siendo probablemente la más crueles la inmediata posguerra de los años cuarenta y los últimos años del franquismo, a principios de los setenta. Si bien, en la actualidad, hay una multitud de novelas sobre la guerra, no sucede lo mismo con los años del franquismo. Estamos cansados de escuchar sobre la Guerra Civil Española, sobre la violencia de uno u otro bando; no hay día que no salga una nueva novela sobre la guerra. En este sentido, el académico David Becerra ha publicado recientemente el libro *La Guerra Civil como moda literaria*, precisamente con un prólogo de Isaac Rosa, en el que este autor subraya la ingente cantidad de novelas ambientadas o relacionadas a este evento histórico y donde Rosa señala que:

La Guerra civil como moda literaria propone un estudio riguroso de novelas que se limitan a usar la Guerra Civil como telón de fondo, escenario histórico atractivo y familiar para el lector español. Novelas que consciente o inconscientemente reproducen la versión franquistas de la guerra civil [...]. Novelas que despolitizan y desideologizan una guerra tan politizada e ideologizada como aquella. (Becerra, 2015)

Pero, así como agotados, casi a la par nos encontramos ante un tema del que, en realidad, se desconoce lo suficiente ya que, en muchos institutos e incluso universidades, el tema de la Guerra Civil Española y el franquismo es uno que en muchas ocasiones no se trata, bien porque

coincide que es el siglo XX y por la abundancia de unidades a impartir no se llega a esa parte o porque quizá, en un país desmemoriado como España, hablar de estos temas es «reabrir viejas heridas» y supone debatir sobre un capítulo no cerrado de la historia de España.

En España se percibe que es un tema delicado e incómodo en la sociedad pero hablemos de violencia en el franquismo y hagámoslo a través de la extraordinaria novela que es *El vano ayer* del escritor Isaac Rosa. *El vano ayer*, ambientada en la década de los sesenta en la España franquista, en el marco de las manifestaciones estudiantiles que protagonizaron los hijos de los que habían vivido la guerra, cuenta la historia del profesor Julio Denis, guiño cortazariano, en referencia al pseudónimo que Cortázar usó en sus comienzos, desaparecido en estos altercados. Su desaparición, relacionada a su vez con la del estudiante André(s) Sánchez, será el hilo conductor de esta ficción que pretende resucitar del olvido a Julio y André, que si bien no existieron, pudieron haberlo hecho. Precisamente, como leyó Isaac Rosa en el discurso de agradecimiento del premio Rómulo Gallegos por esta misma obra:

Algunos han creído en la existencia real, histórica, de Julio Denis, lo cual no sé si dice más de la potencia verosímil de la novela, o de la credulidad con que los lectores se enfrentan a la lectura de ficción. Hay quienes creen que existió un Julio Denis, y hasta habrá alguno que crea recordarlo, o que diga que lo conoció en vida, que fue alumno suyo, pues en ocasiones, y no hace falta llegar a extremos quijotescos, interiorizamos, hacemos propias las lecturas, incorporamos personajes a nuestra vida, intoxicamos nuestros recuerdos personales con nuestros recuerdos de lecturas. (Rosa, 2005)

No es casualidad, por tanto, que la memoria de la ficción se mezclara con la de la realidad y más de uno (entre los que me reconozco) hemos buscado a Julio Denis como parte de una realidad inevitable.

El texto es una suerte de posibilidades que se van narrando desde dos ópticas, lo que diría, por un lado, el régimen franquista que les ocurrió y, por el otro, la oposición al régimen. La reconstrucción de estas desapariciones se recrea en el texto por medio de documentos de la época y a través de la memoria de testigos que afirman haber conocido a profesor y estudiante. Los personajes de la ficción como Julio Denis o André Sánchez se mezclan con los reales; casos como el de Enrique Ruano, asesinado por el franquismo mientras este afirmaba que Ruano se había tirado por la ventana para no admitir su defenestración. O el caso de Salvador Puig Antich, asesinado a garrote vil en las postrimerías del régimen.

Como señalé anteriormente, se observa una importante cantidad de novelas sobre la Guerra Civil pero muy pocas sobre la década de los años sesenta y las manifestaciones estudiantiles. Si bien las protestas desde las universidades comenzaron en la década de los cincuenta con las movilizaciones estudiantiles de 1956, ya que tanto «tanto profesores como estudiantes cuestionaron los fundamentos de una universidad mediocre y represiva» (Casanova, 2012: 186), será en los años sesenta cuando el movimiento estudiantil se afiance y tome fuerza con una multitud de protestas para toda esta década y la siguiente de los años setenta. Por ello, que esta novela se centre en esta etapa del franquismo le confiere un carácter singular. Diferentes análisis y debates en torno a la obra de Rosa así lo han señalado. En este orden de cosas:

El libro de Isaac Rosa, con su insistencia, casi monográfica, en la tortura sistemática a la que eran sometidos los detenidos por motivos políticos durante el franquismo, constituye una de las excepciones a esta regla, tanto por el periodo analizado como por lo escabroso de la temática. (Aguilar Fernández, 2006: 288)

Esta es una novela de denuncia a la violencia impuesta por el franquismo, etapa de la historia de España en la que no existía el derecho a manifestarse ni a decir con libertad lo que uno pensaba. La violencia fue parte fundamental de las bases de la dictadura en tanto en cuanto le sirvió como medio legitimador al ser esta producto de un golpe de estado. En este sentido:

La violencia política era un ingrediente consustancial del régimen de Franco que nada tiene que ver con la clásica concepción weberiana del Estado como depositario legítimo de la violencia institucional por el hecho de que el Estado de la España de Franco nunca fue, pese a sus protestas de ello, de derecho. (Aróstegui, Calleja y Souto, 2000: 82)

De esta forma, la violencia está presente en *El vano ayer* de diferentes formas, desde la represión violenta de las manifestaciones por parte de los llamados *grises* a las torturas que realizaban la llamada Brigada Político Social. La brutalidad empleada por los grises en estas manifestaciones se pone de relieve en el siguiente fragmento:

¿Le han pegado alguna vez en una manifestación? Es cierto que los antidisturbios de hoy dan duro, pero nada comparado con lo que repartían aquellos soldados urbanos. Luego, en la prensa decían que habían utilizado solo las mangueras para dispersarnos y así de paso nos presentaban como unos niños del agua fría. Pero en realidad golpeaban sin contemplaciones, desde esa confianza, de bases ciertas, de que cuanto más fuerte te peguen, menos probable será tu asistencia a una próxima manifestación o, en caso de acudir, más pronta será tu retirada en cuanto asome una porra. (Rosa, 2004: 67)

Si los *grises* causaban temor por la brutalidad y fuerza utilizada en la represión de estas manifestaciones, pánico era lo que causaba mencionar a la Brigada Político Social. Este cuerpo policial era temido por

todos aquellos opositores al régimen que se sabían objeto de su búsqueda o que sabían que ser descubiertos por estos, en causas contrarias al régimen, podía causar un dolor irreparable. Rosa pone de relieve la violencia con esta novela y su universo de posibilidades, pues los testigos que aparecen en la novela son en su mayoría torturados por esta mencionada Brigada Político Social. Los rumores sobre esta Brigada y su fama de cruel hasta la saciedad generaban un temor tal que, más de uno, pensaba en hablar antes del primer sabido golpe:

[...] y en esos momentos, mientras te introducen a empujones por una puerta estrecha de la casa de los horrores, no piensas en callar, no te atribuyes valor, no te convences de tu resistencia, sino que una cobardía natural, una debilidad elemental, te aconsejan hablar cuanto antes, no esperar que te pregunten. (2004: 119)

Este miedo a las torturas tenía su fundamento en aquellos que habían pasado por manos de la Brigada Político Social y habían sido puestos en libertad. A su salida, comentaban entre los compañeros las brutalidades a las que habían sido sometidos en orden de conseguir una confesión o alguna información. Para Rosa, es importante no hablar de la tortura de forma generalizada sino desde lo concreto, desde los procedimientos y sus formas. Por eso leemos:

Cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real; no se puede despachar la cuestión con frases generales del tipo «la tortura era una práctica habitual» o «miles de hombres y mujeres fueron torturados»; eso es como no decir nada, regalar impunidad; hay que recoger testimonios, hay que especificar los métodos, para que no sea en vano. (2004: 156)

Para ello el autor recurre a un manual de formas de tortura donde se lee el método de «el quirófano» y «la barra». Así nos encontramos con el amigo de André Sánchez que termina en Sol, en el edificio que fue la Dirección General de Seguridad donde más de uno fue torturado, para hablar de las torturas que algunos hoy niegan.

Me vendaron los ojos y me taparon la boca con esparadrapo, y la ceguera en esos momentos es aterradora, no poder adivinar los golpes, no poder cubrirte. La ceguera es aterradora como también lo es la desnudez, porque seguidamente me desnudaron. La desnudez suele estar presente en la mayor parte de torturas por lo que tiene de humillante, pero sobre todo por lo que tiene de vulnerable, de cuerpo desprotegido, ofreciendo todos los puntos débiles, cada centímetro de piel como un foco de color. (2004: 130)

Hay experiencias que son inenarrables como cuentan algunos sobrevivientes de las torturas sufridas bajo el régimen. Contar el dolor es una de ellas, por más que nos lo describan, nunca podremos acercarnos a él si bien sigue siendo igual de necesario hablar del mismo. Y en este sentido, cito a otro testigo, aquel anarquista que es torturado hasta el desmayo, que Rosa usa para ejemplificar las torturas:

[...] no sirve de nada que intente transmitir el dolor que sentía, porque eso solo puede conocerse al experimentarlo, no existe vocabulario que lo describa, es mentira que se pueda informar del dolor al lector, es posible describir la tortura exteriormente, pero el dolor no, solo puede sentirse, solo queda invitar al curioso a que se pille un dedo entre las bisagras de una puerta. (2004: 165)

La violencia física que define Chesnais y que señalé al comienzo se observa en cada uno de los pasajes de la obra mencionados. La

brutalidad y el dolor que evocan estos fragmentos son lo suficientemente aterradores como para no sentir la violencia en cada una de las descripciones citadas. Si cuando hablamos de violencia hay que preguntar qué se entiende por ella, como señala Sémelin, es inevitable, a mi juicio, observarla en estos relatos. Además, Rosa utiliza las vivencias de personas comunes, casos desconocidos, para hacernos sentir que hubiera podido ser cualquiera el que terminara en manos de la tortura y de esta forma señalar el carácter extensivo de la violencia en todas las capas de la sociedad española.

El autor de *El vano ayer*, en definitiva, pretende liquidar el discurso oficialista en el que la llamada *Paz de Franco* propugnada por el régimen se consiguió y se mantuvo gracias al uso constante de la violencia, tanto para legitimar la dictadura en sus primeros años como para conservarla en sus cuarenta ominosos años. Esta novela pretender ser, asimismo, un texto de denuncia no solo sobre la violencia sino también sobre los problemas de memoria que acarrea España desde el fin de la dictadura. En este sentido, sabemos que nuestro país tiene cuentas pendientes y, al menos, debemos reconocerlas como parte de nuestro pasado. No sé si la Historia sirve, como dicen, para no cometer los mismos errores, pero lo que es seguro es que no admitirla no nos permite, al fin y al cabo, superarla; de ahí su complejidad actual y este trauma colectivo que no nos permite hablar de la guerra en los institutos o darnos cuenta de que en Madrid no existe un tour estatal sobre la Guerra Civil Española o sobre los lugares y acontecimientos centrales del franquismo, lo cual dice más que lo que intenta callar.

En conclusión, esta es una de las pocas novelas de denuncia de la violencia del franquismo centrada en los años 60. La ingente cantidad de producciones cinematográficas y literarias sobre la guerra civil no tiene su correlativo con los años ominosos del franquismo. De ahí, en primer lugar, su singularidad así como el juego de la metaficción (que

es ficción dentro de la ficción) y esa creación de novela en marcha que pareciera escribirse a medida que la vamos leyendo con una excelente redacción y una extraordinaria captación y que exige de nosotros un pensamiento crítico. En definitiva y como indica Melanie Valle:

Finalmente, en las metaficciones, la lectura ya no es pasiva, sino activa y exigente. En nuestro caso, el narrador se refiere constantemente al «lector» para implicarlo en la construcción de la obra e intenta despertar en él cierto sentido crítico. Rosa espera que, así, los lectores ya no serán tan «crédulos» al leer otras obras de ficción. (Valle Collado, 2007: 117)

La historia y la literatura tienen una relación inevitable donde una se sirve de la otra, aunque a algunos historiadores no les guste admitir que la literatura puede ser una fuente para la misma. Si bien esto es una ficción bien podría haber sido real, porque los ecos de la historia se escuchan desde diferentes márgenes, siendo uno de ellos la literatura.

Es, por tanto, una novela que trae la memoria de la violencia del pasado al presente porque la memoria, como señalaba Walter Benjamin, reclama justicia. Si quieren saber lo que le ocurrió a Julio Denis y reconstruir su memoria junto con la de André(s) Sánchez tendrán que abrir sus páginas y descubrirlo. Estoy segura de que no se arrepentirán.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2006), «La evocación de la guerra y del Franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas», en Santos Juliá Díaz (coord.), *Memoria de la guerra del franquismo*, Madrid, Taurus, (279-318).

- ARÓSTEGUI, Julio (1996): «La especificación de lo genérico. La violencia política en perspectiva histórica», *Sistema. Revista de ciencias sociales*, n.º 132-133, pp. 9-39.
- ARÓSTEGUI, Julio, Eduardo Calleja y Sara Souto (2000): «La violencia política en la España del siglo XX», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 22, pp. 53-94.
- BECERRA, David (2015): *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual.
- BLAIR TRUJILLO, Elsa: «Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición» [en línea]. *Scielo*. 17 de julio de 2009. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SOI88-77422009000200002#notas [Consultado: 01/10/2015].
- CASANOVA, Julián y Carlos Gil Andrés (2012): *Breve historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- CHESNAIS, Jean-Claude (1981): *Histoire de la violence*, París, Éditions Robert Laffond.
- ROSA, Isaac (2004): *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2005): «Discurso de agradecimiento de Isaac Rosa al recibir el Premio Rómulo Gallegos», en [<http://www.letralia.com/128/especial01.htm>] [Consultado: 01/10/2015].
- SÉMELIN, Jacques (1983): *Pour sortir de la violence*, París, Les édition ouvrières.
- VALLE COLLADO, Melanie. *Los juegos metaliterarios en El vano ayer de Isaac Rosa*, tesis doctoral dirigida por las Dras. Kristine Vanden Berghe y Bénédicte Vauthier, Universidad de Liège, 2007.

PASEN Y VEAN: VIOLENCIA VELADA EN *LA MANO
INVISIBLE* DE ISAAC ROSA

SHEILA PASTOR

sheilap@usal.es

Universidad de Salamanca

TRAS un título tan aliterativo como «Pasen y vean: violencia velada en *La mano invisible* de Isaac Rosa», se esconde al mismo tiempo un oxímoron. En efecto, mediante la suave repetición, lo que se está presentando es una novela de sonoridad estridente, casi insoportable, en la que el ritmo viene marcado por golpes y onomatopeyas.

El artífice, Isaac Rosa, es conocido por su labor literaria, pero también por sus colaboraciones en diferentes medios de prensa escrita. En ambas facetas el autor hace gala de un marcado carácter político; una y otra van parejas cuando de poner el dedo en la llaga de la realidad social española se trata. De hecho, el propio autor defendía el rol del escritor comprometido en su discurso de agradecimiento al recibir el premio Rómulo Gallegos por *El vano ayer*:

Porque el escritor en todo momento está comprometido con la representación crítica del mundo, lo quiera o no. Escribir es tomar partido, es participar, es intervenir. El autor puede asumir esa responsabilidad o no, pero esa responsabilidad está ahí, existe al margen de sus intenciones, le antecede. (Rosa, 2005)

Traemos esto a colación no porque nos interese especialmente la posición política del autor *per se*, sino porque, como antes se ha señalado, en su obra literaria se aunarán la política con la historia y la realidad social españolas. Y junto a ellas, la violencia jugará un papel esencial tal y como avanza Amélie Florenchie:

La temática de la violencia como motor de las relaciones interindividuales constituye un hilo conductor en la obra de Rosa, no solo como fenómeno propio de periodos de crisis políticas como la Guerra Civil o la dictadura franquista, que son los dos periodos abordados respectivamente en *La mala memoria* y *El vano ayer*, sino también porque, a través de sus novelas, la violencia parece encontrar en la realidad social española un terreno particularmente fértil para desarrollarse. (Florenchie, 2011: 257-258)

El propósito de este trabajo, entonces, es desentrañar cómo la violencia se constituye también en hilo conductor de *La mano invisible*, una novela sobre el mundo del trabajo en la que esta perspectiva podría haber quedado al margen. Sin embargo, Rosa, fiel a su estilo y a su compromiso, se empeña en la «visibilización de lo invisible», en palabras de Vicente Luis Mora (2011). Así, con el objetivo de desvelar esa violencia, nos acercaremos en un primer momento a los personajes y escenarios de la ficción para, en un segundo tiempo, indagar en las estrategias narrativas mediante las cuales Rosa es capaz de hacer visible lo invisible.

I. PERSONAJES Y ESCENARIOS DEL ESPECTÁCULO DEL TRABAJO

CORRESPONDE comenzar dando algunas pinceladas acerca del argumento de *La mano invisible*. La acción se desarrolla en una nave bastante apartada en un polígono industrial. La disposición del interior

es similar a la de un teatro: en ella encontramos un escenario y un graderío con capacidad para unas doscientas personas, pero el público que acude no encontrará ninguna representación. Lo que allí tiene lugar es un «espectáculo del trabajo» en el que doce trabajadores desempeñan su labor.

Formalmente, la obra no está dividida en capítulos, sino más bien en secciones dedicadas a cada uno de los personajes. Ellos son un albañil, una operaria de cadena de montaje, un carnicero, un mozo, una teleoperadora, una limpiadora, un mecánico, una costurera, un camarero, una administrativa, un informático y un vigilante de seguridad. La narración irá deteniéndose en cada uno individualmente, de manera que lo primero que conocemos es su profesión.

Es el albañil el primero en aparecer ante nuestros ojos y será, por tanto, su presentación la que siembre la lectura de dudas y preguntas, pues todo en ese trabajo resulta extraño: comenzando por el misterioso anuncio en un periódico mediante el que lo encontró; siguiendo con las instrucciones que le dan para llevar a cabo su función o las cláusulas y condiciones del contrato, que serán modificadas sin previo aviso; por no hablar del lugar de trabajo y de la inquietante pregunta que le hicieron en la entrevista de trabajo «dígame si le importa que le miren mientras trabaja» (Rosa, 2012: 25)¹.

Por todo ello, cuando la novela comienza abruptamente irrumpiendo en una rutina laboral, tendrán que pasar algunas páginas hasta que el lector se acostumbre al relato en tercera persona de un narrador omnisciente que describe con gran minuciosidad cada trabajo. Además, en el transcurso de su actividad accederemos a los pensamientos de cada personaje. Los acompañaremos en su día a día e, incluso,

1. En adelante, las citas a *La mano invisible* se indicarán en el cuerpo del texto con el número de página, siempre según la misma edición.

mediante sus reflexiones y recuerdos llegaremos a conocer su vida fuera del trabajo, sus anteriores empleos. Sin embargo, nunca sabremos sus nombres; seguirán siendo anónimos para nosotros.

Quizá por eso, porque se trabaja y se piensa en soledad, pasa bastante tiempo hasta que vemos a los personajes interactuar. Primero se trata de breves intercambios de palabras que inmediatamente derivarán en la convocatoria de una reunión para tratar un endurecimiento de las condiciones laborales. Sin embargo, de sus discusiones no lograrán sacar ninguna acción conjunta y será de forma individual, igual que cuando llegaron, como se vayan marchando cuando ya no aguanten más el ritmo de trabajo tan abusivo, dejando solo atrás el decorado. Teniendo esto en cuenta, podemos afirmar que el diálogo responde a una necesidad casi más laboral que humana. Amélie Florenchie apunta en esta dirección cuando escribe que la «negación del diálogo constituye una forma de violencia que desemboca en un caos», añadiendo además que la violencia «se nutre de la derrota del diálogo, del fracaso del verbo, y por lo tanto es señal de un fracaso más amplio, el fracaso de la sociedad como tal» (2011: 258). Añadiremos que el fracaso del diálogo y sus consecuencias violentas son evidentes en la riña que tiene lugar entre el carnicero y el mozo, que incluso llegan a las manos dando paso a un espectáculo de la violencia.

En este sentido, conviene recordar las ideas de Fredric Jameson (1991), quien propone una relación de correspondencia entre la tercera fase de la evolución social del capital, conocido como capitalismo multinacional, y la posmodernidad, a la que se refiere como «pauta cultural» dominante. La superficialidad o la fragmentación son algunas de las características que le atribuye el autor, todas derivadas de la sociedad postindustrial que ha creado el capitalismo. Esta sociedad que Jameson retrata no dista de la que refleja *La mano invisible*. Por eso, la fragmentación idiosincrásica de la sociedad del

capitalismo tardío explicaría la incapacidad del grupo para actuar en conjunto, como si hubieran sucumbido al «ocaso de los afectos» (Jameson, 1991).

Es momento ahora de prestar atención a un personaje del que nos estamos olvidando: el público ante el cual se arma todo este entramado. Los «turistas del trabajo», como los llama en una ocasión el albañil (p. 30). Aunque ¿podemos decir «uno»? En realidad, es uno y es vario: uno porque la mayoría de las veces las emociones van todas a una: si hay que vitorear, se vitorea; si hay que abuchear, se abuchea. Y vario porque sí que hay ocasiones en las que algún espontáneo se disgrega de la masa y salta al escenario, o incluso en un momento dado, el mozo se infiltra entre el público y podemos oír sus conversaciones: «qué pasada, qué locura, cómo mola, ya te lo dije» (p. 103); «me aburro, vámonos, no le veo la gracia, me parece humillante» (p. 105).

Sin embargo, los comentarios no se quedan en el recinto de la nave sino que se extienden fuera de las paredes de la misma. Los medios de comunicación también se hacen eco del supuesto experimento y contribuyen a su crecimiento, convirtiéndolo en un fenómeno social que alimenta tertulias televisivas. Es inevitable pensar en la sociedad descrita por Guy Debord, para quien espectáculo y realidad se reducen a dos caras de una misma moneda: son intercambiables e indiferenciables (2012: 14).

Una de las cláusulas del contrato de los trabajadores es que serían observados, algo que no les tenía que importar. A tal punto llega a ser fundamental este hecho que al final, cuando la mayoría de empleados ha desertado, lo que impulsa a marcharse a los que aún se resistían es que nadie los viene ya a ver. Pero antes de eso, las gradas estaban llenas y eran un hervidero de emociones; emociones, por cierto, no todas positivas. Entre la cantidad de comentarios que suscita, ya sea del público o de los expertos que reseñan este fenómeno en los medios

de comunicación, encontramos variedad de calificativos, tales como: *arte, coreografía, danza del trabajo, parque de atracciones laboral...* Pero también otros más inquietantes como *zoológico* o *apología de la explotación*.

El espectáculo del trabajo termina siendo tan perturbador para el protagonista como para el espectador. El primero se siente observado, siente la opresión de la vigilancia a la que está sometido; al segundo le resulta tedioso. La pregunta es ¿por qué sigue mirando? Solo tiene sentido si recuperamos el concepto de simulacro de Jameson (1991); solo podría tolerarse bajo la frivolidad de una simulación.

De entre todas las turbaciones de los personajes, hay una que el lector, sin duda, comparte. ¿Quién está detrás de todo eso? ¿A quién obedecen? ¿Se extrae algún beneficio de su trabajo? No en vano, en torno a ello giran las primeras palabras que intercambian dos personajes, la limpiadora y la teleoperadora: «De qué jefes hablas. No lo sé, los jefes, algún jefe habrá, donde quiera que esté, alguien que nos paga la nómina y que mantiene abierta la nave» (p. 154). Los jefes, *la mano invisible*. Desde las primeras páginas se alude a las condiciones laborales que presuponen una mano invisible que ordena, controla y vigila pero nunca aparece.

Llegado este punto, es imprescindible traer a colación a Adam Smith, puesto que el título de la novela remite a una de las expresiones que el ilustrado escocés ha dejado para la historia. La acuñó en *La teoría de los sentimientos morales*, una obra en la que el autor defiende la naturaleza social del ser humano, el cual se guiaría por la felicidad y el interés propio. Siguiendo esta argumentación, el hombre estaría cargado de buenas intenciones por lo que si cada cual busca un interés individual entre todos se conseguirá el bienestar social. Y aquí interviene esa «mano invisible» que se asegura de que así sea, como vemos en este pasaje en el que Smith habla de los terratenientes:

Una mano invisible los conduce a realizar casi la misma distribución de las cosas necesarias para la vida que habría tenido lugar si la tierra hubiese sido dividida en porciones iguales entre todos sus habitantes, y así, sin pretenderlo, sin saberlo, promueven el interés de la sociedad y aportan medios para la multiplicación de la especie. (Smith, 1997: 333)

Se entiende, entonces, que Rosa haga un guiño al economista, poniendo un tomo de *La riqueza de las naciones* en manos de la administrativa, quien copia y varía una de sus frases: «No es la benevolencia del carnicero, del cervecero o del panadero la que nos procura el alimento, sino la consideración de su propio interés» (p. 285). La mano invisible, garante en un principio de que el bien privado desembocara en un bien común, se ha convertido en una mano guiada por los intereses del mercado. Pero también, y aquí reside el juego del autor, mano invisible sería la de los personajes, de esos trabajadores que día a día construyen el mundo sin ser capaces de reconocerse en sus obras.

Antes de continuar, es necesario dedicarle unas palabras a la nave que hemos dado en llamar el decorado. Como ya se ha precisado, la nave se encuentra en un polígono industrial y su aspecto es bastante decadente, como se puede entrever en algunas de las descripciones que de ella se hacen: «la fachada desconchada y con ventanas tapiadas [...] una nave que cualquiera diría abandonada» (p. 102). Dentro, se despliega el escenario en el que –casi todos– ejercen su oficio ante la mirada de los espectadores que están en las gradas, mientras son cegados por unos focos que facilitan a estos últimos la visión al tiempo que niegan toda reciprocidad visual a los primeros.

Por otro lado, no ha de sorprendernos que se aluda explícitamente a la arquitectura de panóptico trazada por Michel Foucault y cuyo mayor efecto es

inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores. (Foucault, 1978: 204)

Pues bien, precisamente *Panoptic* es el nombre que el informático le da al programa que desarrolla a petición de la empresa (de la mano invisible) para la gestión de los recursos humanos —o, sin eufemismos, para vigilar todos y cada uno de los movimientos del resto de trabajadores—. El grado de control que se alcanza dentro de la nave puede llegar a resultar insoportable: la mano invisible, que no conoceremos pero siempre acecha; el *Panoptic* del informático, y las casi 200 personas del público. Tal mecanismo de control es perverso y es lógico que los trabajadores se sientan incómodos y violentados.

2. ESTRATEGIAS NARRATIVAS: HACER VISIBLE LO INVISIBLE

LA pregunta que nos tenemos que hacer ahora es cómo está construida la narración, qué mecanismos se ponen en funcionamiento para que el edificio literario se sostenga. Ya hemos hecho alusión al narrador omnisciente que nos lleva de la mano en todo momento, casi siempre instalado en un presente que hace al lector sentirse parte del público en las gradas. Tan cercano sentimos el cansancio y el dolor físico, la angustia y el peso de la jornada en las espaldas, que en oca-

siones es posible superar la barrera de la empatía y sentir las sacudidas del trabajo en la piel. Algo que viene favorecido, además, por el léxico. Como era de esperar, encontramos una amplísima gama de campos semánticos relacionados con el mundo laboral y las profesiones. Cada uno de los procesos se describe con gran precisión y sin escatimar detalles: la preparación de la mezcla del cemento, el servicio de los desayunos en una cafetería, los preparativos necesarios para poner a funcionar una máquina de coser. Pormenores que hacen florecer un léxico descarnado:

Coge otro cuchillo y lo hunde en el pecho, le hace un corte longitudinal y después mete los brazos, casi encaja su cara de tanto como penetra en el animal, y empieza a sacar vísceras, todas enormes, cuelgan pesadas, tripas, intestinos, el hígado que va dejando en el cubo [...] Recupera el cuchillo y alarga el corte hacia abajo, hace palanca para sajar del todo la lengua, y con el mismo cuchillo, con unos pocos movimientos rápidos, termina de arrancar la cabeza. (p. 81)

Y lo mismo sucede con otros relatos, como el de las labores de la limpiadora, o el de la prostituta que la acaba sustituyendo. Si ya de por sí las descripciones son ágiles, las ansias del lector por culminar cuanto antes episodios como el que acabamos de leer le dan un ritmo especial a la novela. Aunque no todo es rapidez. Algunas tareas detalladas son mecánicas y pesadas, repetitivas y cargantes, y la narración las acompaña con la repetición de sintagmas enteros; la reiteración de las acciones es ilustrada por la reiteración de las palabras con que se cuentan. Más de una vez se hace referencia al automatismo que el trabajo ejerce sobre ellos, un fenómeno que además se extiende al resto de sus vidas: «Conducir sin pensar, como un robot que repite una y otra vez la misma operación, lo mismo que colocar ladrillos como

una máquina que sólo tiene unos pocos movimientos...» (p. 39). Ellos mismos solo tienen unos pocos movimientos.

Ocurre con mayor visibilidad en el capítulo de la teleoperadora, donde se repite una y otra vez el guion que ha de seguir, llevándonos hasta el hastío que debe de sufrir el personaje. Aunque no sea tan acusada y literal, siempre la reiteración es un recurso permanente a lo largo de toda la obra, no hay más que acercarse al puesto de la chica de las piezas, que llena y vacía sus cajas, las llena y vacía, «redonda, cuadrada, redonda, cuadrada, triangular, rectangular, triangular, rectangular» (p. 64).

Se trata de labores cargantes y ruidosas que, llevadas a cabo a un mismo tiempo y en un sitio cerrado, dan como resultado un caos cacofónico que también tiene su correlato en el texto, en una perfecta unión de significado y significante. El capítulo consagrado al mecánico es una sinfonía de onomatopeyas:

y poco a poco vuelven al trabajo, primero despacio, ris-ras, tomp, tac-tac, clin-clin, tomp, tac-tac, treq-treq, sshh-sshh, y luego van cogiendo velocidad, ris-ras-tomp-tac-tac-risssss-clin-clin-tomp-treq-treq-sshh-sshh-ris-ras-tac-tc-tac-treq-treq-tomp-treq-treq-[...] (p. 205)

Ante el control sobre los cuerpos de los personajes, reflejado en el texto mediante la crudeza del vocabulario y los mecanismos de repetición, cabe recordar que, según Foucault, el *biopoder* es la «administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida» (2009: 148). Y hablando del impacto sobre los cuerpos, es importante resaltar que estos recursos que venimos reseñando predisponen para una lectura con el cuerpo y provocan que el lector se conmueva. Se acelera cuando los personajes lo están y se relaja cuando ellos lo hacen. Además, la sensación de formar parte del público o asistir a una representación se acentúa con el uso del estilo directo libre. No hay límites dialógicos

ni las intervenciones de los personajes vienen señaladas gráficamente, lo que convierte la narración en un *fluir* natural que parece crearse espontáneamente ante nuestros ojos.

Decíamos que el presente impera en la novela, pero el pasado es el tiempo de las reflexiones de los personajes, que los llevan a los trabajos que han desempeñado anteriormente y a lo que la experiencia los ha llevado a pensar sobre el trabajo. Piensan porque sienten la necesidad de mantener su humanidad durante la jornada laboral; piensan porque es la única manera que encuentran de mantener las distancias entre su carne y los amasijos de cable y acero que conforman las máquinas y de alejarse de las sensaciones de estar disfrazados o domesticados. Aunque tenga que ser mediante «pensamientos enladrillados». Y es que no pueden evitar que las ideas que generan giren en torno a su actividad.

Las consecuencias del trabajo sobre su cuerpo es el *leitmotiv* en el que caen prácticamente todos y es probablemente el recurso más eficaz que pone en juego Rosa para velar la violencia. «¿Cómo es el vivir de una vida que ha de mantenerse con vida en el contexto que abren unos dispositivos de poder definidos por la disciplina y el control?», se pregunta Ignacio Mendiola (2009: 11). En *La mano invisible*, el dolor físico es el lastre y condena de los que trabajan con su cuerpo, de los hombres y mujeres de la industria, pero también de los que pasan el día sentados en una oficina y tecleando un ordenador, o de pie empujando una fregona. El albañil llega a preguntarse cuánto cuesta un edificio en dolores y sufrimiento humano, mientras tiene en mente todos los accidentes laborales que ocurren en todo tipo de empleos.

Y desde este punto, no es difícil que el pensamiento salte a las penosas condiciones de trabajo que muchos han conocido y que hacen ir al empleado más rápido aumentando su productividad, pero también sus riesgos. De hecho, en este sentido fuerzan las condiciones laborales de los protagonistas: aumentando el ritmo, llevándolos

al límite. La ley de la productividad es una preocupación que acaba contagiándose a los trabajadores, a los que frecuentemente sorprendemos haciendo cuentas de cuántos coches habrán fabricado en toda su vida, o cuántas casas, o cuántos cafés habrán servido. Otra de sus obsesiones es el papel del trabajador frente al avance del imperio de las máquinas. Y también la pérdida de intimidad mientras desarrolla su actividad, la vigilancia a la que puede estar sometido por sus superiores en cualquier momento termina por convertir al trabajador en un valor de cualquier base de datos de gestión de recursos humanos. Se consuma la reificación, se justifica «la sensación de ser una máquina de carne» (p. 54). Según el planteamiento biopolítico de Foucault, en *La mano invisible* de Isaac Rosa estaríamos ante un ejercicio de dominación sobre la vida que toma el «cuerpo como máquina» (Foucault, 2009: 168), pero llevado al extremo: cuerpos como cadenas de montaje.

No es de extrañar, por tanto, que otra de las ideas que comparten los personajes sea la absurdez del trabajo. De cualquiera, aunque el sinsentido en el que están inmersos sirva como pretexto para hilar el pensamiento. El absurdo surge de no saber para qué sirve su empeño y su esfuerzo, de trabajar para otros. Es frecuente el uso de la cadena de montaje como ejemplo: uno forma parte de ella pero no sabe qué se realiza antes o después. El mecánico llega a afirmar: «yo creo que se llama cadena porque estamos encadenados» (p. 197). Y si algo les obsesiona de verdad, es la supuesta dignidad que otorga el trabajo al que lo realiza. ¿De verdad es digno algo que solo les produce frustración, soledad, cansancio? ¿Es digno estar sometido a las exigencias empresariales? Ni siquiera son capaces de rebelarse ante el recrudecimiento de sus condiciones laborales. Merece la pena, para terminar, reproducir una de las reflexiones finales, del vigilante, cuando ya solo queda él en la nave:

y en el centro ellos, aislados, desprotegidos, a solas con sus faenas, desnudos en su condición de trabajadores, convertidos en una metáfora que ninguno era capaz de nombrar, tal vez ni siquiera de reconocer, esto es el trabajo, esto son los trabajadores, esto es trabajar, si alguno de entre el público pensaba otra cosa, desengáñese, pierda la inocencia, mírenlo, de esto se trata, doce personas que entregan tiempo, esfuerzo, atención, salud, y no saben por qué lo hacen, no saben por qué no pueden evitar hacerlo, y tampoco saben para qué... (p. 345)

3. CONCLUSIÓN

LA violencia, por tanto, reside en el léxico y en las repeticiones que producen hastío y hacen sentir el dolor en la piel. Pero también en la crudeza de las ideas a las que los personajes llegan al poner su trabajo al desnudo. Y, por supuesto, en el panóptico en el que los protagonistas desarrollan su trabajo, sometidos a una feroz vigilancia, que es evidencia de un control sobre los cuerpos que facilita una lectura de la obra desde la biopolítica.

Se desvelan, así, las incógnitas. Público, lector, ¿quieres saber de qué se trataba todo este experimento? No era más que trabajo, puro y duro. Qué más da que tenga un fin. Qué más da que no. Tanto da que sea un simulacro... La novela termina, como empezó, abruptamente. Será el lector, sacudido por tanta violencia velada, el que extraiga de todo ello moraleja o conclusiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEBORD, Guy (2012): *La sociedad del espectáculo*, ed. J. L. Pardo, Valencia, Pre-textos.
- FLORENCHIE, Amelie (2011): «Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa», en Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras y Fernando Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, (257-274).
- FOUCAULT, Michel (1978): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- , (2009): *Historia de la sexualidad*, v. I., Madrid, Siglo XXI.
- JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- MENDIOLA GONZALO, Ignacio (ed.) (2009): *Rastros y rostros de la biopolítica*, Barcelona, Antrophos.
- MORA, Vicente Luis. «4 poéticas de la visibilidad» [en línea]. *Diario de lecturas*, 19 de noviembre de 2011. <http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2011/11/4-poeticas-de-la-visibilidad.html> [Consultado el 17/09/2015].
- ROSA, Isaac. «Discurso de agradecimiento al recibir el premio *Rómulo Gallegos*» [en línea]. *Letralia*, año x, n.º 128, 2005. <http://www.letrealia.com/128/especial01.htm> [Consultado: 17/09/2015].
- , (2012): *La mano invisible*, Barcelona, Seix Barral.
- SMITH, Adam (1997): *La teoría de los sentimientos morales*, ed. Carlos Rodríguez Braun, Madrid, Alianza.

LA CÓLERA SUBTERRÁNEA O LA TERRIBLE VIOLENCIA DE LOS HOMBRES EDUCADOS: FORMAS DE LA VIOLENCIA EN *EL CAMINO DE IDA* DE RICARDO PIGLIA

RAQUEL FERNÁNDEZ COBO

rfc206@ual.es

Universidad de Almería

«Somos capaces de concebir el fin del mundo pero no somos capaces de concebir el fin del capitalismo. Hemos terminado por confundir el sistema capitalista con el sistema solar».

THOMAS MUNK, *El camino de Ida*.

«Sólo sé que no sé nada».

SÓCRATES

I. INTRODUCCIÓN: IRONÍA Y COMLOT

EN *El camino de Ida* (2013) de Ricardo Piglia se puede hacer un recorrido por las formas de representación de la violencia a través de dos ejes fundamentales: por un lado, los espacios de violencia psíquica y manifiesta de la sociedad en los Estados Unidos que es representada en la novela mediante la ironía y la transgresión y, por otro lado, el discurso político que se genera en torno al personaje de Thomas Munk, el cual encarna al terrorista, pero también al otro puro, la amenaza o la figura del monstruo que, curiosamente, coincidirá siempre con la figura del psicótico o el loco.

En esta última novela de Piglia, el narrador Emilio Renzi cuenta su experiencia como profesor visitante en la exclusiva Taylor University

(que todos podemos identificar con Princeton, donde Piglia dio clase por más de diez años). Allí se enamora de la profesora Ida Brown, pero esta muere en extrañas circunstancias a causa de una explosión en su coche y, a partir de ahí, la novela se desplaza del género fantástico al género policial por medio de transgresiones hasta producir ese género que Piglia ha llamado «ficción paranoica» (Fernández, 2015).

Lo fantástico no es un objeto o cosa, sino que está en la visión alucinada y delirante del narrador Renzi y, como «Henry James, viene a plantear el problema de la narración como el de una posición en un espacio» (Piglia, 1991: 4). Renzi, como uno de los grandes conversadores porteños de la historia de la literatura argentina y, precisamente por su cualidad de porteño, cuenta con una gran ventaja a la hora de acercarse y narrar los hechos de otra cultura: «Los estudiantes caminaban por la calle, la sensación de normalidad me horrorizaba, como si fuera el único perturbado en todo el pueblo» (Piglia, 2013: 86). La mirada extranjera le permite ver en lo cotidiano un acontecimiento fantástico y, de esta manera, el género funciona como un mecanismo para desvelar la violencia psíquica que genera el Estado pero, además, lo fantástico está íntimamente ligado a la ironía, podríamos decir que es uno de sus recursos. El mismo Renzi explicará en la novela que todos los lectores deberíamos aplicar la noción de «lentes culturales» del antropólogo Franz Boas para «subraya[r] la desventaja con la cual debe contar cualquier narrador que se disponga a estudiar otra cultura» (Piglia, 2013: 38). Con «desventaja» alude a la posición marginal del lector debe tener como condición para que surjan sentidos nuevos en la lectura, pero también a la mirada irónica que tanto el narrador Renzi como el lector debe poseer para interpretar las incongruencias entre culturas y los huecos de sentido. Renzi es, ante todo, el héroe irónico, el único capaz de reconocer esa «escisión y comenzar a confabular –a la vez sarcástico y siniestro– en el espesor de esa grieta» (Piglia, 2003: 44). La ironía, por tanto, es el modo en que la visión alucinada, deformante

y soñadora del narrador narra los acontecimientos que le suceden, situándose siempre al margen de todo prejuicio y elaborando un conocimiento nuevo a través de las conversaciones y los diálogos que aparecen en la novela. Así, Piglia utiliza como mecanismo fundamental de sus novelas el método socrático de enseñanza basado en el diálogo entre maestro y alumno con la intención de llegar al conocimiento esencial de las cosas. En *El camino de Ida* (cursiva), el espacio se vuelve más revelador que nunca: la Universidad no sólo como lugar de violencia psíquica sino también como espacio donde se puede, a través de la dialéctica, llegar a un conocimiento universal sobre lo moral y lo político.

2. LA TERRIBLE VIOLENCIA DE LOS HOMBRES EDUCADOS

EL espacio académico es descrito en la novela como un espacio cerrado y controlado en donde circulan grandes olas de violencia subterránea. Los estudiantes son anunciados por Renzi como conspiradores en algunos momentos, como reclutas en otros: «Los seis reclutas a los que yo tenía sentados a la mesa estaban tensos y a la espera, como jóvenes asesinos inexpertos encerrados en una prisión federal. Las universidades han desplazado los guetos como lugares de violencia psíquica» (Piglia, 2013:35). Esta manera de usar la ironía en el lenguaje tiene sus raíces en la obra de Macedonio Fernández y se ha denominado en la Argentina como «la cachada»¹. Es decir, una especie de broma

1. Sobre el término «cachada» en Macedonio Fernández véase el interesante artículo de BEDOIAN, José. "Macedonio Fernández. Decano de la cachada porteña", en Clarín, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1987, p. 20.

Debemos tener en cuenta que Ricardo Piglia hace una lectura particular de la «cachada» macedoniana desplazando el término como recurso principal de la ficción paranoica y provocando, por ende, un efecto distinto en el lector.

sutil que plantea la complicidad de los que están en juego para decir siempre algo con doble sentido y, como diría Piglia, «practicar el arte de la simulación y la impostura» (Piglia, 2003: 45). En un ensayo titulado «Ironía y complot», Piglia afirma que «la ironía sería entonces una práctica privada del complot. [...] Ciertos juegos que se desarrollan invisibles en el tejido de lo real» (2003: 46). Así, la noción de ironía nos permite pensar la novela desde la política y, en consecuencia, reflexionar sobre el tipo de violencia que ejerce el estado en la sociedad; una violencia que, como vemos, no es explícita sino que se detecta en ciertas escenas que funcionan en la novela con sentidos múltiples. Entre esas escenas me gustaría traer a colación la siguiente:

El mismo día en que llegué, un joven *asistant professor* de una universidad cercana se había atrincherado en su casa en Connecticut y había matado a un policía: permaneció encerrado durante doce horas hasta que llegó el FBI. Exigía que revisaran su promoción *associate* porque se la habían rechazado y pensaba que era una injusticia y una desconsideración con sus méritos y sus publicaciones. Lo más divertido fue que al final prometió rendirse si le aseguraban que en la cárcel iba a poder usar armas. Tenía razón, es en la cárcel donde deben usarse las armas, pero se negaron y el joven se suicidó. (Piglia, 2013: 35)

Esta escena es un claro ejemplo de la violencia psíquica y estructural que ejerce el Estado, en la que no podemos culpar a una institución o a una persona en particular, sino que de una manera vaga, las circunstancias y las normas que dominan en la sociedad estadounidense impiden que ciertos individuos reciban algo que en otras sociedades se consideraría como un legítimo derecho. Esa violencia estructural, que deriva, podemos decir, de manera lateral de la violencia institucional (del Estado), tiene la forma de un complot construido por el Gobierno.

Por eso, Renzi siente a todo momento la sensación de estar en peligro. Un peligro que si se pudiera definir dejaría de ser un peligro y, al no poder comprenderse toma la forma de un enigma en su carácter más violento: se trata de la sensación de estar controlado constantemente por una especie de política clandestina, por lo que llamamos la inteligencia del estado o servicios secretos. Entonces, la novela propone la ironía de crear otro complot que funcione como punto de fuga a esa violencia subterránea. De ahí que todos los personajes funcionan como dobles de Renzi y construyan una realidad alternativa –una vida paralela y clandestina– que, en el fondo no hace otra cosa sino descifrar el funcionamiento de lo político para señalar, en particular, las grietas del sistema social estadounidense y, en general, los fracasos de cualquier sistema económico capitalista. Por tanto, la ironía surge unida a lo fantástico a través de la mirada extranjera y «reside en que es preciso actuar en secreto, para denunciar una conspiración secreta» (Piglia, 2003: 46). La ironía es la ambigüedad perceptiva que le permite a Renzi sentir la violencia subterránea del sistema académico norteamericano: «era como estar en una clínica de lujo, justo lo que yo necesitaba en ese tiempo. No había rejas, ni garitas de seguridad, ni murallas en ningún lugar. Las fortificaciones eran de otra índole» (Piglia, 2013: 15).

El *modus vivendi* de la sociedad estadounidense está representado como una especie de ciudad futura, en la que el Estado ha dividido en «los de arriba» y «los de abajo» a los ciudadanos a la manera de la paradigmática *Metrópolis* de Fritz Lang o *La sonámbula* de Spiner, en la que el mismo Piglia trabajó como co-guionista.

Los Greasers o los Spics o los Beaners son invisibles. Los latinos se asimilan con los alimentos y los desperdicios, dijo ese día, son los grasientos, las grasas. (Mis grasistas, pensé). Ellos son los que hacen

todo aquí, trabajan en la cocina de los restaurantes franceses y en el sótano de los bares irlandeses y en las gasolineras al aire libre, limpian los baños de la biblioteca y sacan la nieve de las calles en invierno. (Piglia, 2013: 85)

Piglia representa dos Estados Unidos: uno visible, «el país en el que soy un ciudadano que vota» (2013: 118) y, otro subterráneo y clandestino «con un poder central sin control, que liquida todo lo que pone en peligro la seguridad nacional» (2013: 118). Esa división se da tanto en la macroestructura social como en su microestructura que compone la vida personal de cada individuo. Piglia representa esta idea en una escena fascinante en la que el profesor D'Amato tiene un tiburón en su sótano mientras de día se dedica plácidamente a la vida académica. Es una metáfora perfecta del funcionamiento de la sociedad norteamericana y también una escena irónica que describe, al contrario de ejemplo anterior, como natural algo que es insólito.

Esta duplicidad también se materializa en todos los personajes a través del motivo del doble. No sólo tienen una doble vida sino que, además, tanto Ida Brown, como la vecina rusa Nina Andropova o el criminal Thomas Munk, son dobles latentes de Emilio Renzi y están contruidos como pequeños fragmentos de un gran espejo que el lector debe saber armar. En este sentido, el personaje de Ida es el más enigmático y ambiguo porque en ningún momento de la novela sabemos con certeza si era una víctima o una terrorista. Es un personaje contruido entre la noción de la traidora y de la heroína, nunca sabemos de qué lado está y eso hace que aumente su potencial narrativo: «Ida Brawn le gustaba salir en la noche disfrazada de *femme fatale*, y encontrarse con un semidesconocido en la curva nocturna de un parque arbolado. La doble vida formaba parte de la cultura de este país» (Piglia, 2013: 62). En esta cita se muestra claramente como la ironía se

plantea a lo largo de la novela como un juego que postula una forma de vida posible; como «una práctica microscópica y privada de esa forma conspirativa de lo social, la ironía –dirá Piglia–, trabaja con el sobreentendido y el secreto, oculta su identidad en el interior de una forma visible que sólo los iniciados captan» (2003: 44-55).

Por otro lado, el personaje de Nina, la vecina rusa, compartiría con el escritor argentino acontecimientos políticos análogos a lo largo de su vida y una misma ética e ideología política. Nina, profesora jubilada de literaturas eslavas, conoce bien el mundo académico y posee, como Pligia o Renzi, la mirada del extranjero, es decir, la ironía socrática del que se ha dado cuenta que la tragedia ha sido sustituida por el complot.

«¿Qué puede saber un particular, decía Nina, por más sagaz que sea? La trama múltiple de la información deliberadamente distorsionada, las versiones y contraversiones son el lugar denso donde imaginamos lo que no podemos comprender. Ya no son los dioses los que deciden el destino, son otras fuerzas que construyen maquinaciones que definen la fortuna de la vida, mi querido». (Piglia, 2013: 109)

En el discurso de Nina la ironía pone de manifiesto la imposibilidad de llegar a la verdad por medio de la visión particular de un único individuo y, como solución, la novela busca constantemente la interpretación por parte de la colectividad, del grupo clandestino. Además, Nina también será el puente para conectar la literatura norteamericana con la literatura rusa tanto en las reflexiones sobre el lenguaje que parten de Wittgenstein como en los postulados de Tolstoi acerca de la no violencia y la no resistencia al mal que se unen con algunas ideas de la *beat generación*, los hippies californianos y la experiencia de Thoreau pero, sobre todo, con la ideología del mismo criminal Thomas Munk.

Todos los escritores que aparecen a lo largo de la novela, Hudson, Conrad o Tólstoi, bien podrían formar un canon estético anarquista. Aunque, de todos ellos, será Tolstoi el que verdaderamente critica la técnica y propone el modelo de la tradición anarquista de la «vida buena» que será llevado a la práctica por el apasionante personaje de Munk en la novela de Piglia.

3. THOMAS MUNK: EL TERRORISTA COMO HÉROE O FILÓSOFO PLATÓNICO

THOMAS Munk es caracterizado en la novela como un hombre solitario, serio y pedante que recibió la mayor beca en la Historia de Harvard, un joven norteamericano exitoso que se convierte en terrorista. «Thomas Munk quizás sea el ejemplo más claro de un genio tal y como se concibe» (Piglia, 2013: 211), declaró su director de tesis. Se trata de un hombre de élite que abandona la ciudad, se va a vivir a una cabaña en Montana y, durante años se dedica a mandar bombas a la *inteligencia tecnológica del capitalismo criminal* por motivos ideológicos y políticos.

Tal y como Piglia definió y caracterizó la «ficción paranoica» en la revista Clarín en 1995, Thomas Munk, matemático exalumno de Harvard y autor de el *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico*, correspondería con el monstruo, con el otro puro. El monstruo es una figura que depende de cada cultura. En EE. UU. la amenaza, el otro, está representada en esta novela por el psicótico (el loco). De este modo, se despolitizan los crímenes de Munk y la acción terrorista pasa a interpretarse como un acto individual y un caso clínico. Piglia invierte con ello las relaciones entre Sujeto y Estado a la manera kafkiana (De Diego, 2014: 9). Es decir, aquél que es capaz de captar mediante el delirio interpretativo el poder y el funcionamiento del Estado es acusado

de loco, mientras que lo que queda fuera en la sociedad es un Estado completamente paranoico y enfermo.

No soy yo quien ha inventado la violencia, ya existía y seguirá existiendo. ¿O sólo los casos en que la violencia tiene objetivos políticos deben considerarse un acto de locura? En definitiva, sólo los que oponen al sistema son locos, el resto son sólo criminales, dijo Munk. (Piglia, 2013: 216)

Los gobiernos argumentan que el asesinato es justificado cuando se inicia una guerra. En *El Manifiesto*, Munk hace lo mismo: declara la guerra al Estado capitalista, pero, tal y como se plantea explícitamente en la novela, «¿puede un solo individuo levantarse contra el Estado?» (Piglia, 2013: 218).

El *Manifiesto* se publicó en el *New York Times* y en *The Washington Post* y definía el capitalismo como un organismo vivo que se reproduce sin cesar como un alien que en su transformación tecnológica anuncia el advenimiento de formas culturales que ni siquiera respetan las normas de la sociedad que las ha creado². Este manifiesto tiene un papel fundamental en la novela puesto que representa también la politización del arte: es el gran manifiesto vanguardista que no es otra cosa sino un modo de unir ética, estética y política. Así, se reivindica la función poética y la función social de la obra de arte como inseparables³.

2. «El capitalismo, en su expansión tecnológica, no se detiene ante ningún límite: ni biológico, ni ético, ni económico, ni social» (Piglia, 2013: 159).

3. No debemos olvidar que Piglia editó y compiló *Polémica sobre el realismo* en 1969 donde reúne varios textos de las grandes teorías literarias sobre la polémica desatada entre Lucács, Brecht y Adorno sobre la obra de Kafka. Piglia piensa ese debate dentro de la propia tradición argentina donde Macedonio y Borges son los principales representantes de un discurso antirrealista que rompe con el estilo esclerótico de la literatura decimonónica.

El *Manifiesto* no postula una alternativa a los errores del sistema capitalista pero llama la atención sobre un mundo sin salida. En ese sentido, como arte, el manifiesto practica la crítica de la crítica. «En eso era tolstoiano. Pero la diferencia era el uso de la acción directa» (Piglia, 2013: 162), dirá Renzi. Por tanto, la ironía en el discurso político de Munk consiste en hacer ver las grietas del sistema sin perder la esperanza pero a la vez sin dejarse engañar por la ilusión. El complot se instala en ese vacío: postula una esperanza y a la vez la niega, su doble juego consiste en mantener unidos los dos términos, el nihilismo de la destrucción y la esperanza de la trascendencia. Así, el complot dice irónica y peligrosamente que el sentido existe, pero existe como pura maquinación secreta, como nudo oscuro de lo real.

Ahora bien, el elemento monstruoso –esencial para el funcionamiento del género fantástico– aparece como consecuencia de una transgresión moral justo en el momento en el que el crimen se presenta como un modo de conseguir lectores. La conjunción entre estética y política es llevada al extremo cuando se presenta al escritor contemporáneo como el asesino por antonomasia. Es justo ahí donde *El Manifiesto* representa, al igual que su autor, un objeto monstruoso: «Matar para hacerse oír, es un párrafo aterrador. El terrorista como escritor moderno, la acción directa como pacto con el Diablo. Hago el mal en estado puro para mejorar mi pensamiento y expresar ideas que ponen en cuestión a la sociedad entera» (Piglia, 2013: 158), dice Nina.

Es, en realidad, el «murmullo enfermizo de la historia» de *Respiración Artificial* (1989) llevado ahora a la acción. El terrorista, en este sentido, no mata por venganza sino a la manera de un filósofo platónico. Hay una escena importante de la novela en la que los estudiantes discuten precisamente ese derecho a matar para ser oído. Discuten sobre si debe considerarse un héroe o un criminal. Y aunque al principio fue aclamado como un héroe norteamericano en sentido pleno –«el

intelectual académico que lo deja todo por la sencillez de un monje, que decida mostrar que la rebelión es posible y poner en jaque a todo el FBI» (Piglia, 2013: 259)–, finalmente será juzgado como un criminal y un asesino por esa misma sociedad que lo glorificaba. En ese sentido, se critica la hipocresía y la epidemia del pueblo norteamericano que, fascinados y atraídos por la violencia, se agitan y manifiestan con una falsa moral: «Ahora sabemos que era un asesino, pero en aquél momento pensé que era un suicida» (Piglia, 2013: 266), dirá Renzi hacia el final de la novela.

En definitiva, todas las ideas políticas que Munk plasma en su manifiesto ya circulaban en los círculos anarquistas de principios de siglo. Pensemos en *El hombre que fue jueves* de Chesterton o *Los siete Locos* de Robert Arlt. Toda la crítica al sistema de representación realista y la disolución del yo que Piglia plantea en su proyecto ficcional debe leerse mano a mano con su ensayo *Teoría del Complot*, donde plantea la metaficción como un procedimiento que se opone directamente a los discursos del Estado y a sus modos de representación. Esto es algo que también hizo Macedonio Fernández: planteó sus ideales políticos en *Teoría del Estado* y después los llevó a cabo como tema y como en forma en su novelística. Piglia se inserta, de este modo, dentro de una crítica política anarquista bien definida por Macedonio (y también Borges) pero, sobre todo, nos indica que debemos leer las obras de estos autores como ficciones políticas.

4. CONCLUSIONES: LA DEFENSA DE LA COLECTIVIDAD

A pesar de que en una primera lectura Piglia intenta hacernos pensar en Munk como el gran genio creador, la estética anarquista que presenta el *Manifiesto* se opone realmente a la idea romántica del artista solitario que crea una original obra maestra. La obra de Munk es

realmente una creación colectiva y es por eso que los personajes funcionan como espejos. Todas las señales que Renzi interpretaba desde el plano afectivo son cifrados mensajes políticos. La novela critica el individualismo romántico, rechaza radicalmente la idea de propiedad privada a través del *Manifiesto* y, hace una defensa del colectivismo a través del juego del doble y otros usos metaficcionales.

Todo se vuelve político en esta novela. Incluso el dolor que Renzi siente por Ida pasa a ser un trauma colectivo dentro de una serie de nudos sociales que no podemos llegar a comprender del todo. Tal y como sucede en *Museo de la novela de la eterna*, de Macedonio o en *El Aleph*, de Borges, el dolor por la pérdida de la amada origina el «delirio filosófico» que servirá como un modo de leer lo político. Por ello, no podemos distinguir entre lo público y lo privado; por ello, Ida Brown utilizaba el plural en su contestador automático («ahora no podemos atenderle») y todos sus mensajes parecían siempre confusos (Fernández, 2015: 76-77). Piglia consigue llevar a la narración en esta última novela una idea que Borges expresó muy bien en «Nueva refutación del tiempo» y que nos viene a decir que lo afectivo y lo privado es siempre un acontecimiento político y colectivo:

El que mata a un solo hombre, destruye al mundo, si no hay pluralidad, el que aniquila a todos los hombres no sería más culpable que el primitivo y solitario Caín (...) Yo entiendo que así es. Las ruidosas catástrofes generales –incendios, guerras, epidemias– son un solo dolor, ilusoriamente multiplicando en muchos espejos. (Borges, 2011: 367)

Lo fantástico (donde estaría el tema del doble) y la ironía (que sería uno de los mecanismos que hace funcionar al género) no sólo permiten desequilibrar los conceptos filosóficos occidentales sobre la verdad sino que ponen de relieve problemas sociales y nos ayudan a captar el núcleo

paranoico del Estado, es decir, aquellas escenas de significación múltiple en la que se cruza lo policial y lo fantástico como un lugar de resistencia frente al discurso autoritario estatal. La verdad se encuentra siempre dividida entre la colectividad, fragmentada entre las múltiples máscaras de Emilio Renzi o escondida secretamente dentro de un grupo de lectores conspirativo que, al estar situados en los márgenes, producen nuevas significaciones, porque si existe un conocimiento esencial de la justicia y el bien, este debe buscarse, siguiendo el método socrático, dentro de uno mismo y fuera de toda pre-conceptualización y prejuicio.

En definitiva, Piglia narra a lo largo de toda la novela metáforas imprescindibles para entender de qué modo funciona y se representa la violencia en nuestro tiempo. Por ello, sería idóneo concluir este ensayo con la siguiente escena:

El mundo se ha vuelto visible y real. («El verde de las hojas, el amarillo del pasto») El gaucho comprende que la naturaleza no era tan natural, o que la naturaleza verdaderamente natural sólo era visible para él por medio de un aparato artificial. Es una escena de conversión entonces, una escena pedagógica, digamos, pero también, por supuesto, una escena colonial: el nativo se ha civilizado. (2013: 38)

Añadiría que, además, es una escena pedagógica que proyecta el cambio en el modo de narrar la violencia en la literatura del siglo XX: hasta mediados de siglo prevaleció la denuncia explícita de la violencia, bajo los cánones del naturalismo («el verde de las hojas, el amarillo del pasto»), de los distintos realismos de una literatura comprometida a lo Sartre⁴. Ahora, y lo vemos en la novela de Piglia, se ha impuesto

4. De hecho la novela, incorpora a la manera de tesis el debate entre Sartre y Camus: «La creencia corrosiva de que la historia se rige según sus propias leyes

una forma más sofisticada de la violencia, digamos, en la que los géneros menores como lo fantástico y lo policial (señalados por el «aparato artificial») son los más inteligentes para reflexionar y dialogar acerca del clásico problema de si el ideal, como Thomas Munk, justifica la violencia que emplea para conseguir su fin.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEDOIAN, José (1987): «Macedonio Fernández. Decano de la cachada porteña», en Clarín, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1987, p. 20.
- BERG, Edgardo (2002): *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- BORGES, Jorge Luis (2011): «Nueva refutación del tiempo» en *Inquisiciones/Otras Inquisiciones*, Barcelona, Random House Mondadori.
- CHESTERTON, g. k. (2008): *El hombre que fue jueves*, España, Editorial Sirio.
- DE DIEGO, José Luis. «La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género», *Anclajes*, julio de 2014, núm. XVIII, pp. 1-12.
- FERNÁNDEZ COBO, Raquel (2015): «La ficción paranoica: lo fantástico como transgresión social en El camino de Ida de Ricardo Piglia», en Inés Ordiz y Rosa María Díez (coords.), *La (ir)realidad imaginada. Aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*, León, Universidad de León, pp. 73-85.

había legalizado los crímenes políticos. Cundo Nina se fue de París, la discusión entre Sartre y Camus se había centrado en esa cuestión. Camus se negaba a aceptar el sofisma de que la historia –esa abstracción- justificaba cualquier acción. Sartre en cambio sostenía que la violencia capitalista se justificaba por sí mismo mientras que cualquiera que la enfrentara tenía que encontrar razones para defenderse» (Piglia, 2013: 150).

- FERNÁNDEZ, Macedonio (1974): *Obras completas III. Teorías*, Buenos Aires, Corregidor.
- PIGLIA, Ricardo (1980): *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire.
- , (1991): «La ficción paranoica», *Clarín*. Suplemento de *Cultura y Nación* (Buenos Aires), 10 de octubre de 1991, pp. 4-5.
- , (2003): «Ironía y complot» en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, Cádiz, Fundación Luis Goytisoló.
- , (2007): *Teoría del Complot*, en http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASHae5e/6be0ea57.dir/r23_04nota.pdf (consultado: 23/09/ 2014).
- , (2013): *El camino de Ida*, Barcelona, Anagrama.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 7-44.

LOS AGENTES DE LA VIOLENCIA DE LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA EN LAS NOVELAS DE ANDRÉS TRAPIELLO

MARÍA DEL MAR FUENTES CHÁVEZ

marfuentes@usal.es

Universidad de Salamanca

I. INTRODUCCIÓN: SOBRE EL TÉRMINO «VIOLENCIA»

EL siglo XX es conocido como el siglo de la violencia por antonomasia, no solo por las guerras que se produjeron sino también por el desarrollo técnico en los modos de ejercerla (Arendt, 2006: 9). «La violencia es, por naturaleza, instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación hasta lograr el fin que persigue. Y lo que necesita justificación por algo, no puede ser la esencia de nada» (Arendt, 2006: 70). La violencia está intrínsecamente unida al poder, que es sustentado por un agente, resultando sometido el individuo sobre el que se aplica. Consideramos este agente de la violencia como un colectivo puesto que para Arendt (2006: 60) «el poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras que el grupo se mantenga unido».

Concluimos que la violencia es, por lo tanto, la forma más antigua de ejercer el control y que, a pesar de su longevidad, se sigue empleando hoy en día debido a su gran efectividad. Esta estrecha relación entre violencia y poder ha sido analizada por reconocidos autores a lo largo de la historia con diferentes resultados, puesto que mientras unos –Sartre, Jouvenel, Voltaire, Strausz-Hupé– afirman que la

violencia es la «más flamante manifestación de poder», otros, como Passerin d'Entrèves, defienden que el poder es una forma «mitigada» de violencia (Arendt, 2006: 52).

Siguiendo el planteamiento que Walter Benjamin lleva a cabo sobre la violencia en su *Crítica de la violencia* (2010: 87-88), una de los primeros argumentos para analizar este «fenómeno» sería el de considerar la violencia como medio, resaltando su carácter instrumental, de modo que se podría discernir entre la que se ejerce para fines justos (legítima) o injustos (ilegítima), siendo permitida en el primer caso por el derecho natural, puesto que la justicia es el criterio para los fines, mientras que la legalidad lo sería para los medios, según la escuela iusnaturalista. A este propósito de la justificación de los medios atendiendo al fin que se pretende conseguir, Arendt observa que no hay que perder de vista que «el fin está siempre en peligro de verse superado por los medios a los que justifica y que son necesarios para alcanzarlo» (Arendt, 2006: 10).

En el contexto que nos ocupa en este artículo, toda acción está relacionada con la violencia bélica en la que quienes se enfrentan tratan de defender o imponer su concepto de Estado. Este enfrentamiento nos lleva a contraponer este término con el de paz, aunque se trate de una paz ficticia, puesto que para Arendt (2006: 18), «la paz es la continuación de la guerra por otros medios, es el actual desarrollo de las técnicas bélicas», opinión que complementa la de Benjamin (2010: 95), quien sostiene que «incluso cuando el vencedor se ha adueñado de una posesión ya inamovible, es necesaria e imprescindible todavía una paz en su sentido más ceremonial». De este modo, se nos presenta la violencia con un doble papel o cometido: como instauradora de derecho (y de paz) primero, y como forma para mantenerlo después: «Toda violencia es, como medio, poder que funda o conserva el derecho. Si no aspira a ninguno de estos dos

atributos, renuncia por sí misma a toda validez» (Benjamin, 2010: 100). El inconveniente de esta violencia, con una finalidad que podríamos considerar positiva, radica en su autodestrucción, con lo cual se nos presenta una dinámica «circular» en la que la violencia instauradora y la mantenedora de derecho/paz se eliminan y suceden mutuamente:

Con el tiempo, toda violencia mantenedora de derecho debilita indirectamente a la violencia instauradora de derecho, la cual está representada en ella, mediante la represión de las fuerzas que le son, precisamente a ella, hostiles. Ello dura hasta el momento en el cual nuevas fuerzas, o aquellas antes reprimidas, vienen a derrotar a la violencia que hasta entonces había instaurado el derecho y fundamentan así un nuevo derecho hacia una nueva decadencia. (Benjamin, 2010:120)

Una vez vistas algunas de las reflexiones que sobre la violencia se han hecho en el siglo XX, llegamos a la conclusión de que es el siglo que marca un hito en la concepción de la violencia. En el siglo en el que las guerras se «modernizan» gracias a los avances tecnológicos, no podemos evitar interrogarnos a propósito de la razón de la proliferación de la violencia, encontrando parte de la respuesta en las palabras de Santos Juliá (2000: 11): «Recurrir a la violencia para transformar el mundo era una actitud habitual entre los jóvenes anarquistas, comunistas o socialistas hacia 1930», tendencia que proliferó «también entre las Juventudes de Acción Popular y las juveniles huestes de Falange Española». La idea de que el cambio que se perseguía solo se podría conseguir a través de una revolución era el punto en común de las ideologías políticas casi sin excepción. Recoge Juliá (2000: 11) que ya en 1936 Eugenio Vega escribiría que «la violencia es consecuencia

forzosa de toda creencia firme. Donde existe un ideal fuerte, verdadero o falso, surge una mística y, tras ella, la violencia».

Una posible respuesta a tanta presencia de la violencia en la historia de España la encuentra Juliá (2000: 13) en lo que él llama «deslegitimación del Estado», es decir, que nunca, desde la Edad Media, el Estado español ha gozado de legitimidad, aprobación y reconocimiento social plenos. Sistemas monárquicos y republicanos se han sucedido en España sin que unos ni otros consiguieran que todo el pueblo se sintiera unido y representado. Solo una cruenta guerra civil y una dictadura de cuarenta (precedidos por un pretorianismo –influencia política abusiva ejercida por algún grupo militar– sin precedentes) años trajeron el que es, hasta ahora, el periodo más estable democráticamente. «La susceptibilidad de los regímenes políticos españoles a las intervenciones militares no cesó hasta que la crisis de legitimidad política se resolvió con la transición a la democracia constitucional después de 1975» (Carolyn P. Boyd; ápuđ Juliá, 2000: 289).

Es evidente, pues, que ante esas situaciones de desencanto de grandes colectivos la violencia se erigiera en la única solución para instaurar un orden y un sistema social que se correspondiera con lo que cada grupo consideraba que era el adecuado.

2. AGENTES Y MODOS DE VIOLENCIA EN ANDRÉS TRAPIELLO

ESTA violencia que se produce en el ámbito socio-político, trasvasa las fronteras de lo estrictamente social hasta llegar a la literatura, cuyas primeras o más significativas manifestaciones las encontramos en la novela negra, aunque se extienden posteriormente a cualquier tipo de creación literaria. Como todo lo que ocurre en la sociedad tiene su reflejo en las manifestaciones artística –y, especialmente, en la

literatura¹, la violencia generada en el siglo XX no iba a ser menos, por lo que aparece de forma muy persistente sobre todo en las obras que se ocupan de «novelar» lo que ocurrió durante la guerra civil, la dictadura o la transición, es decir, aquellas enmarcadas en el ámbito de la «memoria histórica».

Antes de pasar a ver cómo se representa la violencia en cada una de las obras que vamos a analizar, hagamos una breve mención al aspecto lingüístico, puesto que la violencia, especialmente en situaciones bélicas, alcanza tales dimensiones que provocan que el lenguaje convencional sea incapaz de expresar lo que esto supone; no se trata solo de la inclusión de la jerga militar en la literatura, sino de la manipulación de términos antes netamente unívocos. George Steiner contribuye al estudio de esta utilización/manipulación del lenguaje en *La muerte de la tragedia*:

El salvajismo político de nuestro tiempo ha degradado y brutalizado el lenguaje más que nunca. Se han usado palabras para justificar mentiras políticas, distorsiones masivas de la historia y las bestialidades del estado totalitario. Es muy posible que algo de esa falsedad y esa violencia se haya introducido en la esencia misma de las palabras [...] Dado el abuso del lenguaje que ha llevado a cabo el terror político y la inconsistencia del consumo de masas, ¿es lícito esperar el retorno del misterio de las palabras, que yace en el origen de la poesía trágica? (Steiner, 1961: 315; ápuđ Gagen y George, 1990: 27)

1. Considera Noé Jitrik (2005: 15) que el hispanista francés Noël Salomon (1917-1977) es el precursor de lo que desde Estados Unidos ahora se ha dado en llamar «estudios culturales» y que Salomon bautizó como «historia literaria» y que no es más que «desde la perspectiva de la crítica, hacer el camino inverso, ir de lo representado y sus matices o peculiaridades al tiempo y mundo histórico en el que abrevaron puesto que no hay obra literaria ni artística que no mantenga estrechas relaciones con el mundo real del que salen yal que se dirigen».

En las novelas de Andrés Trapiello (nacido en León, en 1953)² nos encontramos con personajes administradores de violencia en contextos histórico-políticos complejos, como la guerra, la dictadura o la transición. Puesto que parte de su producción narrativa está ambientada en diversas etapas de la historia de España (desde la guerra civil hasta la actualidad), contamos con numerosos ejemplos de tipos, formas y agentes de la violencia, como pueden ser la violencia contra los «perdedores» en los campos de concentración, la violencia del y contra el maquis durante la dictadura, la represión policial en el tardofranquismo, el intento de golpe de Estado en la transición o, incluso, los impedimentos legales y políticos actuales que ponen trabas a la exhumación de las fosas comunes del franquismo. A partir de las obras de Trapiello, el análisis y ejemplificación de las clases de violencia asociadas al más trágico episodio histórico español es el objeto de este trabajo.

Debido al periodo histórico en el que se centra, es imposible que en la obra narrativa llamada «de la memoria» de Andrés Trapiello no aparezca la violencia como un elemento central. Hasta tal punto es así, que en todas las obras que conforman el corpus encontramos diferentes episodios violentos protagonizados por personajes de toda índole y condición social, lo que nos hace reflexionar acerca de la

2. En su faceta narrativa, Andrés Trapiello, presume de haber publicado varias obras que ofrecen al lector aficionado al *Quijote* una alternativa a las aventuras de los personajes tras la muerte de Alonso Quijano, aunque quizá sea más conocido por escribir novelas en las que siempre aparece la guerra civil –en alguna de sus vertientes– como telón de fondo y eje argumental; se incluye así en ese grupo de escritores de la memoria que ha sido especialmente fructífero en las últimas décadas y que tiene como máximos exponentes a personajes como Javier Cercas, Martínez de Pisón, Julio Llamazares o Almudena Grandes, por citar solo algunos de ellos. Estos creadores recogen el testigo de otros como Martín Gaité, Benet o Goytisolo quienes ya en los años sesenta inauguraron la Postmodernidad volviendo al pasado en sus obras y plasmando una historia que había pasado por el filtro de su propia reflexión, otorgándole así cierta subjetividad.

naturaleza humana y de sus reacciones en contextos de conflictividad social como en *La noche de los Cuatro Caminos* o cuando intervienen fuertes factores personales, como en *Los amigos del crimen perfecto*. A las ya mencionadas novelas, se unen *El buque fantasma*, *Días y noches* y *Ayer no más* para completar el quinteto de novelas de Trapiello que procederemos a analizar en este trabajo desde el punto de vista de la relación de sus protagonistas con la violencia. Para que se observe de manera menos confusa la evolución en la administración de la violencia en el citado corpus, vamos a realizar el análisis de la misma partiendo de la cronología de los hechos narrados, prescindiendo en nuestro estudio de la cronología de la escritura.

La primera novela que nos ocupa lleva por título *Días y noches* (2000) y se encarga de plasmar la guerra y exilio, concretando todas las calamidades sufridas por los que primero fueron combatientes y después exiliados, en la persona de Justo García, cuyas desventuras nos acerca Trapiello bajo la forma de un «falso diario». En la guerra, la violencia aparece representada por los dos grupos de soldados/guerrilleros; sin embargo, el protagonista que la padece es un soldado republicano que, además de sufrir la violencia del enemigo, se podría decir que también sufre la de su propio grupo una vez que, en el exilio, ve y padece los desprecios de «sus dirigentes».

Luego le ataron las manos al compañero. Vino a continuación un detalle que no estuvo bien. Fueron a ponerles junto a la pared de la majada, donde habíamos pasado la noche, pero los que formaron el pelotón, del grupo de Saturnino, al tomar distancia, se salieron al patio. Seguía lloviendo a cántaros, de manera que dijeron que lo iban a hacer al revés, en vez de afuera hacia adentro, de adentro hacia afuera, ellos bajo el cobertizo y los otros dos en medio del patio, porque [...] les tenía que dar igual mojarse un poco más o un poco menos, para lo que les quedaba. (Trapiello, 2000: 46)

En un punto más avanzado del texto el autor nos ofrece el siguiente ejemplo de violencia:

[...] los oficiales franceses mandaron cargar a los guardias, que eran *spahis* senegaleses. Éstos nos metieron en la cara las culatas de los fusiles a todo el mundo, y nos empujaron contra las alambradas de espinos. Lo de los negros es un capítulo aparte. Se veía felices a los asquerosos bambulás. Era la primera vez que se les permitió pegar a unos blancos. En aquellos ojos amarillos se podía leer todo el odio que sentían por los franceses, pero se vengaron con el elemento refugiado. (Trapiello, 2000: 170)

En la siguiente novela, *La noche de los Cuatro Caminos* (2001), la violencia se encuentra representada por el maquis y, en concreto, por un grupo de comunistas que en 1945 asaltaron un local de la falange en Madrid y asesinaron a varios de sus miembros: «[...] él ordenó a Mora [subdelegado] que saliera de la secretaría, y Félix hizo lo mismo con Lara [conserje], porque allí los disparos se oirían menos. Cuando los tenía en el pasillo, disparó él al falangista y Plaza, al otro. Nada, dos segundos» (Trapiello, 2001: 171).

A raíz de este suceso y de un atraco posterior, los integrantes de estos grupos guerrilleros van cayendo paulatinamente bajo poder policial como consecuencia de las delaciones que ellos mismos se realizaban. De este modo, desde febrero hasta abril, en solo dos meses, más de una decena de miembros fueron detenidos, «convenientemente interrogados», juzgados y condenados. Durante este proceso, las muestras de violencia son innumerables y explícitas:

Esos días ni siquiera daban los señores policías abasto a propinarlas [las palizas], por lo que se vieron en la necesidad de contratar a un boxeador profesional, Heliodoro Ruiz, que les hacía ese trabajo.

La iniciativa no era nueva, porque en 1936 también se les ocurrió a algunos contratar a un boxeador en una checa. (Trapiello, 2001: 226)

Queda plasmado de forma evidente que a la violencia de unos responden los otros con más violencia, aumentada en intensidad, puesto que se trata de una violencia «vengativa o ejemplarizante». Se observa que tanto para unos como para otros la *ley del talión* es algo que goza de total vigencia y que además *debe* aplicarse. Por parte del partido comunista, extraemos estas líneas de una carta redactada por Santiago Carrillo en 1945 desde la «seguridad» de su refugio en Francia:

Hay que ejecutar a todos los magistrados que firmen una sentencia de muerte contra un patriota [...] Hay que pasar decididamente a la ejecución de los jefes de la Falange responsables de la ola de crímenes y terror [...] Por cada patriota ejecutado deben pagar con su vida dos falangistas. (Trapiello, 2001: 81)

Con el asesinato de Carrero Blanco en 1973 –cometido en acto terrorista por ETA– como telón de fondo, Trapiello nos ofrece el punto de vista de un joven universitario y militante comunista en el ocaso del régimen franquista en una conservadora ciudad castellana cuyo nombre el autor pretende mantener en una incógnita. El clima de violencia e inseguridad se mezcla con el desencanto que el joven Martín Benavente experimenta en relación a la militancia política. Este es el argumento de *El buque fantasma* (1992), su primera novela relacionada con la memoria histórica.

Las consignas políticas desplazaron, sin rebozo, a las consignas corporativas: «Disolución de cuerpos represivos». Era lo que se llamaba instrumentalización del movimiento de masas. Levantaron el

puño, levantamos el puño. También aquello era la primera vez que lo hacía. Al hacerlo, al miedo se sobrepuso la emoción del berebere que enarbola su espingarda antes de espolear su camello contra la caravana objeto de su asalto. Aquel puño en alto fue una dulce droga probada por primera vez, la afirmación de una libertad y el recuerdo de otra esclavitud... (Trapiello, 1992: 92)

Hacia la mitad del libro aparece el nombre de Billy el Niño, el «célebre» inspector de policía cuyo nombre ha sido recientemente recuperado con motivo de denuncias e investigaciones de delitos contra los derechos humanos acontecidos durante el franquismo:

Lo comunicamos a los militantes del exterior. Luego, un día, después de llevar más de tres meses en la cárcel, Gabriel Tejero reunió a todos los camaradas en su celda. A él le había torturado Billy el Niño. No como a Gaztelu. No. A Tejero le torturó a conciencia. Durante los quince días deseó la muerte más de una vez. Intentó tirarse por una ventana del cuarto piso, mientras le interrogaba, y en otra ocasión, aprovechando que le habían dejado en el cuarto de baño, se comió una pastilla de jabón. [...] En cambio con Tejero se emplearon a fondo, le golpearon en las plantas de los pies, le dejaron dos días esposado a un radiador, le cubrieron con una manta mojada y le apalearon. (Trapiello, 1992: 189)

En *Los amigos del crimen perfecto* (2003), el autor nos introduce en un episodio que tiene lugar en el transcurso del golpe de Estado de 1981, cuando se empieza a gestar un acto de vendetta que tiene como objetivo a uno de los principales defensores del golpe; sin embargo, nada tiene que ver su participación en la gestación de este acto antidemocrático con el final que el destino le tiene reservado.

Don Luis es un comisario de policía muy activo en las tareas de represión encomendadas por el régimen ya en el ocaso del mismo.

La trama de la obra tiene su origen en uno de los interrogatorios que llevó a cabo y que, como otros tantos, terminó de forma trágica con la muerte del acusado. Casi veinte años después, el hijo de la víctima, el cual sufrió toda su vida su condición de huérfano y la viudedad de su madre, decide aproximarse al círculo del comisario para poder ir gestando y llevar a cabo su plan de venganza.

¿Le recuerda a usted algo el nombre de Domiciano Hervás? Al principio tu suegro no se acordaba de nada. [...] Poe solo quería que tu suegro dijera, sí, me acuerdo de tu padre, y siento lo que le pasó. [...] al principio tu suegro negó todo. [...] hasta que le dijo que no, que era en 1960 cuando lo había matado, en Madrid, no en Albacete, y cómo fue, y entonces parece que sí se acordó. Tanto que quiso sacar la pistola, pero Poe sacó la que le había dejado Marlowe. El policía trató de quitársela. Poe me dijo que en ese momento supo que le mataría a él como había matado a su padre. Forcejearon. Un tiro fue al suelo, otro a la pierna y otro le dio en la cabeza. Y que todo sucedió muy deprisa. (Trapiello, 2003: 328-329)

Ambientado en el contexto actual de la memoria histórica, en *Ayer no más* (2012) se representa la violencia de las instituciones hacia las que fueron y son víctimas represaliadas; se plantea esta violencia en la utilización del dolor ajeno para provecho propio en primer lugar, y en la imposibilidad de exhumar familiares en segundo lugar: «Se sirven de nosotros sin la menor consideración. Las víctimas les importamos bien poco. Solo quieren lucirse a nuestra cuenta. Pero de Pestaña [José] no nos lo esperábamos. Ha sido una gran decepción» (Trapiello, 2012: 242).

El autor manifiesta, a través de uno de los personajes, la evidente utilización que de las víctimas y su dolor realizan algunas personas para su propio provecho y bajo el amparo de su pertenencia a ciertas asociaciones concebidas, en un primer momento, para fines bondadosos:

Los desprecian, les da igual. Les sirve Graciano y otro. Mariví quiere el escándalo, quiere ganar la guerra con él, que perdió mucho más que una guerra, a su padre. Deciden lo que hay que recordar y lo que no, y cómo recordarlo, se atenga o no a los hechos, y cuándo. Creo que las banderas republicanas que llevan a las exhumaciones no son las de 1936. Y apruebo que quieran una república. Yo también. Pero esa no hay que ganarla en las fosas, sino en las urnas. Y quizá José Antonio no, pero Mariví quiere ganarla en las fosas, con los muertos de hace setenta años, y desde luego no muertos suyos, sino de otros. Hasta en eso es ruin. (Trapiello, 2012: 251)

3. CONCLUSIÓN

DEL análisis de la violencia, sus modos y agentes realizado en estas obras del escritor leonés Andrés Trapiello podemos extraer las siguientes conclusiones:

En primer lugar podemos concluir que hemos observado una evolución en la forma y los modos atendiendo a las muestras de violencia relacionadas con la guerra civil. Obviamente, esta evolución está intrínsecamente relacionada con el devenir histórico español. De esta forma, nos encontramos con que en primer lugar se nos ofrecen muestras de violencia en el campo de batalla y en los campos de concentración, sin prescindir de la violencia intestina a la que muchos señalan como principal culpable de la derrota republicana. Continuamos nuestro viaje en el tiempo y después de la guerra llegamos a la violenta y represiva dictadura, sobre cuya violencia nos ilustra un poco más *La noche de los Cuatro Caminos* (2001). Inmersos en los difíciles y decisivos años 70, *El buque fantasma* (1992) pone en circulación literaria la violencia de ETA contra el Estado y a personajes como Billy el Niño, erigido en el brazo ejecutor de la represión realizada por el Estado.

Repasamos uno de los hechos más importantes para la democracia española gracias a *Los amigos del crimen perfecto* (2003), donde se nos muestra la violencia de un acto de venganza individual dentro del contexto nada pacífico del intento de golpe de Estado de Tejero en 1981. Finalmente, terminamos este viaje histórico por los modos y agentes de la violencia apeándonos en la actualidad, donde *Ayer no más* (2012) nos deja muy claro que la inacción también puede ser una forma de violencia, especialmente si viene de parte de instituciones (públicas o privadas) creadas para velar por el bienestar de un colectivo concreto.

Finalmente, me gustaría detenerme brevemente en un aspecto de la violencia, y es que esta no es solo física, también existe la violencia psicológica, que llega a ser incluso más dañina que la física y que puede llevar a la incapacidad de conseguir tener una vida normal o, en casos extremos, a la locura, como hemos podido observar en algunas de las novelas tratadas.

En definitiva, la violencia es un tema que se sigue tratando en la literatura y esto es consecuencia de que la violencia está en la sociedad y desde siempre ha conformado una parte muy importante de ella. A través de este trabajo hemos podido comprobar que hay una evolución en las formas de administrar la violencia y en los agentes que la administran y que todo esto depende del momento histórico, fuente surtidora de literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDRT, Hanna (2006): *Sobre la violencia*, trad. Guillermo Solana, Madrid, Alianza.
- BEJAMIN, Walter (2010): *Crítica de la violencia*, ed. Eduardo Maura, Madrid, Biblioteca Nueva.

- GAGEN, Derek y David George (eds.) (1990): *La Guerra Civil Española. Arte y Literatura*, Murcia, Universidad de Murcia.
- JITRIK, Noé (2005): «Historicidad, literatura y estudios culturales», en Celina Manzoni (ed.), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor (14-22).
- JULIÁ, Santos (2000): *Violencia política en la España del siglo XX*, Madrid, Taurus.
- TRAPIELLO, Andrés (2012): *Ayer no más*, Barcelona, Destino.
- , (2003): *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona, Destino.
- TRAPIELLO, Andrés (2001): *La noche de los Cuatro Caminos. Una historia del maquis. Madrid, 1945*, Madrid, Aguilar.
- , (2000): *Días y noches*, Madrid, Espasa Calpe.
- , (1992): *El buque fantasma*, Barcelona, Plaza & Janés.

LA CASA VERDE: UN ESCENARIO DE VIOLENCIA Y PROSTITUCIÓN EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO

IRENE RÍO BARRIAL

iribapri@hotmail.com

Universidad de Oviedo

I. INTRODUCCIÓN

LA realidad del continente americano ofrece, según Mario Vargas Llosa, «un verdadero festín de razones para ser un insumiso y vivir descontento», para dotar al escritor de su razón de ser: «la protesta, la contradicción y la crítica» (Vargas Llosa, 2012: 404-405). Por ello, el escritor latinoamericano debe contar y mostrar esa realidad difícil y violenta en la que vive. Deberá intentar cambiar esa sociedad «donde la injusticia es ley, [donde hay] paraísos de ignorancia, de explotación, de desigualdades cegadoras, de miseria, de alienación económica, cultural y moral», que muestra que «la realidad está mal hecha, que la vida debe cambiar» (2012: 405).

Estas son palabras que el autor pronunció en la recepción, en Caracas, del Premio Rómulo Gallegos, otorgado por la publicación de una de sus mejores obras: *La Casa Verde* (1966), que une toda la sociedad actual de Perú, por medio de un melodrama que conecta muy diferentes historias, aunque todas se acabarán relacionando de alguna manera. En esta obra ocurren «las peores, las más tremebundas cosas» que uno se pueda imaginar: «violaciones, corrupción de menores, nacimiento y crianza de una niña en un burdel, delitos y atropellos sin fin, proxenetismo, borracheras, incendios, encarcelamientos, fugas,

escándalos, traiciones...» (Oviedo, 1982: 161), todo ello interconectado por medio de relaciones personales.

Retomando el tema que introducía el autor en su discurso de recepción del Premio, me parece importante analizar en Vargas Llosa las expresiones de la violencia, ya que, según el autor, «en un país como el mío [Perú], la violencia está en la base de todas las relaciones humanas. Se halla omnipresente en todos los instantes de la vida de un individuo» (Conte, 1972: 205). Así, pues, comentaré las principales relaciones de violencia, en todas sus vertientes, que el autor pone de relieve en la obra, enmarcando todas ellas en un contexto de importancia vital en la sociedad actual peruana: el conflicto y la contraposición entre el ambiente de la ciudad y el ambiente de la selva.

2. DOS MUNDOS ENFRENTADOS: CIUDAD Y SELVA

LA obra que aquí analizaré pertenece a su primera etapa narrativa, en la que presenta una «visión amarga y desgarrada de diversos aspectos de la realidad peruana», mediante la cual el arequipeño muestra su desacuerdo con el mundo, su adhesión a la Revolución Cubana y su lucha por la implantación del socialismo en Perú. Es una etapa «ideológica» (Omaña, 1987: 137), aunque como se verá, en todas sus novelas posteriores irá dejando huellas de su ideología. A su vez, presenta los hechos de tal forma que son los lectores quienes deben formarse sus propios juicios morales y percibir «la realidad de la misma forma desordenada y fragmentaria que los personajes» (Cabrales Arteaga, 1985: 50), de modo que el narrador no se entromete en el mundo narrado.

La Casa Verde comprende cinco historias entrecruzadas que vivió el propio autor en su primer viaje al Alto Marañón (Rossman y Friedman, 1983: 4); la narración transcurre en la ciudad de Piura, «la

primera ciudad española de América del Sur» (Vargas Llosa, 2012: 1062), y en la selva amazónica, a orillas del río Nieva y en el Alto Marañón. Esas cinco historias que se entretajan son las de don Anselmo y Lituma-Bonifacia, en Piura; y las del convento de Santa María de Nieva, Jum y Fushía, en la selva. Se podría establecer un hilo conector entre la selva y la ciudad por medio del personaje de Bonifacia, india que fue recogida de niña –a la fuerza– por las monjas del convento de Santa María de Nieva, para «instruirla» y darle una vida mejor: «eras como un animalito y aquí te dimos un hogar, una familia y un nombre. También te dimos un Dios» (1985: 31), le replica la Madre Superiora cuando Bonifacia deja escapar a las pupilas a las que cuidaba en el convento. Por este hecho es expulsada de la residencia de las monjas; se casa con el Sargento Lituma y termina viviendo con él en Piura, en La Mangachería, barrio que para Vargas Llosa es «como el alma de Piura» y que «se lo conoce mejor con la fantasía» (2012: 1062).

La Casa Verde aúna elementos propios de mundos muy diferentes entre sí, pero que el lector recrea como un todo: una novela en la que todas las historias narradas están entrecruzadas, de una u otra manera. Así, la selva es el escenario de historias que se comunicarán con aquellas que transcurren en la ciudad; incluso serán una evolución de algunas que comenzaron en la selva, como puede ser la historia de Bonifacia. La novela «es lugar de encuentro de diversas culturas, escenarios, sociedades e historias» (Hernández de López, 1994: 281), que no siempre convivirán en paz.

Este constante choque entre dos mundos está presente desde el principio hasta el final de la novela, cuyas narraciones ponen frente a frente al mundo occidental, «fruto de la conquista y la civilización» y al mundo indígena-salvaje, que se ha mantenido al «margen del desarrollo socio-político y económico» (1994: 281) de Perú. Son dos espacios escindidos, dos regiones del Perú contemporáneo que, aunque pertenezcan a un mismo país, parecen mundos completamente autónomos.

La descripción de ambos espacios es significativa, en cuanto a la contraposición de elementos y costumbres. Así, la selva, que se ve reflejada en las narraciones sobre Santa María de Nieva, en el Alto Maraón, es descrita, en muchas ocasiones, como un ámbito impenetrable:

Las copas de los árboles se confundían con las nubes, los troncos con las lenguas ocre de las riberas. Había comenzado la creciente; el río arrastraba corrientes parásitas, de aguas más rubias o más morenas, y también arbustos, flores degolladas, líquenes y formas que podrían ser pedruzcos, caca o roedores muertos. (Vargas Llosa, 1985: 162)

Sin embargo, estas descripciones tan violentas se irán complementando con los actos que se llevan a cabo en cada zona, mientras que, en una descripción inicial de los ambientes, Vargas Llosa nos sitúa, objetivamente, en una zona concreta de Perú:

Santa María de Nieva se alza en la desembocadura del Nieva en el Alto Maraón, dos ríos que abrazan la ciudad y son sus límites. Frente a ella, emergen del Maraón dos islas que sirven a los vecinos para medir las crecientes y las vaciantes. Desde el pueblo, cuando no hay niebla, se divisan, atrás, colinas cubiertas de vegetación y, adelante aguas abajo del río ancho, las moles de la Cordillera que el Maraón escinde en el Pongo de Manseriche: diez kilómetros violentos de remolinos, rocas y torrentes [...] (1985: 17)

Un paraje completamente distinto es el que envuelve a la ciudad de Piura, a más de trescientos kilómetros de Santa María:

Al cruzar la región de los médanos, el viento que baja de la Cordillera se caldea y endurece: armado de arena, sigue el curso del río y

cuando llega a la ciudad se divisa entre el cielo y la tierra como una deslumbrante coraza. [...] Todos los días del año, a la hora del crepúsculo, una lluvia seca y fina como polvillo de madera, que solo cesa al alba, cae sobre las plazas, los tejados, las torres, los campanarios, los balcones y los árboles, y pavimenta de blanco las calles de Piura. (1985: 23)

Estas primeras páginas de la novela divulgan un conflicto entre dos culturas: la india y la europea. Aparentemente, puede identificarse la cultura india con la barbarie, y la cultura europea u occidental con la civilización –contraposición tan presente en la obra latinoamericana–; sin embargo, en *La Casa Verde*, la cultura india está representada «como la más armonizada con la natura, [...] la más pacífica y benigna de las dos» (Hernández de López, 1994: 273). Pero no es la naturaleza lo que hace que un ambiente sea más o menos civilizado, en contraposición a otro más pacífico: es el hombre y sus actitudes lo que acabará determinando la armonía o el caos de cada zona; la violencia acompañará al hombre tanto en la selva como en la ciudad.

En la novela, Vargas Llosa realza el ataque de los soldados –tomados como representantes de la civilización– que atacan y arruinan la selva y sus habitantes, mientras que don Anselmo, selvático en la ciudad, representa «el contraataque de la civilización india hacia esa amenaza foránea» (1994: 276). Y don Anselmo no encontrará otra forma más adecuada de intentar reconciliar esos dos mundos enfrentados que pintando su prostíbulo de verde, el color de la selva, «al otro lado del río, frente a la ciudad, como un emisario de ella en el umbral del desierto, un sólido, invicto esqueleto de madera» (Vargas Llosa, 1985: 68). Un ejemplo de abuso de los indígenas, entre muchos otros que podemos encontrar en la novela, es el intercambio que pretenden hacer las monjas con los aguarunas: les arrebatan a las niñas indias a cambio de espejitos, collares y pulseras (1985: 12-13), intercambios más

que frecuentes en la época colonial; Vargas Llosa critica aquí, una vez más, «las violentas prácticas coloniales contra los indígenas», representados como seres inferiores y salvajes (Ortiz Rodríguez, 2012: 121-122).

Una de las historias que transcurren en la ciudad es la historia de los Inconquistables: Lituma, Josefino, José y el Mono, «actores de mil hazañas y orgías que serían magníficas si no fuesen míseras» (Oviedo, 1982: 142), los que «no sabían trabajar, solo chupar, solo timbear, eran los inconquistables y ahora iban a culear» (Vargas Llosa, 1985: 157). Sus fechorías, la mayoría de ellas, transcurren en el barrio de la Mangachería, en Piura, de donde son originarios y donde se criaron todos ellos. Es un «barrio ínfimo de matones, pícaros [...], poblado de picanterías y bares de mala muerte» (Oviedo, 1982: 142), cercano a las inmediaciones de la Casa Verde. Por ello, ¿qué podemos esperar de los Inconquistables? Son mangaches, por lo que las «cualidades bárbaras» inherentes a este barrio se pondrán de relieve en sus acciones. Por tanto, las descripciones que Vargas Llosa realiza de la apariencia física de la ciudad se conectan con el espacio salvaje, que no se limita exclusivamente a la selva, espacio poblado por indios, sino que también se puede aplicar al «espacio de desolación, de terreno baldío [...], de desierto» (Hernández de López, 1994: 290) que es la ciudad de Piura y, sobre todo, del espacio en el que se ubica la Casa Verde.

Otro de los aspectos que marcan una separación entre la selva y la ciudad es la utilización de los tiempos novelísticos (Establier Pérez, 1998: 86-87): en la selva domina el tiempo singular, aunque también hay narraciones en tiempo circular, o tiempo inmóvil, mediante los cuales se describe la vida en la selva, con interrupciones en acontecimientos bruscos, demostrando a la vez que la vida puede ser bonita incluso en ese mundo de brutalidad, y destacando la hermosura del paisaje, elemento importantísimo en la novela; por el contrario, el tiempo novelístico utilizado para hablar de Piura es el tiempo circular,

que dota a la narración de un descanso en el «ritmo febril» de los acontecimientos de la vida urbana.

Vargas Llosa rompe los límites de los ámbitos naturales mediante la circulación de personajes e historias comunes, que van más allá del lugar originario de cada personaje. Quiere, así, «abolir la tradicional separación entre las distintas regiones del Perú, prefigurando de este modo un proyecto de nación inclusivo que dé participación a los permanentemente excluidos» (Ortiz Rodríguez, 2012: 113), como los indios nativos. A su vez, estos dos mundos se verán unidos mediante el matrimonio de Lituma con Bonifacia, de la costa con la selva, de Piura con Santa María de Nieva.

3. UNA TRAMA VIOLENTA

Como ya he mencionado en apartados anteriores, la figura de Bonifacia, junto con la del Sargento Lituma, será la unión entre dos mundos: la selva y la ciudad. Ella unirá tanto los espacios geográficos como las relaciones interpersonales de los personajes. El matrimonio Lituma-Bonifacia se realizará en la selva, pero continuará –terminará– en la ciudad y, mediante la narración de las historias personales de cada uno, sabremos el origen de Bonifacia, sus aventuras en el convento de Santa María de Nieva, su matrimonio con el Sargento, y su evolución hasta La Selvática en la ciudad. También conoceremos las andanzas del Sargento en la selva como Guardia Civil, como cachaco, cómo «conquista» a Bonifacia y se casa con ella, la ida de ambos a la ciudad, y su encarcelamiento; finalmente, veremos cómo Lituma, un inconquistable, de vuelta a la ciudad, es incapaz de sacar a Bonifacia de su oficio de prostituta.

Por un lado, la selva es escenario de las más crueles historias, en las que el narrador destaca claramente el carácter aparentemente

civilizado de los procedentes de la ciudad en comparación con el «estado salvaje y violento del pueblo amazónico» (Piñeyro, 2008: 109). ¿Cómo? Principalmente, describe de distinta manera a los indios y a las monjas de la misión: a la Madre Angélica, como a las demás monjas, se la describe como madre, tía, abuela, pobre viejita... pero los indígenas no llevan consigo una calificación que pueda generar la identificación del lector; todo lo contrario, a la indígena que va a ser despojada de las niñas se la describe como «una vieja melenuda cuyos senos son tubos de carne blanda y oscura» (2008: 106). Aunque se les da voz a los indígenas –hecho que revela una intención reivindicadora del autor, en cierta manera–, estos no hablan, sino que gruñen, rugen, escupen. Veamos algún ejemplo de ello: Bonifacia se excusa ante la Madre Superiora por haber dejado escapar a las pupilas:

—Yo hablo pagano, Madre [...]. Aprendí de tanto oír las paganitas y no te conté nunca.

—Mentira, demonio –gritó la Madre Angélica [...].

Pero la interrumpieron unos gruñidos que habían brotado como si en la despensa hubiera oculto un animal que, súbitamente enfurecido, se delataba aullando, roncando, ronroneando, chisporroteando ruidos altos y crujientes desde la oscuridad, en una especie de salvaje desafío. (Vargas Llosa, 1985: 33)

Hablar «pagano» no es símbolo de rebeldía para con las monjas, sino que marca un fuerte contraste entre las maneras civilizadas de las madres y el carácter salvaje de Bonifacia que, ¿no será una premonición de lo que terminará siendo: prostituta, al margen de todas las normas de la sociedad? Aunque *La Selvática* en Piura lleva la vida que jamás se imaginó, nunca deja de lado el carácter religioso, por decirlo de alguna manera, del pecado y del arrepentimiento: tras la marcha de

Lituma, Bonifacia se refugia en los brazos de Josefino, quien la llama Selvática, aunque «sabe que no me gusta», tal y como ella afirma. Sin embargo, «yo sé que es pecado y a pesar sigo contigo –sollozó Bonifacia—. Tú no te das cuenta pero Dios me va a castigar» (1985: 248). A pesar de ese ligero arrepentimiento que denota la influencia de las monjas sobre la niña india Bonifacia, esta no tratará en ningún momento de cambiar de vida en la ciudad: seguirá siendo prostituta, aunque Lituma intente, a su vuelta de la cárcel, sacarla de la Casa Verde.

En este sentido, la Casa Verde de Piura concentra toda la violencia, el abuso sexual que está presente en la novela desde un principio. En la ciudad, en la selva, se producen constantemente abusos sexuales sobre las mujeres; no siempre son relaciones no consentidas, pero el componente sexual de la novela es una especie de hilo que une todos los acontecimientos. Las alusiones a la realización de actos sexuales son continuas, tanto en la selva como en la ciudad. Aquí vemos cómo los oficiales destinados en la selva hablan sobre las pupilas desaparecidas:

El Pesado, en cambio, les haría unos cariñitos y se rió, mi Sargento, ¿no es verdad que las mayorcitas ya estaban a punto? [...]

—Pero es cierto, mi Sargento. Aquí se desarrollan tan rápido, a los once años ya están maduras para cualquier cosa. No me diga que si se le presenta la ocasión no les haría unos cariñitos. (1985: 87)

Y, efectivamente, esos «cariñitos» los iban a dar sin el consentimiento de las indias. La misma sensación de abuso es transmitida en el primer encuentro del Sargento con Bonifacia, en la selva:

Ya había conseguido sujetar sus manos, con todo su cuerpo la aplastaba contra el tabique y, de pronto, la pateó, la hizo caer y cayó junto a ella, ¿no se había hecho daño, sonsita? En el suelo, ella se defendía apenas pero gemía más fuerte, y el Sargento parecía enardecido, chinita,

chinita, carajeaba apretando los dientes, ¿viste? E iba encaramándose poco a poco sobre ella (1985: 123).

Pese a este encuentro violento, finalmente Bonifacia terminará por no hacer resistencia y «después de un momento, con timidez, sus manos se posaron sobre la espalda del Sargento, sin fuerza, como descansando» (1985: 124). Este será su primer encuentro sexual, ella misma se lo confiesa al Sargento, el mismo que, tras verla a su vuelta a Piura en la Casa Verde, no mostrará más que desprecio hacia ella y le dirá que haga «su trabajo, puta» (1985: 135).

La existencia de la primera Casa Verde no se confirma en la novela, y aparece como algo mítico, como una «fábula, tonterías de la gente», ya que «no hubo ninguna Casa Verde» ni ningún incendio que la calcinara, según afirma Anselmo. Pero su existencia, o la presencia de ese mito en la mente de los piuranos, hizo que comenzaran a aparecer casas de habitantas a las afueras de la ciudad, hasta que la Chunga, hija de Anselmo, «resucitó» la Casa Verde. Esta segunda Casa Verde será el escenario de los episodios protagonizados por La Selvática (será su hogar), los Inconquistables, los músicos, la Chunga, don Anselmo (ya viejo y casi ciego), y por las habitantas y los clientes asiduos a este recinto que parece un mundo aparte, que enmarcará una unión entre la civilización, la natura y la marca inevitable de la mujer, «la persona más inmolizada de todo el conflicto» (Hernández de López, 1994: 277).

Así, pues, las relaciones sexuales que se narran ponen de relieve «la vejación que un hombre maduro hace de una mujer joven» (Alonso González, 1968: 221). Repasemos algunos de estos encuentros. Las relaciones de Fushía con Lalita y con la india shapra no reflejan otra cosa que desprecio hacia las mujeres; Fushía habla de la shapra como una niña que «correspondía al cariño, era mimosa como un cachorrillo», y de Lalita como una «perra ingrata» a la que no hizo sufrir lo

suficiente (Vargas Llosa, 1985: 125). En un momento en el que Lalita siente celos de la shapra,

se había puesto a lloriquear, ¿acaso no había sido buena mujer?, ¿no lo había acompañado siempre?, ¿la creía tonta?, ¿no había hecho lo que él había querido? Y Fushía se desnudaba, tranquilo, arrojando las prendas al voleo, ¿quién era el que mandaba aquí?, ¿desde cuándo le discutía? Y por último qué mierda: el hombre no era como la mujer, tenía que variar un poco, a él no le gustaban los lloriqueos. (1985: 127)

Uno de los encuentros del Sargento Lituma con Bonifacia ya ha sido recogido más arriba, por lo que pasaré a reflejar la narración del encuentro, a la vez tierno y violento, de Anselmo con Antonia, joven ciega a la que ha raptado y encerrado en una torre durante años, en lo alto de la primera Casa Verde:

Háblale al oído, siéntala en tus rodillas, no la fuerces, ten paciencia, acaríciala apenas o mejor respírala sin tocarla, sin prisa, suavemente espera que busque tus labios. Y háblale siempre, al oído, con ternura. [...] Tiéndela entonces con cuidado, acomódala, y muy lentamente, muy dulcemente, abre su blusa y tócala, ¿su cuerpo se endurece?, suéltala, tócala de nuevo, y háblale, la quieres, la mimarás como a una churre, vivirás para ella, no la estrujes, no la muerdas, cíñela apenas, guía su mano hasta su falda, que ella misma se la desabotone. Tú Toñita, muchachita, churre, y estréchala contra ti, ahora sí busca sus muslos, sepáralos con timidez, sé cuidadoso, sé obediente, no la apremies, bésala y retírate, vuelve a besarla, sosiégala y, mientras, siente cómo tu mano se humedece y su cuerpo se abandona y despliega. (1985: 247)

Puede parecer que Anselmo es tierno y cuidadoso para con su amada, pero el rapto de la niña y el desenlace que tendrá (morirá al

dar a luz a la hija de ambos, la Chunguita), no dejará de ser un indicio del carácter violento y abusivo que el arpista ejerce sobre ella.

En definitiva, los personajes, tanto los indígenas como los ciudadanos, no son presentados desde una posición idílica, mostrando sus mejores cualidades y sus éxitos, sino que son representados desde su humillación. El autor muestra el final trágico de los personajes antes de mostrarlos jóvenes y con esperanzas, hecho que denota la frustración de cada uno de ellos (Establier Pérez, 1998: 89). Tal y como afirman algunos críticos de la obra, esta especial manera de contar los acontecimientos tiene tres efectos principales: crea una sensación de simultaneidad del presente y del pasado, ya que, en muchas ocasiones, se superponen las narraciones de los distintos tiempos; la diversidad de historias y personajes desaparece en el desenlace de cada uno de ellos, ya que todos tendrán un final trágico; y el lector va acostumbrándose, narración tras narración, a la brutalidad de los acontecimientos de manera que las «explosiones de violencia» vienen a ser un hecho esperado por el lector, ya que es inimaginable otro final (1998: 89).

4. CONCLUSIONES

TRAS el análisis de los aspectos violentos en *La Casa Verde*, queda patente la increíble conexión entre dos mundos, aparentemente separados, del Perú actual. La selva y la ciudad son dos ambientes distintos pero que guardan más similitudes de las que aparentemente se puede apreciar. La sociedad peruana está compuesta por identidades diferentes provenientes tanto de la ciudad como de la selva, por lo que es una realidad que no se puede obviar.

No hay duda de que Vargas Llosa ha exorcizado sus demonios personales, históricos y culturales (Boldori de Baldussi, 1974: 10) como

escritor de novelas como esta, aportando acontecimientos y narraciones que «son producto de las redes cruzadas de la experiencia personal e histórica a un tiempo» (VV.AA., 1995: 382). Son las relaciones entre las personas las que dotarán al lugar de un ambiente agradable o, por el contrario, de un ambiente violento y áspero, como acabo de analizar. Sin embargo, y tal como afirma el arpista en una conversación con Bonifacia, «la gente es igual en todas partes» (Vargas Llosa, 1985: 300), independientemente de su procedencia.

Por ello, la sociedad debería fijarse más en las relaciones personales, siempre partiendo desde el respeto al prójimo, y no en las diferencias culturales o identitarias de un país o, en este caso, de una zona concreta. En mi opinión, la sociedad de un país como Perú, que cuenta con una gran diversidad de ambientes y culturas, debería saber apreciarlos y sacar el máximo partido de todos esos mundos, pues es esa diversidad la que terminará dotando al país de riqueza, tanto cultural como personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GONZÁLEZ, Eduardo (1968): «Montaje, tipos y formas de *La Casa Verde*», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 18, xviii, pp. 203-232.
- BOLDORI DE BALDUSSI, Rosa (1974): *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- CABRALES ARTEAGA, José Manuel (1985): «El “boom” de la novela hispanoamericana», *Literatura hispanoamericana: siglo XX*, Madrid, Playor, pp. 47-54.
- CONTE, Rafael (1972): «Mario Vargas Llosa o la dialéctica», *Lenguaje y violencia. Introducción a la nueva novela hispanoamericana*, Madrid, Al-Borak, pp.197-210.

- ESTABLIER PÉREZ, Helena (1998): *Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*, Alicante, Universidad de Alicante.
- FUENTES, Carlos (1969): «El afán totalizante de Vargas Llosa», *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, pp. 35-48.
- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana María, ed. (1994): *Mario Vargas Llosa: Ópera omnia*, Madrid, Pliegos.
- OMAÑA, Balmiro (1987): «Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 26: XIII, pp. 137-154.
- ORTIZ RODRÍGUEZ, María de las Mercedes (2012): «La fisura irremediable: indígenas, región y nación en tres novelas de Mario Vargas Llosa», *Antípoda*, Bogotá, 15, pp. 111-136.
- OVIEDO, José Miguel (1982): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Seix-Barral.
- PIÑEYRO, Juan Carlos (2008): «Ideología y compromiso en la representación de la alteridad: los jíbaros en *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa», *Studia Neophilologica*, 80, pp. 99-119.
- ROSSMAN, Charles y Alen Warren Friedman, coords. (1983), *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*, Madrid, Alhambra.
- VARGAS LLOSA, Mario (1985): *La Casa Verde*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2012): *Piedra de toque I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- VV.AA. (1995): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas.

EL HUMOR Y LA GUERRA. UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE *PICNIC*, DE FERNANDO ARRABAL, Y EL MONÓLOGO DE GILA

FÉLIX CABALLERO WANGÜEMERT

felixcaballero@hotmail.com

Universidad de Vigo

I. INTRODUCCIÓN

*P**PICNIC* es la primera y una de las más famosas y representadas de las obras de teatro de Fernando Arrabal. Lo mismo podemos decir del monólogo de la guerra de Miguel Gila: fue el primero que escribió y es uno de los más populares. Los dos textos son una parodia antibelicista marcada por las tensiones entre el humor absurdo y el negro y entre el principio de inverosimilitud y el de verosimilitud. El objetivo de este estudio es analizar estos paralelismos, más allá de la posibilidad, apuntada también, de que Arrabal se inspirara en el texto de Gila para escribir su obra.

2. ARRABAL Y GILA, DOS BIOGRAFÍAS MARCADAS POR LA GUERRA CIVIL

FERNANDO Arrabal (Melilla, 1932) es el autor teatral español más representado en el mundo en los últimos tiempos. Su teatro, encuadrado en el absurdo, asume la mirada del niño y concibe el escenario como centro de terror, euforia y caos.

Ha cultivado también la novela, la poesía, el ensayo y el cine. Pese a ser uno de los escritores más controvertidos de su tiempo, ha recibido numerosas distinciones, como el Gran Premio de Teatro de la Academia Francesa, el World's Theater, la Legión de Honor de la República Francesa o el título de Trascendente del Colegio de Patafísica (equivalente del Nobel para esta institución), además de haber estado varias veces en las quinielas del auténtico Nobel de Literatura.

Miguel Gila nació en Madrid en 1919 y murió en Barcelona en 2001. Es uno de los humoristas españoles más importantes desde la Guerra Civil. Destacó tanto en el humor gráfico, colaborando en *La Codorniz* y *Hermano Lobo*, como en el monólogo. Sus textos, que enseguida reconvirtió en falsos diálogos usando el recurso del teléfono, combinan el costumbrismo ingenuo con el surrealismo. Pronto alcanzó una gran popularidad, prodigándose en los escenarios, la radio y la televisión.

Fue galardonado con el premio Ondas de radio, el Premio Internacional de Humor El Gat Perich y la Medalla de Oro al Mérito del Trabajo.

Entre Arrabal y Gila observamos algunos paralelismos biográficos; el principal, la huella que les dejó la Guerra Civil, adivinable tanto en *Picnic* como en el monólogo de la guerra.

El padre de Arrabal era oficial del Ejército español y fue arrestado el 17 de julio de 1936 por no querer unirse al golpe militar. Fue condenado a muerte. Tras intentar suicidarse en prisión, en marzo de 1937 le fue conmutada la pena por 30 años de cárcel. Por esas mismas fechas fue trasladado de la prisión al hospital de Burgos al ser considerado enfermo mental. Según Berenguer (Arrabal, 2012), parece que se «hizo el loco» para ser colocado en un régimen menos rígido de vigilancia y poder escapar, lo que consiguió solo veintitantos días después, en pijama y con un metro de nieve en los campos. Jamás se volvió a tener noticias de él.

Al estallar la Guerra Civil, Gila militaba en las Juventudes Socialistas Unificadas y se alistó como voluntario en el Quinto Regimiento de Enrique Lister. Fue puesto frente a un pelotón de ejecución en el Viso de los Pedroches (Córdoba), pero logró salvar la vida –según cuenta en *Y entonces nací yo* (1995)– porque era de noche, llovía y los miembros del piquete estaban borrachos, por lo que no le acertaron los disparos. Se hizo el muerto y logró sobrevivir. Luego fue apresado e internado en los penales de Yeserías, Carabanchel y Torrijos (los tres en Madrid). En el último coincidió con el poeta Miguel Hernández.

Otra coincidencia biográfica es la del exilio. Ambos se autoexiliaron por motivos no estrictamente políticos. Su primer exilio fue un exilio fisiológico que, poco a poco, iría convirtiéndose en estético y moral.

Arrabal se fue a París en 1955 con una beca de estudios por tres meses. Tras enfermar gravemente de tuberculosis, se quedó definitivamente allí. En 1967 fue detenido y encarcelado en Carabanchel tras escribir a un joven, que resultó ser hijo de un militar, una dedicatoria escatológica sobre Dios y la Patria en uno de sus libros, siendo liberado un mes después gracias a una campaña internacional. Tras este incidente, fue proscrito por el franquismo, que todavía en febrero de 1976 no le permitía volver a España.

Gila se marchó a Buenos Aires en 1968 para no ser procesado por adúltero (Ríos, 2001: 183). En la capital argentina trabajó en radio y televisión, y formó su propia compañía de teatro. Regresó a España en 1985.

3. PARALELISMOS ENTRE *PICNIC* Y EL MONÓLOGO DE LA GUERRA

PICNIC es la primera y una de las más famosas de las obras de teatro de Arrabal. También la primera que se representó en Francia, en 1959, y una de las más llevadas a la escena. Fue escrita entre 1952 y 1961, según

Berenguer (Arrabal, 2012: 59-61): la primera fecha es la que el autor propone para una versión que podríamos llamar cero –apenas un esbozo– titulada *Los soldados*, y la segunda, la de su publicación en el segundo volumen del teatro de Arrabal con el título de *Pique-nique en campagne*¹, que se corresponde, en buena medida, con la representada en Francia en 1959.

Según cuenta el propio Gila (1995), el monólogo de la guerra surgió en 1951, cuando su autor se dio a conocer con la lectura en el Teatro Fontalba de Madrid de un texto que había sido creado para Antonio Casal (aquí me referiré a él como Gila 1). Al año siguiente, lo convirtió en un falso diálogo utilizando el recurso del teléfono (lo llamaré Gila 2)².

¿Se inspiró Arrabal en el monólogo de Gila para crear *Picnic*? No es descartable que conociera el texto del humorista, bien porque lo hubiera escuchado en la radio, bien porque lo hubiese oído en directo. El escritor melillense vivía en Madrid desde 1952, cuando fue destinado allí como empleado de Papelera Española, y no pasaría a residir permanentemente en París hasta 1955.

Cualquiera que conozca el monólogo de la guerra de Gila pensará en él al leer *Picnic*. Hay cosas que lo recuerdan, sobre todo el tono general. En *Picnic* no hay cañones sin agujero, ni rifles con balas atadas con un hilo, ni aviones con un grifo para que sean de propulsión a chorro. Y en el monólogo de Gila no hay picnics, ni bailes, ni soldados que hagan jerséis. Pero la relación que se establece en la mente del lector es inevitable. De hecho, el comienzo de *Picnic*, con Zapo hablando por teléfono con su capitán, no puede ser más *giliano*, si se me permite el neologismo. Veamos los dos arranques:

1. El volumen, editado en París por Julliard, incluía también *Guernica*, *Le Labyrinth*, *Le Tricycle* y *La Bicyclette du condamné*.

2. Los dos textos del monólogo están tomados de ORTEGA, Juan Carlos y LOBATO, Marc (2011).

Picnic: ZAPO.—Diga... Diga... A sus órdenes, mi capitán... En efecto, soy el centinela de la cota 47... Sin novedad, mi capitán... Perdone, mi capitán, ¿cuándo comienza otra vez la batalla?... Y las bombas, ¿cuándo las tiro?... ¿Pero, por fin, hacia dónde las tiro, hacia atrás o hacia adelante?... No se ponga usted así conmigo. No lo digo para molestarle... Capitán, me encuentro muy solo. ¿No podría enviarme un compañero?... Aunque sea la cabra...

GILA 2.—¿Es el enemigo? ¿Ustedes podrían parar la guerra un momento? Le querría preguntar una cosa. ¿Usted va a avanzar mañana? ¿A qué hora? ¿Entonces cuándo? ¿El domingo? ¿Pero a qué hora? A las siete estamos todos acostados. ¿Y no podrían por la tarde, después del fútbol? ¿Van a venir muchos? ¡Hala, qué bestias! Yo no sé si habrá balas para tantos. Bueno, nosotros las disparamos y ustedes se las reparten.

El teléfono es lo primero que nos llama la atención. Zapo habla con su capitán y Gila con el enemigo, pero eso es irrelevante. En *Picnic* el teléfono ya no volverá a aparecer hasta el fin de la obra, aunque con una gran significación. Suena dos veces después de que los cuatro personajes se pongan a bailar para celebrar que han decidido parar la guerra y justo antes de que comience de nuevo la batalla con el resultado de la muerte de todos por fuego de ametralladora. Como dice Berenguer (Arrabal, 2012: 66), queda en el aire la pregunta de qué hubiera pasado si hubieran respondido al teléfono. Quizá esa llamada les anunciaba el ataque inminente.

El texto del primer párrafo de *Picnic* es realmente diferente al del monólogo de Gila, con una salvedad. Zapo le pregunta a su capitán «cuándo comienza otra vez la batalla» y Gila quiere saber si el enemigo va a avanzar mañana y a qué hora.

La referencia de Zapo a las bombas también llama la atención: «Y las bombas, ¿cuándo las tiro?... ¿Pero, por fin, hacia dónde las tiro, hacia atrás o hacia adelante?». En el arranque del monólogo

de la guerra no encontramos nada parecido, pero sí hacia el final de Gila 1. El humorista llega a las trincheras enemigas con una bomba debajo de cada brazo y el capitán enemigo le dice: «¡A ver si vas a dar a alguno, gracioso!». Y luego añade: «Pues apunta para donde no haya nadie». Finalmente, Gila tira la bomba «en un charco para que no explotara».

Más similitudes. No deja de ser curioso que los personajes de *Picnic* quieran detener la guerra —es lo que desencadena el trágico final, al ponerse a bailar para celebrar tal decisión y no darse cuenta de que estaban bombardeándolos otra vez— y que en Gila 2 haya una recurrente alusión a parar la guerra, aunque sea solo por unos minutos. Recordemos cómo surge la idea en la obra teatral:

SRA. TEPÁN.—Pero, oiga. ¿Es que todos los soldados se aburren tanto como usted?

(...)

SRA. TEPÁN.—Pues entonces podemos hacer una cosa: parar la guerra.

ZAPO.—¿Cómo?

SRA. TEPÁN.—Pues muy sencillo. Tú les dices a todos los soldados de nuestro ejército que los soldados enemigos no quieren hacer la guerra, y usted les dice lo mismo a sus amigos. Y cada uno se vuelve a su casa.

ZAPO.—¡Formidable!

Por su parte, el monólogo de Gila comienza con la frase: «¿Es el enemigo? ¿Ustedes podrían parar la guerra un momento?». Y hacia la mitad del segundo párrafo se dice: «¿Y podrían parar la guerra por lo menos una hora o así?». En puridad, los dos textos de Gila terminan con la guerra parada o a punto de serlo, aunque no por la voluntad de los combatientes, sino por fuerza mayor. En el primero, el comandante

le dice a Gila: «¡A buenas horas vienes! Se ha acabado la guerra!». Han tenido que pararla porque les ha caducado la licencia de armas. En el segundo, es Gila el que le dice al comandante: «Es mejor que terminemos la guerra...», porque la grúa se ha llevado el tanque, que estaba mal aparcado. Para Berenguer (Arrabal, 2012: 66), este querer parar la guerra de los personajes de *Picnic* es lo que los condena: mueren porque olvidan la realidad al tratar de encontrar soluciones individuales a un conflicto colectivo (la guerra).

En *Picnic*, el señor Tepán se muestra muy interesado en saber cuánto matan los soldados. A Zapo le pregunta: «Qué, hijo mío, ¿has matado mucho?». Y a Zepo, lo mismo: «¿Qué?, ¿y usted ha matado mucho?». Las respuestas de los soldados le decepcionan: disparan sin mirar, muy poco y cada vez que lo hacen rezan por el hombre al que han matado. En Gila 1 ocurre otro tanto: el comandante le interroga: «¿Qué tal matas?» y él contesta: «Pues de momento flojito, pero cuando me entrene...». Pero en Gila 1 son muchas las referencias a este tema: «Para una guerra importante se necesita soldado que mate deprisa»; «Que vengo por el anuncio del periódico, para matar y atacar con la bayoneta y lo que usted mande»; «Venga, ponte a matar»... En este sentido, llama la atención que el monólogo termine sin muerto ninguno: «... y tiré la bomba a un charco para que no explotara y no maté a nadie». Todo lo contrario de *Picnic*, que acaba con los cuatro personajes muertos.

Luego están los caballos. En *Picnic*, son una de las obsesiones del señor Tepán. Hasta cinco veces los menciona. En la primera dice: «En mi tiempo (...) había caballos, muchos caballos (...) los caballos nunca faltaban, muchos caballos y muy gorditos». El padre de Zepo parece participar también de esta obsesión, según relata su hijo al contar cómo fue a la guerra: «Luego bajó mi padre y dijo que yo no podía ir a la guerra porque no tenía caballo». En Gila 1, la hermana del humorista también da importancia a los equinos: «Tendremos que comprar un

caballo», dice. El animal dará lugar, además, al primer chiste del monólogo relacionado directamente con la guerra: no los vendían sueltos; se lo dieron con carro y escoba (era un caballo que tiraba del carro de la basura). En Gila 2 también surgen los equinos. Como no tenían caballería, enseñan a galopar a los más bestias. Y Gila le pregunta al soldado Julito si se ha «sentado encima del caballo del capitán».

4. HUMOR NEGRO-HUMOR ABSURDO, VEROSIMILITUD-INVEROSIMILITUD

PICNIC y el monólogo de Gila son dos parodias antibelicistas. La parodia, como explica Estébanez Calderón (1996: 808-809), es la «imitación irónica o burlesca» de personajes, conductas sociales o textos literarios preexistentes para conseguir un efecto cómico. En este doble caso, Arrabal y Gila entran de lleno en la sátira social para desmitificar la guerra.

Los dos autores reducen la guerra a un juego a través del absurdo, pero en sus textos hay algo más. Ambas obras se levantan sobre una doble tensión: la existente entre el humor absurdo y el negro y entre el principio de inverosimilitud o irrealidad, y el de verosimilitud o realidad.

El surrealismo y el absurdo estaban en Arrabal y Gila desde muy pronto. Gila se empapó del absurdo de *La Codorniz* frecuentando a Miguel Mihura, Ramón Gómez de la Serna o Antonio de Lara, *Tono*. Arrabal bebió del absurdo del surrealismo francés –fue integrante del grupo de André Breton en París– y luego del Movimiento Pánico, que fundó junto a Alejandro Jodorowsky y Roland Topor en 1962.

El humor absurdo de *Picnic* y del monólogo de Gila convierte la guerra en una especie de juego infantil: los personajes parecen estar

jugando a la guerra, en vez de hacerla. Así, el humor negro queda desteñido por el absurdo; pierde buena parte de su función defensiva, siendo sustituido por el absurdo en esta labor.

En *Picnic*, el carácter lúdico queda especialmente explícito en algunos momentos, como cuando los señores Tepán evocan las guerras de «sus tiempos»: él recuerda con entusiasmo las galopadas espada en mano y ella, cuando de niña se asomaba al balcón para ver batallas y le decía al vecinito: «Te apuesto una chocolatina a que ganan los azules». O cuando el Sr. Tepán le dice a su hijo que han venido en motocicleta y nadie les ha dicho nada, y Zapo replica: «Supondrían que erais los árbitros». O cuando el propio Zapo, tras apuntar con el fusil a Zepo y ordenarle que levante las manos, le golpea suavemente en el hombro mientras le dice: «¡Pan y tomate para que no te escapes!».

En este contexto, las bombas no matan. Gila tira las suyas a un charco y no pasa nada. Los señores Tepán se protegen de las de *Picnic* –de las primeras– con un paraguas, como si fuesen un aguacero. Hasta que llega el bombardeo final, que termina con todos. La guerra deja de ser un juego para convertirse en una trágica realidad.

Pero el humor absurdo de *Picnic* y el del monólogo de Gila lo son solo hasta cierto punto. No es un absurdo puro, totalmente irracional y alejado por completo de la realidad. Al contrario, la sensación de verosimilitud está presente en todo momento.

Como dice Berenguer (2012: 64-65), en *Picnic* los elementos inverosímiles se presentan con toda verosimilitud. Los personajes no cambian el tono de su discurso ni este ofrece ningún síntoma que denote el carácter inverosímil de una intervención. Esta forma de introducir lo inverosímil es lo que diferencia al teatro de Arrabal del teatro del absurdo, según el crítico. Arrabal establece desde el principio las reglas de su «juego» y su discurso ya no será sino una progresión, en el terreno verosímil, de lo inverosímil.

Al iniciarse la obra, hay dos elementos que expresan la importancia decisiva del binomio verosímil-inverosímil.

El primero lo encontramos en la conversación que mantiene Zapo. Está en un frente de batalla, solo, y tiene miedo. Cuando cesa el combate, suena el teléfono que dicta órdenes. En su discurso es presentada ya la problemática de la obra: «Capitán, me encuentro muy solo. ¿No podría enviarme un compañero?». E inmediatamente, de una manera completamente verosímil, surge lo inverosímil: «Aunque sea la cabra».

El segundo surge cuando Zapo se sorprende de la llegada súbita de sus padres. A partir de ahí, Arrabal se mueve en el terreno de lo inverosímil, pero la realidad, lo verosímil, estará ya de una forma subyacente en toda la obra.

También Gila se preocupa de que en su monólogo conviva lo verosímil con lo inverosímil, la realidad con el absurdo. En 1992, durante una entrevista en *Onda Cero*, en el programa «Protagonistas» de Luis del Olmo, contaba a los oyentes en qué consiste la credibilidad de su absurdo:

—A mí me gusta que lo que cuento pueda ocurrir en la realidad. Aunque sea improbable, pero que pueda ocurrir.

—Pero nacer solo, ¿eso puede ocurrir?³

—Las excepciones son necesarias para dar cierta credibilidad al absurdo, pero solo son eficaces en pequeñas dosis. Todo lo demás puede ocurrir. Mira, ya sé que es difícil que un señor que acaba de salir de la cárcel camine por la calle y al gritar «Estoy libre» se le suba un señor encima confundiénolo con un taxi, pero aun así es algo que, aunque descabellado, podría llegar a ocurrir en la realidad. Y el humor consiste, en gran medida, en hacer creíble la locura. El absurdo solo ha de estar en pequeñas dosis. (Ortega y Lobato, 2011: 231-232)

3. Se refiere al monólogo *La historia de mi vida*, en la que Gila dice: «Cuando yo nací no estaba mi madre en casa porque había salido a pedir perejil a una vecina».

En otra entrevista en 1976 en el programa de *Televisión Española* «A fondo», Joaquín Soler Serrano también le preguntaba por aquello que convierte su humor en especial, y Gila insistía en lo mismo: el absurdo ha de suministrarse en pequeñas dosis:

Con respecto a lo que se puede llamar «humor del disparate», lo que he buscado siempre es que el disparate tenga cierta lógica, es decir, que sea creíble. Te digo esto porque cuando digo que con el dinero que sacamos del tambor que vendió mi padre, que era músico en la orquesta sinfónica de Londres, en lugar de gastárnoslo en champán y en taxis, lo echamos a una rifa y nos tocó una vaca —y que nos dieron a elegir entre la vaca y doce pastillas de jabón—, siempre digo que la vaca la llevamos a casa y le pusimos de nombre Matilde en memoria de una tía mía porque el disparate tiene cierta lógica, es decir, pensar que yo me he llevado una vaca a casa y la pongo en el balcón para que tenga fresca la leche tiene una lógica. Lo que no puedo decir es que la vaca jugaba al mus, porque entonces el disparate entra fuera de lo lógico y ya no es creíble. (Ortega y Lobato, 2011: 233)

Gila reconduce sus monólogos hacia lo posible, hacia la realidad. Pasa del surrealismo al realismo sin que nos demos cuenta, del imposible nacimiento en solitario a una narración costumbrista repleta de sucesos creíbles con los que podemos identificarnos.

Los binomios verosimilitud-inverosimilitud y humor negro-humor absurdo están, pues, en las dos obras, pero se resuelven de forma muy distinta. En *Picnic*, cuando ya han transcurrido dos tercios, hay un punto de inflexión que no existe en el monólogo de Gila: la entrada de los camilleros, que acentúa el principio de realidad y el humor negro. A partir de ahí se precipitará el trágico final, con el bombardeo que mata a los cuatro personajes principales.

Arrabal usa a los camilleros para explicitar lo real de la situación. Son el único punto de referencia que nos asegura la veracidad de esa guerra, los únicos personajes que en toda la obra cumplirán con su misión y saldrán indemnes de la tragedia. Aceptan su misión (buscar muertos o heridos), mostrando, incluso, desencanto por no desempeñarla de una manera más *productiva* que sus compañeros. Como dice Berenguer (Arrabal, 2012), vienen a ser el brazo activo, visible y anónimo de una sociedad perfectamente organizada y muy eficaz en su función alienatoria. Su primera aparición constituye un toque de atención y un elemento dramático que clarifica el sistema de relaciones entre los cuatro personajes entre sí y con el sistema. La segunda, ya al final de la obra, ratifica su función.

Con la entrada en escena de los dos camilleros de la Cruz Roja, el diálogo entre los personajes se tiñe totalmente de negro:

PRIMER CAMILLERO.—¿Hay muertos?

ZAPO.—No, aquí no.

PRIMER CAMILLERO.—¿Está seguro de haber mirado bien?

ZAPO.—Seguro.

(...)

PRIMER CAMILLERO.—¿Ni siquiera un herido?

ZAPO.—No.

CAMILLERO SEGUNDO.—¡Pues estamos apañados! (A Zapo, con un tono persuasivo). Mire bien por todas partes a ver si encuentra un fiambre.

PRIMER CAMILLERO.—No insistas, ya te han dicho que no hay.

CAMILLERO SEGUNDO.—¡Vaya jugada!

ZAPO.—Lo siento muchísimo. Les aseguro que no lo he hecho a posta.

(...)

CAMILLERO SEGUNDO.—Bueno, pues si seguimos así, ya verás lo que nos va a decir el capitán.

SRA. TEPÁN.—¿Pero qué pasa?

PRIMER CAMILLERO.—Sencillamente, que los demás tienen ya las muñecas rotas a fuerza de transportar cadáveres y heridos y nosotros todavía sin encontrar nada. Y no será porque no hemos buscado... (...) Esperemos tener más suerte y que en otra trinchera hayan muerto todos.

SRA. TEPÁN.—No sabe cómo me gustaría.

SRA. TEPÁN.—A mí también me encantaría. No puede imaginar cómo aprecio a la gente que ama su trabajo (Arrabal, 2012: 148-150).

Este punto de inflexión que constituye la entrada de los dos camilleros, escorando la obra hacia el principio de realidad y el humor negro, hasta la tragedia final, no existe en el monólogo de la guerra. El texto de Gila, sobre todo en su versión dialogada, mantiene hasta el fin el espíritu lúdico y absurdo. No muere nadie. La guerra no termina trágicamente, sino por motivos tan cómicos como la caducidad de la licencia de armas.

Con todo, en Gila I lo verosímil alcanza a veces cotas llamativas. Hacia el final, cuando el protagonista va con una bomba debajo de cada brazo para tirarlas en las trincheras enemigas, hay una amarga reflexión sobre los «efectos colaterales» de las guerras:

Y dije: «Más vale que se calle, porque ustedes el jueves han dado un cañonazo a una señora que no es de la guerra y a un niño que estaba jugando en una plaza, que lo he leído en los periódicos». Y me dijo: «Oye, cuando estamos en guerra, no nos vamos a andar fijando si son soldados o son paisanos». (Ortega y Lobato, 2011: 126)

Gila y sus amigos (o enemigos) parecen estar jugando a la guerra, pero aquí se habla de víctimas que no estaban jugando a ella.

En esta guerra de mentira el principio de realidad se impone contundentemente en la alusión a la obediencia debida. Ante la afirmación del capitán enemigo de que no pueden discriminar entre soldados y paisanos, Gila declara: «A mí no me diga nada, que soy un mandado y lo único que hago es obedecer órdenes de mis superiores». Y un poco más adelante: «Bueno, a mí no me venga con historias; a mí me ha dicho mi comandante que les tengo que bombardear y, como soy un mandado, pues eso» (Ortega y Lobato, 2011: 126).

5. CONCLUSIONES

1. Tanto *Picnic* como el monólogo de la guerra de Gila fueron textos abiertos durante cierto tiempo. La obra de teatro conoció varias versiones entre 1952 y 1961. El monólogo fue escrito en 1951 y rehecho al año siguiente como falso diálogo con el recurso del teléfono.
2. *Picnic* recuerda, ciertamente, al monólogo de Gila. Teniendo en cuenta que este es anterior y que Arrabal pudo escucharlo por la radio o en un escenario, no debe descartarse que lo inspirase.
3. Las dos obras son una parodia antibelicista en la que la guerra es reducida a un mero juego a través del absurdo. El humor absurdo convive con el negro y el principio de realidad o verosimilitud con el de irrealidad o inverosimilitud, alejándolas de otras experiencias como el teatro del absurdo.
4. La semejanza principal entre las dos obras está más en este espíritu general que en gags concretos, sin que falten, sin embargo, referencias comunes desde el comienzo de las obras, como el recurso del teléfono y la pregunta sobre el reinicio de la batalla.
5. La diferencia fundamental tiene que ver con la acentuación del humor negro y del principio de realidad en la obra de Arrabal.

La entrada en escena de los camilleros constituye un punto de inflexión inexistente en el monólogo de Gila, en el que la atmósfera absurda y lúdica se mantiene hasta el final.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRABAL, Fernando (2012): *Picnic. El triciclo. El laberinto*, ed. A. Berenguer, Madrid, Cátedra.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- GILA, Miguel (1995): *Y entonces nació yo. Memorias para desmemoriados*, Madrid, Temas de Hoy.
- ORTEGA, Juan Carlos y LOBATO, Marc (2011): *Miguel Gila. Vida y obra de un genio*, Barcelona, Libros del Silencio.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2001): «Los cómicos españoles y sus memorias: breve balance», *Anales de Literatura Española*, 14, pp. 177-186.

EL *BORIS GODUNOV* DE LA FURA DELS BAUS: VIOLENCIA SOBRE VIOLENCIA

ROBERTO ÁLVAREZ ESCUDERO Y MARTA OLIVAS FUENTES

robertocarlos.alvarez@cchs.csic.es; molivas@ucm.es

Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad Complutense de Madrid

I. EL PUNTO DE PARTIDA

EL miércoles 23 de octubre de 2002, en torno a las diez de la noche, el telón del teatro Dubrovka se levantaba nuevamente, como desde hacía más de un año, para dar comienzo a la segunda parte de la representación del exitoso musical *Nord-Ost*. De repente, comenzaron a escucharse voces, carreras por los pasillos y ráfagas de fusil. Unos cincuenta encapuchados habían asaltado el teatro. Se trataba de un grupo de terroristas chechenos que, después de liberar a los niños, algunos ciudadanos extranjeros y musulmanes, secuestraron la sala con más de setecientas personas en su interior. La premisa era clara: o Putin ponía fin a la guerra de ocupación y Rusia abandonaba Chechenia en el plazo de una semana o volarían el edificio con los rehenes dentro. Los terroristas minaron el local y ataron dinamita a las butacas. Apenas había más víveres que los de la cafetería del teatro y los secuestrados tuvieron que utilizar como letrina el foso de orquesta. El presidente ruso canceló su agenda y declaró no estar dispuesto a ceder a ningún chantaje, aunque consideró la seguridad de los asaltantes una prioridad. La falta de negociación con algún portavoz oficial enfureció aún más a los secuestradores que, el sábado 26, lanzaron el ultimátum de comenzar a matar un rehén cada hora desde las seis de

ese mismo día. Tras la muerte de dos de ellos, las tropas de élite del ejército ruso propagaron un gas en el sistema de ventilación del edificio que paralizó tanto a víctimas como a secuestradores para, acto seguido, entrar en el teatro. La operación se saldó con la muerte de 170 personas, 130 de las cuales eran rehenes.

Éste fue el origen de *Boris Godunov*, el espectáculo de La Fura dels Baus dirigido por Àlex Ollé y David Plana. Ollé, integrante del *núcleo duro* de La Fura, es el responsable de la idea original y trabajó, en calidad de dramaturgo y director artístico con David Plana, director de escena y autor del texto –adaptación muy libre del drama *Boris Godunov* de Alexander Pushkin–. El montaje se estrenó el 6 de marzo de 2008 en Molina del Segura (Murcia) e inició una larga gira por España y Europa. A lo largo del presente artículo nos atenderemos a la representación que se llevó a cabo en el Teatro María Guerrero de Madrid el 30 de septiembre de 2008¹.

El montaje trasciende la mera recreación de los hechos para suscitar una reflexión integral sobre la violencia no sólo a nivel escénico sino, sobre todo, a nivel social y político, los efectos que es capaz de provocar y las reacciones humanas que desata. Para ello, la dramaturgia apuesta por una absoluta descontextualización de los hechos: no se especifican país, gobierno ni comando terrorista, sin duda buscando un efecto de universalización capaz de apelar a cualquier sensibilidad.

Aunque desde el punto de vista textual los testimonios de los supervivientes de la tragedia cobraron una gran importancia, en ningún caso nos encontramos ante un drama documental, sino más bien ante un trabajo dramático apegado a unos hechos que se quieren someter a examen. De esta forma, se pretende que cada uno

1. Todas las citas referidas al texto del montaje están extraídas de la grabación que el Centro de Documentación Teatral (DVD 4150) realizó en dicha fecha.

de los espectadores asista, a través de la ficción, al secuestro de *su* propio teatro y experimente algo semejante a lo que debió ser el asalto al Dubrovka. Así lo declaraba Ollé: «Este *Boris Godunov* comenzó a tener forma cuando me empiezo a plantear la posibilidad de proponer a un público una muestra infinitesimal, suavizada por la ficción, de lo que otro público experimentó en un teatro de Moscú» (CDN, 2008: 23).

Como adelantábamos en la introducción, en el Dubrovka se estaba representando *Nord-Ost* en el momento del asalto; sin embargo, para su montaje La Fura optó por escenificar el drama de Alexander Pushkin *Boris Godunov*. La elección resulta reveladora, pues redundante en esa reflexión sobre la violencia que la compañía pretende suscitar. El drama histórico pushkiniano está basado en la historia real de Boris Godunov, yerno y favorito de Iván el Terrible. Comienza con el asesinato del jovencísimo zarévich Dimitri, primogénito del ya fallecido zar Iván, por mandato del propio Boris Godunov. Así, Godunov que había sido designado por Iván como consejero de su hijo, acumula en su figura todo el poder real y acepta –con simulado pesar– el trono de Rusia. Pasados los años, un joven monje, Grigori, haciéndose pasar por el zarévich asesinado, consigue recabar apoyos entre el pueblo y encabeza una rebelión popular que terminará reconquistando el poder. Boris Godunov muere antes de ser derrocado, atormentado por el crimen que cometió años atrás.

Los extractos del drama de Pushkin, cuyo texto fue adaptado por Plana y donde se intercalaron fragmentos de algunos discursos del Ché Guevara, George Bush o Nicolas Sarkozy, son el contrapunto de las escenas donde la compañía representa el «secuestro» de la sala. Es precisamente en ese juego entre el texto clásico y el moderno donde podemos apreciar la complementariedad de ambos y la pertinencia de la obra del XIX a la hora de tratar sucesos del siglo XXI.

2. UNA REFLEXIÓN SOBRE LA VIOLENCIA

EL mensaje de esta propuesta parte de una clara condena del terrorismo a partir de la confrontación entre guerra –entendida como «cualquier forma de violencia»– y política. Tanto en el discurso de los terroristas como en el de Boris Godunov y Grigori, el «falso zarévich», guerra y política caminan estrechamente unidas de forma que podríamos afirmar que la segunda es una forma directamente dependiente de la primera.

Sólo un personaje, el de la mediadora, defenderá el diálogo como único método efectivo para alcanzar cualquier objetivo político. De hecho, recibe, de forma muy evidente, la portavocía no sólo de las ideas de Plana y Ollé sino, seguramente, de la mayoría de los espectadores. No obstante, este enfrentamiento no es presentado de una forma maniquea: sobre las tablas se plantean auténticos dilemas como, por ejemplo, los casos en los que la violencia puede ser justificable, la delgada línea entre el terrorismo y la legítima defensa o entre el terrorismo y la insurgencia.

No sólo se habla de violencia entre colectivos sino de violencia individual. A este respecto, el odio personal se revela el mejor combustible para esa violencia, tal y como escuchamos tanto de boca de uno de los terroristas como en la figura de Grigori. Dice el falso zarévich: «Hay que llevar la guerra adonde el enemigo la lleve. [...] Hay que utilizar el odio como factor de lucha. El odio intransigente que impulsa al ser humano más allá de sus limitaciones y lo transforma en una violenta, efectiva y fría máquina de matar. El pueblo sin odio no puede triunfar ante un enemigo brutal» (La Fura dels Baus, 2008, 01:18:08).

Así pues, el odio individual y la tragedia vivida en primera persona empujan a algunos de los personajes a responder violentamente

por encima de cualquier ideal político. Este es el caso de una de las terroristas: la venganza le ha proporcionado un refugio del dolor tras la muerte de su marido y su hijo durante la opresión de las tropas extranjeras en su país. La violencia debe ser contestada con violencia, y la única forma de ahuyentar el miedo parece la creación de más miedo; como afirma Óscar, el jefe de los terroristas, en una elocuente confusión terminológica::

ÓSCAR.—La guerra ya no es la continuación de la política con otros medios. Ahora la política es la continuación de la guerra con otros *miedos*.

MEDIADORA.—Medios.

ÓSCAR.—Ésta es mi pequeña aportación. (00:49:05)

Efectivamente, el miedo se convierte en el catalizador a través del que actúa el terrorismo y ante el cual el gobierno del país agredido no está dispuesto a ceder. No obstante, ese mismo temor, casi irracional, también es instrumentalizado por las grandes potencias a la hora de imponer su dominio sobre otros territorios, lo que, como nos ha enseñado la Historia, sólo genera un círculo vicioso de violencia.

Es por esto que la elección de *Boris Godunov* resulta acertada y redundante en los hechos que La Fura pretende rescatar de la memoria colectiva. El texto de Pushkin versa sobre la corrupción del poder y cómo el ser humano es capaz de vender su alma, su felicidad o su libertad a cambio de un báculo, por pequeño que sea, con el que subyugar a los demás. Para alcanzar el poder sólo parece factible el uso de la fuerza y, una vez se conquista, su ejercicio pasa, la mayoría de las veces, por alguna forma de violencia hacia el otro. Así lo demuestra el descenso a la locura de Godunov o la muerte de la terrorista viuda: una vida cifrada en la violencia convierte la existencia

en una amargura vacía que sólo conduce a la muerte tanto espiritual como física.

Por tanto, el mensaje que mediante un drama histórico pretendió transmitirnos el romanticismo de Pushkin continúa, desgraciadamente, siendo operativo hoy día: del mismo modo que el falso zarévich toma el camino de la guerra cuando ha de enfrentarse a Godunov, los terroristas optarán por la vía de la coacción violenta a la hora de exigir el restablecimiento de sus libertades. No obstante, como delatan los medios/miedos a través de los cuales intentan alcanzar el poder, quienes aspiran a ser nuevos gobernantes –Grigori y los terroristas respectivamente– no parecen representar una opción más justa a la tiranía que pretenden derrocar. La historia se repite.

Otros tipos de violencia, tal vez más velados, que se tocan de soslayo en la puesta en escena son la de género y el maltrato psicológico, ambos encarnados por el subordinado de Óscar que la practica contra sus dos compañeras. El último tipo es la manipulación de la información por parte de los medios que, como cuarto poder, lo ejercen también de una forma tiránica, ofreciendo noticias sesgadas generando una realidad inexistente que responde a sus propios intereses. En la pantalla instalada como telón de fondo, se proyecta el fragmento de un telediario (*La Fura dels Baus*, 01:11:47) donde la entrevista realizada a Óscar –que tiene lugar en escena a la vista del público apenas unos momentos antes– (*La Fura dels Baus*, 00:54:43) aparece totalmente tergiversada, lanzando así un mensaje distorsionado sobre los motivos políticos que han llevado a actuar a los terroristas y sobre sus intenciones respecto a los rehenes. La indignación de los asaltantes tras visionar el noticiario los empuja hacia una actitud mucho más beligerante que agrava aún más la espiral de violencia.

3. NIVELES DE FICCIÓN, NIVELES DE VIOLENCIA

EL tratamiento de los niveles ficcionales en esta obra merece también algo de atención. La irrupción de los terroristas en el teatro, después de un primer momento de confusión, esclarece y deja establecidos los tres distintos niveles de realidad que se manejan a lo largo del montaje. En primer lugar, y como grado más «interno» –o intradiegético– de realidad, se encuentra la representación de la obra *Boris Godunov*. El montaje de *La fura* se abre directamente con la escenificación de este nivel, de forma que en el principio parecería que asistiésemos a una representación teatral convencional, de dos niveles de ficción. La temprana irrupción de los terroristas introduce otro nivel de realidad, el puramente diegético, a la vez que revela la verdadera naturaleza de los personajes del *Boris Godunov*: en este nivel intermedio, son actores que están representando dicha obra. Se descubre así el recurso de «cajas chinas» –o de «teatro dentro del teatro»–, que se seguirá utilizando más tarde a lo largo de la obra. El último nivel de realidad, al que llamamos extradiegético, se corresponde con el de los actores y los espectadores reales que han acudido esa noche a actuar y a asistir respectivamente el montaje de *La fura*.

Aunque los tres niveles de realidad están perfectamente delimitados, el punto fuerte de la propuesta de la compañía catalana es precisamente la transgresión entre estos dos últimos: acercar al público a lo que una auténtica víctima del secuestro terrorista del Dubrovka pudo llegar a experimentar. Aparte de estos tres niveles, podríamos incluir un cuarto, intermedio entre los que hemos denominado diegético y extradiegético, que constituye una suerte de «narración marco» presentada como una voz en *off* extremadamente discreta –ya que únicamente aparece al principio y al final de la obra– del que parece ser un superviviente del atentado. La trascendencia de este «narrador» es

muy limitada, dada su escasa presencia, más allá de encuadrar el nivel diegético y aportar un testimonio de víctima directa de los terroristas.

Resulta novedosa, en la utilización del recurso de cajas chinas, la inclusión, al final del primer y del segundo día, de sendas escenas de *Boris Godunov*, que sirven a la vez para separar las tres partes/días en que se divide la obra; para aliviar la tensión del público, al suspender momentáneamente su condición de rehén y el nivel ficcional al que va asociado; y para desarrollar y profundizar en las reflexiones «éticas» que pretende suscitar el montaje, glosando, de forma más o menos evidente, el texto del *Godunov* de *La fura* con el de Pushkin.

Si mencionábamos antes que, a nuestro juicio, la clave escénica de la propuesta radica precisamente en la transgresión entre el nivel diegético y el extradiegético, uno de los principales recursos de los que se vale la compañía catalana es el tratamiento del público. Siguiendo la teoría dramática propuesta por García Barrientos (2001), el espectador de teatro está siempre «desdoblado» en, por un lado su «yo espectador» y, por otro, una suerte de «yo ficticio» que asiste, en el nivel diegético, a los acontecimientos que se desarrollan ante su mirada. Normalmente esta segunda dimensión suele estar obviada, activándose únicamente en los momentos en que un actor/personaje apela de forma directa a los espectadores. Pero esta «desactivación» apenas ocurre en el montaje del que hablamos. El público está casi constantemente interpelado, hasta el punto de convertirse en un «personaje» –colectivo– más del drama: constituye, a fin de cuentas, el grueso de los rehenes de los terroristas. La singularidad de esta obra reside necesariamente en avivar en el público esta conciencia de estar secuestrado y a merced de los terroristas. Si se consigue o no, lo discutiremos más adelante.

Para lograr este efecto se utilizan varias técnicas dramáticas. La más simple y directa es la interpelación a los espectadores, aunque tal vez no sea tan efectiva como la colocación de «topos» entre el público.

A lo largo de la obra, los terroristas arrancan directamente de su butaca a varias personas –por lo general sin demasiados miramientos– que resultan ser, evidentemente, actores. Aunque quizá el método «de inmersión» más eficaz sea el cuidado y peculiar uso del espacio escénico que se despliega en el montaje. Con la irrupción de los terroristas en el teatro, el espacio dramático pasa de ser la Rusia de la época de Godunov a ser el propio teatro María Guerrero, donde se está llevando a cabo la puesta en escena. Este espacio dramático se extiende entonces desde la escena hasta ocupar toda la sala. No sólo los infiltrados están mezclados con el público; también el resto de personajes utiliza como espacios de representación aquellos de la sala que no están diseñados para tal efecto, como los pasillos, las puertas o los espacios dedicados a los técnicos. Este recurso se hace evidente durante las escenas en que los actores que representaban *Boris Godunov*, ahora rehenes como el resto del público, discuten su plan de acción. Estos están sentados en algunas butacas de las dos primeras filas desde donde, codo a codo con los espectadores, desarrollan sus escenas.

Pero la utilización del espacio trasciende la sala, y toman protagonismo los «espacios latentes», es decir, aquellos contiguos a la propia sala del teatro que normalmente no son utilizados para la representación. Los pasillos exteriores, los bastidores, el almacén del teatro e incluso la madrileña calle de Tamayo y Baus, donde se ubica el teatro María Guerrero, cobran una gran importancia, al desarrollarse en ellos escenas de la obra. La inclusión de todos estos lugares aledaños se realiza mediante el uso de proyecciones de vídeo en una gran pantalla que forma parte de la escenografía. Esta técnica no sólo permite «amplificar» el espacio dramático, sino también generar una sensación de simultaneidad, al desarrollarse en estas proyecciones, al mismo tiempo que en la sala, algunas acciones clave del montaje. Asimismo, este mecanismo intermedial, tan frecuente en los montajes de la compañía

catalana, sirve, en diversas ocasiones, para mostrar el patio de butacas tal y como lo ven los terroristas que están en el escenario. El cambio de perspectiva ofrece al espectador la posibilidad de tener en cuenta el punto de vista de los terroristas, no exclusivamente sensorial sino también ideológico.

4. ENTRE LA INMERSIÓN Y EL DISTANCIAMIENTO

ESTAMOS hablando de elementos de «inmersión» por parte de la apuesta de La Fura pero esta inmersión no se da en clave ilusionista puesto que, pese a todos estos recursos volcados en generar un ambiente de tensión, el montaje contrae innegables deudas brechtianas. Como apuntábamos anteriormente, la puesta en escena pretende suscitar una reflexión en el espectador, aunque sin renunciar al plano catártico o de identificación, no tanto con los terroristas o el gobierno, sino esencialmente con el público del Dubrovka. Es evidente que la transgresión de niveles, las proyecciones o la música original de Joseph Sanou –integrada a la perfección con las acciones de los actores para crear una determinada atmósfera– son claros agentes coadyuvantes a una puesta en escena con ínfulas a veces más «inmersivas» que representativas. Sin embargo, algunos de esos elementos, en especial la mediación del vídeo, la introducción de las palabras del superviviente a manera de prólogo y epílogo o la segmentación del tiempo dramático en días, actúan como claros efectos de distanciamiento.

Evidentemente, el espectador se desdobra convirtiéndose en «víctima», en un actor más del drama, aunque, también como los secuestrados reales, de una forma más pasiva que activa –debido, lógicamente, a la conciencia subyacente de estar asistiendo a un ejercicio de ficción–. Declaraba Àlex Ollé en una entrevista: «El público no

interviene de una forma directa. Sin embargo, aunque sea de un modo «más reflexivo que activo», los espectadores sentirán la claustrofobia y el vértigo de saberse a merced de un grupo de personas armadas de *kalashnikov*» (Ginart, 2008).

Así pues, pese a jugar la baza de la identificación, esta no se lleva a término de forma total y no anula la respuesta crítica por parte del auditorio, sino que deja lugar para el análisis desde varios puntos de vista: en el montaje la violencia ha de ser sentida pero, sobre todo, ha de ser *pensada* por el público. Atendiendo a algunas de las críticas y reseñas recibidas por la obra, quizá la arriesgada combinatoria de inmersión y distancia no resultase exitosa. Afirmaba la investigadora Bárbara Ozieblo (2001: 268) a colación de la representación:

There were shots, and actors playing armed terrorists scurried around wiring the theatre pointing guns at the audience, but after the first shot –which did provoke one hysterical scream (that of an actress or a member of the audience?)– neither I, nor the people I talked to afterwards, felt any tension or fear. We knew we were in theatre and were perfectly capable of distinguishing the character from the actor, and of moving between the different conceptual planes of activity [...] If what the production intended was to give the audience a feel of what being in the Dubrovka Theatre that night must have been like, this mixture of acting, recordings, and simulation of reality did not work.

Por su parte, María José S. Mayo (2008) en su crítica para *El Confidencial* sostenía: «Las sensaciones son ciertamente encontradas: los espectadores se observan unos a otros con sonrisas cómplices al principio, transformadas después en rostros de seriedad. El efecto buscado se consigue». A tenor de estas opiniones tan frontalmente encontradas,

parece evidenciarse que, desde el punto de vista de la recepción, la propuesta queda en una especie de terreno intermedio entre la empatía y la distancia analítica. Si bien es cierto que, como indica Ozieblo, el auditorio puede quedar incólume ante esos efectos de inmersión, ello no constituiría un demérito del montaje en tanto en cuanto su objetivo principal reside en, como señalábamos anteriormente, propiciar una reflexión colectiva sobre un problema común «desde dentro», esto es, apelando a la intelección del conflicto aunque entendiendo el factor emocional y afectivo como una forma de alcanzarla.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

CON *Boris Godunov*, La Fura dels Baus subió a las tablas una de las formas de violencia más terribles a las que se enfrentan nuestras sociedades: el terrorismo. A partir del ejemplo real del teatro Dubrovka, se plantean al espectador las implicaciones morales, políticas, sociales e individuales de las acciones de esta índole. Pero, más allá, se llama la atención sobre otras manifestaciones más sibilinas, como el expolio al que las grandes potencias someten a otros países menos desarrollados con el pretexto de la democratización de sus sistemas o la connivencia de los medios de comunicación con el poder. El miedo se presenta como la principal arma en uno y otro bando y es precisamente uno de los objetivos que persigue la puesta en escena a través de distintas herramientas escénicas como la multiplicación de los niveles y diversos efectos de inmersión. Sin embargo, en un arriesgado maridaje escénico, entran en juego distintos recursos multimediales que imposibilitan la ilusión y conceden al espectador la perspectiva necesaria para suscitar en él una auténtica introspección ética sobre el tema.

Independientemente de que el montaje consiguiera equilibrar los efectos «simultáneos» de identificación y alejamiento crítico en los espectadores, lo cierto es que, a nuestro juicio, sí logra trascender convenciones y códigos para llevar a cabo una nueva llamada a la reflexión acerca de la violencia al más puro estilo de La Fura: poniendo al espectador contra las cuerdas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (2008): *Boris Godunov. La Fura dels Baus*, Cuadernos Pedagógicos, 41.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- GINART, Belén (2008): «La Fura dels Baus toma rehenes», en *El País* (Barcelona), 16 de febrero de 2008, [http://elpais.com/diario/2008/02/16/cultura/1203116401_850215.html] (Consultado: 27-04-2015)
- LA FURA DELS BAUS (2008): *Boris Godunov*, Centro de Documentación Teatral, grabación de la representación del 30 de septiembre de 2008 en el Teatro María Guerrero de Madrid (DVD 4150).
- MAYO, María José S. (2008): «El miedo, el arma más poderosa» en *El Confidencial*, Madrid, 21 de septiembre de 2008, [http://www.elconfidencial.com/cultura/2008-09-27/el-miedo-el-arma-mas-poderosa_738183/] (Consultado: 27-04-2015).
- OZIEBLO, Barbara (2011): «Affecting the Audience. Gina Gionfriddo's After Ashley» en Ceballos Muñoz, Alfonso, Espejo Romero, Ramón y Muñoz Martínez, Bernardo, eds. *Violence in American Drama: Essays on Its Staging, Meanings and Effects*. McFarland & Company, pp. 267-278.

POÉTICAS TEATRALES DE LA VIOLENCIA: LA RUP- TURA DEL PACTO ESCÉNICO EN ANGÉLICA LIDDELL Y RODRIGO GARCÍA

MARIO DE LA TORRE ESPINOSA

mtorre@correo.ugr.es

Universidad de Granada

I. INTRODUCCIÓN

EN el panorama de la última dramaturgia mundial hemos asistido a nuevas prácticas donde lo íntimo, al mismo tiempo que es usado como material de expresión poética, se establece como punto de partida discursivo para arremeter contra las injusticias sociales cometidas en el mundo. Hablamos de la proyección del *yo* clásico en un *yo* social que, lejos de mostrar una actitud ensimismada, asume hasta sus últimas consecuencias este posicionamiento como denunciante de una realidad que no le es ajena. Así el cuerpo –epítome de la identidad en escena– es transgredido, e incluso violentado, como convención del teatro burgués para interpelar de forma directa y eficaz al espectador.

Nos referimos a corrientes como el *In-yer-face theatre*, formada por jóvenes dramaturgos británicos que usaron una ostensible rudeza en su teatro, tanto en sus formas como en su contenido, para expresar su ira contra la sociedad del momento. Se rebelaban así contra un mundo cuya corrupción pervertía a numerosos sectores sociales, degradando la propia naturaleza del ser humano al teleologizar el comportamiento interpersonal dentro de una jerarquía inamovible donde las estructuras de poder sometían al individuo. Este subgénero teatral sería descrito elocuentemente por Aleks Sierz (2001), el primero en teorizar

sobre esta nueva sensibilidad estética surgida en el Reino Unido en los noventa, como «the kind of theatre which grabs the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message» (2015). Este nuevo grupo de dramaturgos reaccionaba virulentamente así contra los comportamientos éticos más deplorables que veían entre los de su generación: «apathy, cynicism and commercialism, political violence at home and abroad, and the loss of any viable ideology other than nihilism and self-destruction to guide them out of it» (Lane, 2010: 24-25). Estamos hablando de autores como Anthony Neilson con *Penetrator* (1993), Sarah Kane con *Blasted* (1995), Mark Ravenhill con *Shopping and Fucking* (1996) o Patrick Marber y su obra *Closer* (1997), todas creaciones de rotundo título marcadas por la explicitud sexual y una destacada presencia de la violencia tanto desde un punto de vista temático como discursivo.

Pero no solo con este tipo de manifestaciones, asimilables al teatro de vanguardia, se corresponde esta vinculación de lo privado con lo público. Las prácticas performáticas, cumbres tanto del *yo* poético como del uso del cuerpo como herramienta expresiva, también se han configurado en ejemplos muy recurrentes de este tipo de propuestas. Piezas como *The Lips of Thomas* (1975-1997), donde la artista serbia Marina Abramović se cortaba en el vientre con una cuchilla dibujándose la estrella de cinco puntas de la bandera comunista de Yugoslavia, vienen a demostrar hasta qué punto se puede acometer la agresión contra el propio cuerpo con un significado político-artístico. Con ejemplos como el de Abramović asistimos a una politización de la acción o de la escena con el propio cuerpo como campo de batalla.

El ámbito hispánico no ha sido ajeno a estas nuevas corrientes artísticas, como se puede observar en el caso de España. La renovación artística resultante de la Transición favoreció el desarrollo de las vanguardias escénicas que se habían ido abriendo paso tímidamente

en el panorama iberoamericano. El teatro de cámara, el universitario y el independiente se constituirían en auténticos viveros donde se pondría en conexión la escena española con lo que estaba aconteciendo a una escala internacional¹. Pero no sería hasta los años noventa cuando realmente se pueda advertir una clara voluntad de ruptura tanto con las formas como con los temas habituales. Será gracias a la dramaturgia de jóvenes autores que, ajenos a la necesidad de realizar una denuncia inmediata y directa de la realidad circundante –como sí ocurrió con los dramaturgos que asistieron al paso de la dictadura a la democracia–, acometen una escritura comprometida donde lo poético y lo político se entremezclan con una imbricación muy difícil, o imposible incluso, de desentrañar. Este sería el caso de Angélica Liddell y Rodrigo García, dos escritores y directores de escena que ocupan un lugar clave en el canon del más reciente teatro europeo.

La obra de la autora catalana ha recibido gran reconocimiento en España, con premios como el Valle Inclán en 2007 o el Nacional de Literatura Dramática en 2012, mientras que el autor hispano-argentino ha tenido que emigrar de Argentina a España –país de sus padres– y, posteriormente, a Francia, para poder desarrollar su obra hasta sus últimas consecuencias. Sus trabajos, no obstante, guardan bastantes similitudes entre sí, y son muestras claras de teatro posdramático, se-

1. Esta tendencia es rastreable desde la década de los setenta, donde la multiplicidad de iniciativas y la aparición de nuevos dramaturgos –con una formación internacional– contribuyen decisivamente a una renovación teatral española auspiciada por la creación de nuevas instituciones y el apoyo del Gobierno. Entre sus medidas más decisivas, «el aumento del presupuesto nacional reservado al teatro; la creación del Centro Dramático Nacional de Madrid (1978) y la reapertura de El Teatro Español de Madrid (1979); la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984) y la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986)» (Leonard y Gabriele, 1996: 7). La creación de las autonomías sería determinante también con la creación de compañías nacionales como el Centro Andaluz del Teatro (1988).

gún lo definido por Hans Thies Lehmann (2010), un teatro autorreflexivo y autotematizado propio de la Posmodernidad, perteneciente a una nueva lógica estética cuya impronta se vislumbra, entre otros casos, con un cambio de paradigma en la escena. Según el investigador alemán, estaríamos hablando de un teatro que establece una nueva relación con el espectador al exigírsele el conocimiento de unas claves interpretativas muy concretas y donde «la fragmentación de la narración, la heterogeneidad de estilo, los elementos hipernaturalistas, grotescos y neoexpresionistas» se configuran en algunos de sus rasgos más sobresalientes (Lehmann, 2010: 13-14). En palabras de Óscar Cornago Bernal, nos hallaríamos además ante «un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático» (2006: 221), lo que no quiere decir que no exista un texto previo ni que este no sea un elemento determinante para la puesta en escena. De hecho, tanto las representaciones de Rodrigo García como las de Angélica Liddell se articulan en torno a lo textual, ocupando este aspecto además un lugar primordial.

La incardinación de la obra de estos dos creadores en la categoría de lo posdramático podemos justificarla de acuerdo a una de las características principales de este tipo de teatro: la marcada enunciación del dramaturgo en el texto de la representación. Esta peculiaridad, que a su vez tendrá diferentes consecuencias, nos va a interesar especialmente por la exigencia de un nuevo pacto espectadorial con el público. Este es desplazado de su cómoda posición por un texto y una puesta en escena que le evidencian continuamente en su posición de espectador al ser manifestada la presencia del dramaturgo en el escenario, bien actuando sobre las tablas –como en el caso de Angélica Liddell–, bien a través de la mediación de un actor –como sucede en algunas obras de Rodrigo García con el actor Juan Lorient–. Se produce, así pues, una desestabilización de las categorías tradicionales

de la escena, donde la violencia actúa como principal desencadenante de este peculiar fenómeno. Una crudeza escénica que, desde un estado fronterizo entre la ficcionalidad y la referencialidad, reta a la propia naturaleza del teatro. Para ilustrar estas ideas vamos a recurrir a un par de textos importantes en las trayectorias de estos dos dramaturgos aquí convocados.

2. ANGÉLICA LIDDELL: LA PALABRA HECHA CARNE

PERRO muerto en tintorería: los fuertes, de Angélica Liddell, fue una obra estrenada en 2006 en el Centro Dramático Nacional, un hecho que supondría la consagración definitiva para la autora. Liddell realiza aquí una diatriba contra la hipocresía social, capaz de someter sin clemencia al individuo con el fin de lograr un beneficio unilateral y en muchos casos vacuo, cuando no por el simple placer de saberse poderoso sobre los demás. El perro del título es asesinado solamente por miedo, un pavor irracional que nada tenía que ver con la actitud pacífica del animal². Se trata de una muerte preventiva que proporciona estabilidad al orden social, pero que en realidad no deja de ocultar un acto más de crueldad e inhumanidad. La autora, en su implicación ética con lo narrado, encarnará al animal del título, realizando además un mecanismo autoficcional³ al reconocerse sobre el escenario como autora de la obra al comienzo de la función, así como al introducir otros elementos de su vida real sobre las tablas, como el hecho de

2. El personaje de Octavio confiesa a Lazar que mató al can ante la posibilidad de que este pudiera producirle algún daño.

3. Para una revisión acerca de la autoficción en el ámbito hispánico, véase Casas (2014).

que encarne al perro como protesta porque al teatro nacional le cuesta más barato contratar a un actor que a un animal. Se rebela así contra un sistema capaz de humillar al ser humano de múltiples maneras, con la connivencia del resto de la sociedad, cómplice siempre de que esta vejación se mantenga dentro de los límites de un contrato social al modo enunciado por Rousseau (2005). La ideología del pensador suizo se convertirá así en la diana de sus ataques y, con ello, también criticará a los ciudadanos que han «firmado» dicho contrato, identificados en la sala con los espectadores. Veamos un fragmento donde se puede distinguir muy bien esta estrategia discursiva:

EL PERRO.—Con permiso de Combeferre. Hay un Contrato Social y un Contrato del Puto Actor. Los derechos civiles del Contrato Social se encuentran mermados por las servidumbres del Contrato del Puto Actor.

Primero: El Puto Actor puede decir lo que quiera porque se le desprecia.

Segundo: Entre el Puto Actor y el amo jamás hay transferencia de poder ni de clase social. La libertad para decir lo que uno piensa es insignificante comparada con la libertad para comprar lo que uno desea.

Tercero: El objetivo principal del Puto Actor es el entretenimiento. Esta es una de las peores lacras del trabajo del Puto Actor: mezclar la ética y la estética con el jodido entretenimiento.

Cuarto: Pero, sobre todo, el Puto Actor pertenece a una estirpe formada por tullidos, retrasados mentales, enanos, seres deformes y pobres diablos, obligados a arrancar, como si fuera una costra pestilente, la carcajada estúpida de sus espectadores. (Liddell, 2008: 195)

A través de sus obras se manifiesta claramente la voluntad de denunciar los mecanismos perversos que se esconden detrás del

funcionamiento de las sociedades. La China comunista de Mao y su herencia –*Ping Pang Qiu*–, la inmigración ilegal –*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*–, el atentado de la isla finlandesa de Utoya –*Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*– o los feminicidios de Ciudad Juárez –*La casa de la fuerza*– son solo algunos de los temas que aparecen en sus piezas dramáticas, imbricadas inextricablemente con lo personal y de una complejidad escénica notable que enlaza con la vanguardia de la dramaturgia de las últimas décadas (Sánchez, 2002: 117).

Si bien su obra llama la atención por la agresividad en sus formas, con un lenguaje provocativo y soez, no deja de albergar una profunda reflexión ideológica de cariz existencialista. A este respecto es fundamental que en su teatro lo verbal tenga una preponderancia clave. Si bien como directora de escena es capaz de crear imágenes de gran pregnancia, es en su discurso oral donde se escenifica su mayor batalla, una palabra performática que se hace física sobre las tablas (Cornago Bernal, 2005: 19) y que persigue el derribo de una serie de convenciones socialmente admitidas que condenan al ser a una existencia vil y lamentable. Para evidenciar esta situación emplea un lenguaje repleto de imprecaciones e insultos que la ubican en un estado de cuasi locura en el momento de su escenificación. A pesar de su carácter blasfemador, su escritura alberga la alternancia de lo político con lo meramente poético, a veces incluso recurriendo a formas literarias como el verso en prosa, con la presencia de repetidas anáforas que van tiñendo su discurso de un tono salmódico y letánico, muy en consonancia con el teatro ritual contemporáneo, y donde ella ofrece su propio cuerpo en sacrificio, especialmente en sus creaciones que entroncan con la *performance* –o acciones, como ella prefiere llamar estas piezas– donde el *yo* autoficcional y las prácticas autolesivas se convierten en algunos de sus rasgos más característicos.



Imagen 1. Anfaegtelse, de Angélica Liddell

3. RODRIGO GARCÍA: LA PALABRA MEDIADA SOBRE LAS TABLAS

RODRIGO García, a pesar de exponerse en menor medida que Angélica Liddell, deja también en su dramaturgia la expresión de un indiscutible *yo* poético. La libertad creativa es igualmente plena en sus obras, y por ello no teme recurrir al insulto al espectador como mecanismo para desvelar las injusticias y la mezquindad que alberga el mundo. Para ello usará también la agresividad en el contenido y formas de sus producciones, una provocación que persigue estimular la reflexión por parte del espectador. A este respecto, los títulos de sus obras son más que elocuentes: *Haberos quedado en casa*, *capullos*, *Carnicero español*, *Todos vosotros sois unos hijos de puta*, *Agamenón*. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* o *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*. Se trata de sacar al

público de su área de confort y enfrentarle a su realidad mediante la escena. Solo así se podrá entender la gravedad que acarrea la asunción de ciertos comportamientos –perversamente naturalizados desde su punto de vista– que en su día a día causan dolor y sufrimiento. Esta preocupación, fácilmente rastreable a lo largo de su producción dramática, alcanzó una de sus mayores polémicas con la *performance Accidens. Matar para comer*⁴. La aparente intrascendencia de ciertas conductas, al ser llevadas aquí al límite, son mostradas con una nueva significación. Comer se convierte, en esta obra y en consonancia con lo expuesto a lo largo de su dramaturgia desde la temprana *Notas de cocina*, en un acto relacional que vincula al ser que ingiere con el que es devorado. Este acto mundano se convierte así en un ejercicio de reflexión ideológica que encima del escenario se transmuta en puro teatro. Vemos cómo en el texto de la obra, al convocar sus propias experiencias vitales, se produce una exhibición de su ámbito más privado –como ya hiciera en otra obra temprana *Borges*– que son integradas con naturalidad en la dramaturgia de esta pieza que denuncia la hipocresía instaurada en nuestros días. Esta diatriba vendrá además acompañada de una condena al capitalismo, que junto a la crítica al ejercicio del poder a través del sexo, se halla en la base de la *Weltanschauung* de Rodrigo García. Así, en esta obra parte de su propia historia personal para reflexionar sobre el consumismo y la muerte derivada del mismo:

He visto a lo largo de mi vida / una docena de personas / morir en
la carretera / Y me dije / es bastante / Para un solo tipo / Es demasia-
do / Pero ninguna ha sido peor / que la hostia que pegué / con el Ford
Scorpio / el verano de 2003 / lloviendo a mares. (García, 2009: 441)

4. Estrenada en Italia en 2005 e interpretada por Juan Lorient.

Tomando como punto de partida este suceso, un acontecimiento particular que pudo tener consecuencias fatales, desarrollará una pieza impactante en la que un actor en escena representará/presentará el sacrificio y consumo de un bogavante. La comida, en el momento que es mostrada encima del escenario, se convierte en un acto político, y más aún cuando ese animal no llega muerto del supermercado, sino que es sacrificado y asado en vivo. El movimiento real del crustáceo agonizante y el olor de su cuerpo siendo cocinado son solo algunas de las certezas que inundan este acto teatral, que se aleja de este modo de la ficción exigiendo un nuevo pacto espectadorial para permitir acometer en primer lugar su interpretación y posteriormente su goce estético.



Imagen 2. Accidens. Matar para comer, de Rodrigo García

4. LA VIOLENCIA COMO DESENCADENANTE DE LA RUPTURA DEL PACTO ESCÉNICO

A través de estos ejemplos vemos cómo los actos violentos, e incluso la muerte, son convertidos en material simbólico gracias a una puesta en escena donde todo se transmuta en significante. Este es el pacto que nos exige el teatro de Angélica Liddell y Rodrigo García, el de asumir *cierta* ficcionalidad en lo narrado. Y decimos «cierta» porque lo que pretenden estos autores es mantenernos en un estado liminar que, gracias a este enfrentamiento dialéctico, nos permita interpretar lo escénico desde una perspectiva política.

Así hay que entender también las autolesiones que se inflige Angélica Liddell en piezas como *Anfaegtelse*. La sangre que brota de sus heridas es un símbolo hiperreal, una constatación de la implicación poética y personal de la autora y una evidencia de la enunciación sobre las tablas. Estos mecanismos teatrales rompen así con la idea que en algún otro lugar (Torre Espinosa, 2014) hemos denominado como pacto escénico, el propio instaurado y exigido por el teatro burgués decimonónico y que llega hasta nuestros días. Estas prácticas escénicas de Liddell y García, al llevar al límite las propuestas artaudianas del teatro de la crueldad (Artaud, 1990) al hacer indisociable teatro y vida⁵, desmorona el principio rector de este pacto tradicional, la dene-gación teatral, definida por Anne Ubersfeld como el «funcionamiento

5. María Ángeles Grande (2004) describe cómo Derrida entiende la labor de Artaud a la hora de socavar el pensamiento metafísico occidental al revelar la imposibilidad de que el signo teatral se configure en un ente fijo y estable. Estas nuevas propuestas teatrales de Liddell y García llevan hasta sus últimas consecuencias las teorías del creador francés, de tal modo que «el nuevo espacio ya no es el espacio de la representación, sino un espacio autogenerado, donde teatro y vida se identifican y el gesto se asimila a la palabra» (2004: 284).

psíquico que permite al espectador ver lo real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando sino por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena» (Ubersfeld, 2002: 32).

Este teatro de la violencia produce, en cambio, una expansión del teatro hacia la vida y, al mismo tiempo, del exterior hacia la escena, un encuentro dialéctico que requerirá un nuevo pacto espectadorial, mucho más complejo y menos acomodaticio, donde el público deberá interpretar los textos declamados y las acciones representadas desde una perspectiva ideológica. De la confrontación con estos medios agresivos debe surgir la reflexión, y solo así el teatro se mostrará con todo su potencial crítico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin (1990): *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.
- CASAS, Ana (2014): «La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales», en Casas, Ana (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, (7-24).
- CORNAGO BERNAL, Óscar (ed.) (2005): *Políticas de la palabra*. Madrid: Fundamentos.
- , (2006): «Teatro postdramático: las resistencias de la representación», en Sánchez, José A. (coord.), *Arte de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, (219-238).
- GARCÍA, Rodrigo (2009): «Accidens. Matar para comer», en García, Rodrigo, *Cenizas escogidas (obras 1986-2009)*. Segovia, La Uña Rota, (439-442).

- GRANDE ROSALES, María Ángeles (2004): «Transformaciones: de la representación emancipada a la crisis de la representación», *Teatro: revista de estudios teatrales* (20), 275-292.
- LANE, David (2010): *Contemporary British drama*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- LEHMANN, Hans Thies (2010): «El teatro posdramático: una introducción», *telondefondo: revista de teoría y crítica teatral*, 6(12), 1-19.
- LEONARD, Candyce y Gabriele, John P. (1996): *Teatro de la España democrata: los noventa*, Madrid, Fundamentos.
- LIDDELL, Angélica (2008): «Perro muerto en tintorería», en Diderot, Denis y Liddell, Angélica, *El sobrino de Rameau/Perro muerto en tintorería*, Palencia, Nórdica Libros, (167-241).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2005): *Del contrato social; Discurso sobre las ciencias y las artes; Discurso sobre el origen de los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2002): *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- SIERZ, Aleks (2001): *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber.
- , (2015): «In-yer-face theatre», en [<http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>] (10/02/2015).
- TORRE ESPINOSA, Mario de la (2014): «Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell», *telondefondo: revista de teoría y crítica teatral*, 20(10), pp. 53-67.
- UBERSFELD, Anne (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna.

EL TEATRO BREVE ACTUAL COMO REVULSIVO EN LA LUCHA CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO. EN TORNO A LA FIGURA DE JESÚS CAMPOS GARCÍA

RUTH MARÍA GUTIÉRREZ ÁLVAREZ

ruthgutierrezalvarez@gmail.com

Universidad de Oviedo

DESDE los inicios del siglo XXI, el teatro breve español ha venido experimentando varios fenómenos impulsores que han favorecido considerablemente la difusión de este formato teatral. Tanto es así que la crítica especializada ha convenido en catalogar este proceso como el resurgimiento del breve, el renacer de una modalidad de dilatada tradición en la historia del teatro español, cuya presencia en los escenarios registra actualmente «las cotas más altas de su historia» (Gutiérrez Carbajo, 2013: 115). No se trata, sin embargo, de un acontecimiento repentino, ya que su evolución y su proceso de empoderamiento arrancan ya en el siglo XX, en el que tras un largo duelo por fin asistimos a la conquista definitiva de la independencia y la autonomía de la pieza breve con respecto a la obra extensa¹.

Sería ingenuo, con todo, creer que la batalla del breve está ya ganada. Las dramaturgias breves no han tenido más remedio que adaptarse a las formas teatrales imperantes. Así, con el fin de subsanar las imposiciones de tiempo y de público de los escenarios tradicionales,

1. Para un recorrido exhaustivo a través de la historia del teatro breve español y de la evolución diacrónica desde sus orígenes consúltese Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008.

los primeros pasos de este complejo y diverso siglo XXI se dirigieron —ahora cada vez en mayor número— hacia la conformación de repertorios, espectáculos y antologías formadas por piezas cortas de un mismo autor o bien de autoría colectiva. De hecho, la proliferación de espectáculos y publicaciones de teatro breve dentro del corpus de Campos (Jaén, 1938) vio la luz en los inicios del nuevo milenio bajo los parámetros de la antología colectiva² y bajo los moldes de la recopilación de breves de cosecha propia, como el espectáculo *Danza de ausencias* (2000) y *Entremeses variados* (2005), este último en el que centraremos nuestro análisis. Este tipo de colecciones antológicas, por decirlo con Isabel Díez Méndez (2012: en línea), han resultado primordiales en este proceso de divulgación y publicación del teatro corto³.

Debido, entonces, a esta revitalización, Campos García ha podido experimentar con las modalidades del breve desde los escenarios y

2. La publicación de volúmenes editados por la Asociación de Autores de Teatro proponen asuntos de alta gravedad cultural, social o política, como el hundimiento del Prestige en la costa gallega, la guerra de Iraq, los movimientos migratorios, el exilio o el terrorismo (II-S y II-M). Campos ha participado en varios volúmenes y colecciones: *Maratón de monólogos*, Madrid, AAT, 2003, 2004; *Teatro contra la guerra*, Madrid, AAT, 2003; *Grita tengo sida*, Madrid, AAT, 2005; *Once voces contra la barbarie*, Madrid, AAT, 2005; También se han llevado a cabo propuestas escénicamente más experimentales como la iniciativa *La confesión*, Madrid, AAT, 2001.

3. Sobre los medios de difusión del teatro breve léase María Jesús Orozco Vera, «Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 211-226 y «Los certámenes literarios y la joven dramaturgia: el impulso renovador proyectado por INJUVE y TAETRO», en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral*, Madrid, Visor Libros, 2013, pp. 67-78; Berta Muñoz Cáliz, «Los premios de teatro en la España del siglo XXI», *Don Galán*, 2, En línea, 2012. También son recomendables revistas especializadas como *Estreno*, *Acotaciones*, *Primer Acto*, *Alhucema* o la pionera *Art Teatral*, dedicada al teatro breve con exclusividad desde 1987. El propio Eduardo Quiles, director de la revista, cultiva piezas en un acto o minipiezas y publica títulos inéditos en la colección *Autores de hoy*.

poner sobre las tablas una amplia producción de exaltada intención social, beneficiándose de esta manera de las características inherentes al género breve –esto es inmediatez, eficacia, concisión, síntesis, rapidez–. Son muchos los autores y las autoras, prácticamente la mayoría desde el cambio de siglo, incluso desde los años 90, que se han aventurado a la exploración del teatro no extenso con un firme propósito crítico, fundando incluso subgéneros breves, como el irreverente *Teatro Hurgente* de Gustavo Montes.

Esta circunstancia tiene lugar gracias a que de manera simultánea –y nada fortuita– al fenómeno del resurgimiento del teatro mínimo habría que sumarle la vuelta al compromiso, a la implicación de carácter social y política tras un periodo de desconexión con la realidad. Según Virtudes Serrano (2004: 24), parte de esta recuperación del teatro comprometido en este siglo XXI vendría provocada por

la violencia inusitada que se ha descargado sobre el mundo conocido, expresada en guerras, atentados, matanzas y destrucción ha tenido pronto eco en la dramaturgia actual, que se la llenado de perplejidades, angustias, desalientos y alegatos, contra el terrorismo, contra la injusticia de los más fuertes, contra el imperialismo y contra los genocidios.

Efectivamente, a pesar de la pluralidad estética propia de la era posmoderna, la puesta en escena de piezas breves de asuntos sociales y espinosas cuestiones políticas se dispara considerablemente al visibilizar en las tablas –o en su defecto en el texto– temas de elevada vigencia⁴.

4. Remito a Virtudes Serrano, «Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española», *Monteagudo*, 2, (3.^a época), 1997, pp.75-92; María Jesús Orozco Vera, «El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas en el inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 721-734; Isabel Díez Ménguez, Laura López Sánchez y Miriam Blázquez García, «Ensayo de una bibliografía teatral de España de autores del

Si algo une la producción de autoras y autores contemporáneos es el espíritu de denuncia, la intención de cuestionar el mundo que proyectan. Bajo estos parámetros, la representación de la violencia está más que presente en la dramaturgia actual, en la que asistimos a expresiones escénicas colmadas de horror y brutalidad. La presencia de la violencia, como revela Pérez Rasilla (2008: 971), se puede rastrear ya en el teatro del siglo XX pero alcanza su punto culminante en el teatro actual.

En 2005 Jesús Campos dedica todo un espectáculo a la representación de la sociedad violenta en el conjunto que tituló *Entremeses variados*⁵. El asunto más repetido en esta miscelánea de entremeses será el de la violencia de género, a la que destina cuatro entremeses frente a los once restantes de contenido dispar. Resulta frecuente en el teatro contemporáneo breve –y también en el de duración extensa aunque en menor medida– la recurrencia a la violencia doméstica, es decir, a las situaciones de agresión conyugal dentro de un matrimonio heterosexual⁶. Esta circunstancia pone de relieve, como también opina Fernández Morales (2002: 18), el propósito de los autores y autoras de dar visibilidad y voz a una lacra social trágicamente silenciada. En uno de sus muchos artículos, «Sintetizar la síntesis», explica Jesús Campos la revolución y la novedad que suponía en el teatro del momento el tratamiento en el escenario de un problema que apenas comenzaba a ser destapado:

nuevo milenio (2000-2005) en sus diversas manifestaciones», Op. Cit, pp. 427-493; Susana Báez Ayala, «El teatro breve e hipertextualidad en los albores del siglo XXI», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 7 (junio), 2013, 72-95.

5. Esta obra fue estrenada el 24 de octubre de 2005 en el Teatro López de Ayala (Badajoz) con texto, dirección y escenografía de Jesús Campos. Las piezas fueron interpretadas por Francisco Vidal, Julio Escalada, Diana Peñalver, Beatriz Bergamín y Mauro Muñiz.

6. La violencia doméstica en parejas del mismo sexo aún es un asunto ausente en los escenarios españoles y extranjeros. Véase Rafael M. Mérida Jiménez, *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, Barcelona, Icaria, 2013.

Como respuesta a la violencia de género que en aquellos años iba saliendo a la luz, Yolanda (García Serrano) me propuso que escribiéramos una serie de breves para dar presencia en el escenario a lo que, salvo en el teatro, era un clamor. Acepté sin dudarlo y de entonces son: *El famoseo, Noche de bodas, El traje de cuero, La número 17*. (2011: 57)

Es imprescindible comprender que, mientras otros países caminaban con paso firme hacia la igualdad, España vivía un proceso ralentizado a causa de la restricción impuesta por la ideología del régimen y de su aparato más letal, la censura. De ahí la limitación con ciertos temas que se han mostrado ausentes en el horizonte dramático español hasta la llegada de la democracia y la libertad de expresión; y es que «los cambios sociales tienen una repercusión directa en la creación cultural» (Vilches y Paz, 2013: 23), por lo que no será hasta finales del siglo XX y principios del XXI cuando se produzca la puesta en escena de temas subversivos y contenidos agitadores, como la homosexualidad, el mercado sexual, el aborto, la emancipación de la mujer, la libertad sexual, el uso de anticonceptivos, la desigualdad por razón de sexo o los malos tratos. De esta manera, el teatro breve no solo de generaciones jóvenes sino también anteriores como la de Campos se aproxima ya desde finales de los noventa al tratamiento crítico de la violencia de género desde los escenarios de los circuitos alternativos, siendo pionera en este paulatino proceso la dramaturgia breve de Lidia Falcón⁷.

Esta asombrosa apertura temática y, por consiguiente, ideológica de la dramaturgia contemporánea no hubiese visto la luz, o al menos no de manera tan contundente, sin el respaldo de las escritoras que a finales del siglo XX se incorporan al ámbito teatral y que Virtudes

7. Véase John P. Gabrielle, *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid, Fundamentos, 1997 y *Lidia Falcón: Teatro feminista*, Madrid, Fundamentos, 2003.

Serrano (2004: 20) ha definido como el «renacer de la dramaturgia femenina». Una nueva perspectiva se filtra en el arte, en los escenarios, desde donde las autoras insuflarán vida a unos personajes y a unas situaciones para reivindicar temas largamente soterrados. De las primeras en subirse al carro del teatro crítico breve con ánimo de concienciación y sensibilización social ante la violencia de género fueron Paloma Pedrero –*La noche que ilumina*–, Itziar Pascual –*Por qué; Herida; Pared; Soliloquio de Natalia Karp*–, Yolanda García Serrano –*Mujer en peligro*–, Margarita Sánchez Roldán –*Sobre ascuas*–, Angélica Liddell –*Yo no soy bonita, La casa de la fuerza*–, Laila Ripoll –*Unos cuanto piquetitos*–, Gracias Morales –*Como si fuera esta noche; ... tal astilla*–, Beth Escudé –*Aurora de Gollada*– o Diana de Paco –*De mutuo acuerdo, Espérame en el cielo o mejor no*–, que valdrían como ejemplo de las muchas dramaturgas que dan voz a las víctimas de los malos tratos. Algunas de las autoras incluso se han atrevido a abordar el desatendido asunto de la violencia psicológica y el control coercitivo que no siempre se materializan en agresiones físicas, como es el caso de Itziar Pascual con la pieza breve *Soliloquio de Natalia Karp*. Además, en este siglo marcado por el asociacionismo de mujeres dramaturgas y la creación o autogestión de compañías dirigidas por autoras, son cuantiosos los espectáculos diseñados específicamente sobre mujeres o destinados a la conmemoración de fechas importantes, como el día de la mujer, para la reivindicación y la movilidad.

Como consecuencia de la intervención de las escritoras en la dramaturgia actual y de la recuperación del teatro comprometido, varios autores se han incorporado al tratamiento del problema entre la violencia de género desde las modalidades del teatro breve. Entro ellos, podríamos mencionar a Miralles –*Comisaría especial de mujeres*–, Ernesto Caballero –*Solo para Paquita*–, Borja Ortiz de Gondra –*Duda razonable*–, Alfonso Vallejo –*Una mujer nueva*–, Paco Becerra –*La*

piedra—, Gustavo Montes —*Manos*— y por supuesto Jesús Campos García con el espectáculo *Entremeses variados*.

A partir de una propuesta de la dramaturga Yolanda García Serrano sobre la violencia de género, el autor compuso varias minipiezas cuya materia dramática gira en torno a este asunto. Sin embargo, la colaboración no sale como ambos esperaban y Jesús Campos decide formar posteriormente un espectáculo global y añadir al conjunto una serie de minipiezas compuestas entre 2001 y 2005, once exactamente más un prólogo y un epílogo. Al configurar este espectáculo, la intención de Campos era la de dibujar un semblante de la sociedad actual,

ofrecer una mirada panorámica [...], de manera que la violencia de género se sitúa junto a la droga, la pedantería, el consumismo, la pedofilia, la telebasura, la guerra, el sadomasoquismo, la intransigencia, la invisibilidad de los débiles, el egoísmo, la estupidez, porque nada se produce aislado, porque todo forma parte de un mismo paisaje. (2011: 58)

El espectáculo cuenta, en consecuencia, con un conjunto de piezas yuxtapuestas altamente diversas en estilo, escenografía y temática, cuyo único nexo de unión es el componente social, ya sea optando por un filtro estético realista, absurdo o farsesco. Es más, Campos García aprovechará hábilmente estos contrastes de tono y apariencia de los entremeses al intercalar sucesivamente escenas violentas con otras hilarantes o al desplegar situaciones a priori insignificantes que tornarán de forma drástica en una realidad trágica de elevada gravedad, con la finalidad de provocar una fuerte reacción en el público. Desde la butaca podemos asistir a una escena sin palabras sobre la drogadicción —«La ruleta rusa»—, a una pareja de hippies que idean un plan alocado para alcanzar el éxito —«Pena y Pene»— o un hombre encarcelado por

pedofilia –«El olor de las metáforas»– al que le sigue un cómico entremés sobre dos mujeres acomodadas, Piluca y Pochola, con una singular visión del mundo que las rodea –«De compras»–. El paso entre una pieza y la siguiente viene marcado por música clásica para evocar el mundo áureo del siglo XVII y así fomentar la analogía de los entremeses, ahora deconstruidos y dotados de independencia, con los clásicos barrocos, poniendo de manifiesto una vez más la fusión entre tradición y vanguardia, característica inherente a la creación de Campos.

Tras el oportuno prólogo en tono paródico sobre el teatro español actual que abre el espectáculo y da paso a los entremeses, descubrimos la pieza «El famoseo», según el orden de aparición. Se deduce de los diálogos, porque en el escenario solo visualizamos tres sillas y una mesa, que la escena tiene lugar en un plató de televisión, disposición que incide en la condición metateatral de la pieza. Sin ninguna estructura dramática, Campos García traza la historia de una mujer famosa que vende exclusivas de sus malos tratos a un programa del corazón, que como muchos otros medios de comunicación se muestra sensacionalista y frívolo. Resultando una de las piezas más afantochadas y grotescas del espectáculo, el autor propone un tratamiento caricaturesco de gran efectividad ya explícito desde el propio atuendo de los personajes y sus nombres –la invitada Pedorriíta y los periodistas Guarrele y Guarriñas, cuyas preguntas se centran en contenidos escabrosos y detalles macabros de la víctima–. Campos pone en pie un conjunto de códigos –intervenciones, gestualidad, tono, vestuario– deliberadamente sobreactuado y estridente que grotesquizan la escena para mostrar al espectador altas dosis de banalidad, frivolidad e imperturbabilidad. Como bien resume Muñoz Cáliz (2007: en línea) «el horror y la risa conviven en el escenario» hasta tal punto que esta fusión entre lo bufo y lo deforme, la crueldad y la mueca patética, alcanza un efecto demoledor en la conciencia del espectador, quien no

logra reír ni llorar libremente debido a la imagen deformada del mundo —o tal vez demasiado real del mundo deformado en el que vive—.

Otro de los entremeses que aborda la violencia en pareja es «El traje de cuero» y continúa con el enfoque grotesco de la estampa anterior en un empeño por desvelar el fuerte sentido trágico que esconde la gruesa capa de humor que envuelve la escena. La anécdota es sencilla: un hombre vestido con un ridículo traje de cuero le propone a su compañera sentimental hacer el amor para estrenar el nuevo atuendo, alentando a continuar sus relaciones sadomasoquistas. Sin embargo, por su actitud corporal —ella está limándose las uñas— y su mirada indiferente al ver a Penoso, intuimos que esta ocasión será distinta, pues ella parece estar cansada de soportar tanto dolor (Campos García, 2005a: en línea):

PENOSO.—Venga, una palicilla.

SIMPLE.—Sí, encima ponte zalamero.

PENOSO.—¿De verdad no quieres que hagamos el amor?

SIMPLE.—¿A eso le llamas tú hacer el amor?

[...]

SIMPLE.—[...] Que se te va la mano.

PENOSO.—¿Y?

SIMPLE.—Pues eso, que me das unas palizas que es que no es normal.

La parodia comienza desde el primer instante en que aparece Penoso en escena dando un absurdo brinco acrobático con el espantoso traje de cuero, que significativamente es el único componente de atrezzo, para impresionar a su pareja, Simple. El efectismo del grotesco de esta escena tiene como protagonista la elección del atuendo, que genera una situación degradante con un personaje que raya en lo patético. Igual que en el entremés anterior, los nombres de los personajes están personalizados y cuidadosamente elegidos para multiplicar el componente grotesco, a pesar de que en muchas piezas del propio Campos —y en el

teatro contemporáneo en general— sea común la despersonalización de los personajes con nombres genéricos en un afán de universalidad; no existen nombres ni singularidades que puedan definir al personaje mediante rígidas categorías o etiquetas socioculturales, razón por la que se crean individuos indeterminados con una identidad ampliamente desdibujada, como sucede en el siguiente entremés «Pareja con tenedor».

En esta minipieza encontramos una vez más la misma propuesta estilística y escénica. La acción transcurre en un apartamento de apariencia burguesa donde una pareja está cenando plácidamente hasta que uno de los protagonistas inicia el diálogo con una pregunta que a nadie dejaría indiferente: «ÉL.—Perdona, cariño. ¿Te importa si te hincó el tenedor? (Campos García, 2012: 155)». La estrategia elegida por Campos, a fin de aligerar el peso dramático de la temática y cuestionar al mismo tiempo la realidad, será la mezcla de componentes como el humor negro y el absurdo, elementos fundamentales para el desarrollo de la pieza. Afortunadamente, tanto en «Pareja con tenedor» como en el «Traje de cuero», presenciamos un final esperanzador en el que la mujer coprotagonista de la escena abandona no solo la sala sino también a su marido.

Muy distinto es el planteamiento de la violencia doméstica que aparece en «La número 17», antepenúltimo de los entremeses. Esta vez la maniobra dramática ha mutado de forma drástica, ya que Campos nos presenta una pieza esta vez muy próxima al hiperrealismo. En efecto, ya no se trata de una parodia grotesca que esconde un mensaje crítico, sino de la crudeza y el horror en estado puro, sin distorsiones ni adornos humorísticos. No hay lugar para la risa, solo para la tragedia.

Una mujer, Luisa, atiende una llamada en la que no oímos al interlocutor, aunque intuimos perfectamente sus respuestas gracias a unas intervenciones adecuadamente construidas, que no son más que un monólogo disfrazado de diálogo. La brusquedad de la actriz produce una aguda sensación de extrañamiento y de incongruencia en los

espectadores, que solo al final del monólogo comprenden aquello que acaban de presenciar. Las últimas líneas pronunciadas por la protagonista y dirigidas al público esclarecen la situación: Luisa estaba interpretando un papel, pues lleva a cabo la reproducción y escenificación de las palabras de su marido en una de las últimas conversaciones telefónicas que mantienen. Jesús Campos propone un desdoblamiento de la protagonista en dos realidades, una en la que simula ser el marido durante toda la escena y otra final, que apenas invade unos segundos del tiempo dramático, en la que la protagonista detiene la simulación y se muestra a sí misma para revelar al espectador lo acontecido tras esa conversación. A través de este juego metateatral, Campos cambia el punto de vista habitual en las propuestas teatrales sobre violencia machista, ya que Luisa pronuncia un discurso que no le pertenece, un discurso profundamente misógino que reproduce palabra por palabra las amenazas y advertencias violentas que su marido le procura tras haber huido de él. Finalmente, acabamos entendiendo que días después de esa conversación, en la que Luisa accede a volver con su marido pese al temor, es asesinada a manos de su marido.

De forma simétrica a las otras piezas cortas, las coordenadas espaciales y temporales se diluyen, desaparecen deliberadamente con el propósito de romper las convenciones teatrales y crear un efecto de intemporalidad –recurso muy acorde con el teatro posmoderno– que conduce, como es lógico, a la universalidad. El lugar de la acción es un espacio vacío, indeterminado, en el que no habita nada, como demuestra un escenario absolutamente desocupado; un mundo etéreo y subjetivo, aunque asimilable para el espectador, quien ya no necesita la verosimilitud ni el acopio de detalles para participar en la tragedia. Del personaje solo conocemos su nombre y un dato escalofriante: es la número diecisiete de una lista anual de mujeres asesinadas por violencia conyugal. El autor no necesita transmitir más información al

público que el fatídico final de la historia de una mujer que simboliza la tragedia de millones de mujeres en todo el mundo.

En el último entremés «Noche de bodas», que ocupa el lugar central del espectáculo, Jesús Campos da otra vuelta de tuerca al asunto del maltrato conyugal para presentarnos otro punto de vista. Como bien sintetiza el título de la pieza, presenciamos el relato de una mujer sobre su noche de bodas con su recién estrenado marido en la que no todo es lo que parece. Tanto en el discurso de la protagonista como en la escenografía propuesta, la pieza desborda altas dosis de lirismo. A través de los recuerdos de la mujer sobre su noche nupcial, Jesús Campos nos traslada de nuevo a un espacio subjetivo, a la memoria de la protagonista, desde donde reconstruye los hechos y conduce al espectador con su narración al lugar real –una habitación de hotel– del encuentro entre los recién casados. Son espacios dominados por la experiencia personal del personaje que los habita o rememora; es más, son espacios cerrados, lugares privados, ocultos, donde ocurren las atrocidades lejos de la mirada pública y se manifiesta abiertamente el abuso de poder.

Campos retoma, entonces, la indeterminación cronotópica, los *no-lugares* que bautizó Marc Augé (1993), para subrayar la focalización interna, la impresión de subjetividad e irrealidad. Acude, además, para el mismo efecto a la incorporación en el espacio, a medida que se desvelan los sucesos y no desde el principio de la escena, de signos subjetivos verdaderamente reveladores: una transparencia de un vestido de novia hecho jirones y de una cama destrozada que se encuentran en segundo plano, justo detrás de la protagonista, asediándola.

A priori, la narración de la mujer nos remite a una noche de bodas al uso, a los momentos de intimidad de una pareja que acaba de casarse. La elección de este momento vital por parte del autor es realmente significativa y no podemos caer en la idea equivocada de que es una situación elegida al azar que no va más allá de la anécdota dramática.

En torno a las primeras relaciones de una mujer o las primeras tras el matrimonio, se ha ido creando un poderoso imaginario reforzado con el paso del tiempo, cuyos mitos esconden una fuerte estructura religiosa, patriarcal en definitiva, que se han establecido en las conciencias sin ningún filtro crítico que cuestione las arraigadas concepciones discriminatorias sobre la sexualidad femenina. La consecuencia es que se generan altas –y románticas– expectativas sobre el encuentro sexual de una mujer, ya sea antes o después de su casamiento. Y esto precisamente es lo que trae Campos a escena con la intención de que el contraste entre la expectativa y la auténtica realidad sea atroz. Ahora bien, por si no fuera suficiente, el autor introduce un personaje espontáneo en la historia que desencadenará la trama y hará explícito este contraste, el choque feroz entre la realidad y la apariencia.

Una ingenua camarera de hotel irrumpe al amanecer en la habitación de la protagonista para limpiarla cuando se encuentra la cama matrimonial rota y un vestido de novia destrozado. Esta estampa induce a la camarera a creer que allí ha tenido lugar un encuentro sexual apasionado. Este personaje no aparece en escena y es la propia protagonista mediante una estrategia de desdoblamiento y metateatralidad, como ya lo hizo Luisa en el anterior entremés, quien reproduce en estilo directo las palabras textuales de la camarera en ese momento ya pasado.

Si bien la protagonista no responde en el plano real a los comentarios de la camarera, a cada intervención corresponderá una réplica interna, silenciosa, que solo tiene lugar en sus pensamientos. Simultáneamente, la protagonista desvela al público –y no a la camarera por el pudor y la vergüenza– los verdaderos sucesos que escondía aquella habitación de hotel, una lucha «atroz, intensa, despiadada y sobre todo destructiva» (Campos García, 2004: 39). Frente al cuadro de amor que imagina la camarera, la mujer dibuja un escenario bélico, «un

campo de batalla» (40). No solo por su contenido estas palabras serán profundamente significativas, sino porque son la clave que dará paso a las transparencias de la cama y del vestido. A partir de este momento, el oscuro del escenario se sustituye por una luz mortecina que enfoca las transparencias. Este cambio de iluminación y escenografía simbolizan la revelación, la entrada hacia la auténtica realidad de aquella terrible noche en la habitación, cuya definición vuelve a ser en términos de guerra, equiparada a un combate o un bombardeo. Al final de la escena, la mujer da media vuelta y desaparece en el oscuro de la habitación, donde solo quedan iluminadas la cama y el vestido.

Los entremeses articulados por Jesús Campos son el vehículo más eficaz para lograr que el espectador no le dé la espalda a uno de los lados más crudos de la sociedad contemporánea haciendo despertar su conciencia. El autor obliga a que la realidad invada, a que se precipite como una provocación hacia las butacas que no se puede eludir, al igual que el protagonista del entremés «El mando a distancia», quien no puede evadir la violencia pese a cambiar de canal. Las piezas breves de Campos rompen el silencio ante lo que no se quiere ver o nombrar para que no exista; no podrían ser un mejor catalizador para un asunto que, por desgracia, escandaliza a pocos y llama a la urgencia, al cambio, al compromiso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS GARCÍA, Jesús (2004): «Noche de bodas», en *Maratón de monólogos 2004*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro (39-41).
- , (2011a): «El famoseo», en Francisco Gutiérrez Carbajo, *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, (257-259).

- , (2011): «Sintetizar la síntesis», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros (45-62).
- , (2012): «Pareja con tenedor», en Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro breve actual*, Madrid, Castalia (155-158).
- , (2012a): «La número 17», en Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro breve actual*, Madrid, Castalia (373-380).
- DÍEZ MÉNQUEZ, Isabel (2012): «Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, pp. 205-348, en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/bibliografia-del-teatro-breve-espanol-en-los-inicios-del-siglo-XXI/>> (Consulta: 13/01/2015).
- FERNÁNDEZ MORALES, Marta (2002): *Los malos tratos a escena. El teatro como herramienta en la lucha contra la violencia de género*, Oviedo, KRK.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, FRANCISCO (2013): *Teatro breve actual*, Madrid, Castalia, col. Clásicos Castalia, Texto siglo XXI.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2007): «*Entremeses variados, de Jesús Campos García: parodia y recreación de un género teatral*», en José Romera Castillo (ed.), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, Madrid, Visor Libros (415-430), en <<http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/artic/entremeses.pdf>> (Consulta: 14/12/2014).
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2008): «La teoría dramática», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana/Velvuert (969-991).
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y Nieva de la Paz, Pilar (2012): «Representaciones de género en la Industria cultural. Textos, imágenes, público y valor económico», en María Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)*, EE. UU, Society of Spanish and Spanish-american studies (15-34).

ÍNDICE

PRÓLOGO de <i>Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro y Marta Rodríguez-Manzano</i>	9
GUADALUPE NIETO CABALLERO: <i>El componente violento en la prosa de Francisco Valdés</i>	11
ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ Y MANUELA PARTEARROYO: <i>La mancha violenta de La España negra: de Mostrar al monstruo</i>	25
ÁLVARO LUQUE AMO: <i>el expresionismo de La España negra: violencia y Unheimlich en la literatura de Gutiérrez-Solana</i>	43
FRANCISCO DE JESÚS ÁNGELES CERÓN: <i>¿Habíamos olvidado el mal? Unamuno, mimesis y modernidad</i>	59
DAVID LOYOLA LÓPEZ: <i>El tablado de la farsa. La I Guerra Mundial en Canarias</i>	73
LAURA PACHE CARBALLO: <i>El disparate de calmar la muerte: violencia y risa en Ramón Gómez de la Serna</i>	91
TIBISAY LÓPEZ GARCÍA: <i>Manifestaciones de la violencia en Platero y yo</i>	105
ALBA AGRAZ ORTIZ: <i>Ópera, circo y ballet: en torno al bosque mortal de Así que pasen cinco años</i>	121
MARINA CASADO HERNÁNDEZ: <i>«El lento asesinato»: violencia y crimen en la etapa surrealista de Rafael Alberti</i>	137

ALBERTO MAFFINI: <i>Funciones del lenguaje escatológico en El burro explosivo de Rafael Alberti</i>	151
DAVID MATÍAS: <i>De las Ordenanzas (1515) de la alberca a la Tierra sin pan (1933) de Buñuel: breve historia cultural de la dominación de Las Hurdes</i>	165
YASMINA YOUSFI LÓPEZ: <i>Silencio y rebeldía: la mujer paraguaya en la obra de Josefina Plá</i>	177
ANA DAVIS GONZÁLEZ: <i>Una semana de violencia: la tragedia argentina de 1919 en «Una semana de holgorio» de Arturo Cancela</i>	189
STÉPHANIE HONTANG: <i>El delincuente tanguero: una figura borgeana y argentina</i>	203
MARÍA FERNÁNDEZ ABRIL: <i>Música, narración, violencia, sexo y mito en un cuento de Cortázar: el rito orgiástico antropofágico de «Las ménades»</i>	213
ELIANA URREGO ARANGO: <i>Soldado, guerrillero y finalmente bandido: elección de la delincuencia en el cuento «La muerte de Pedro Canales»</i>	227
JESSICA CÁLIZ MONTES: <i>Las guerras de nuestros antepasados: Miguel Delibes y el cainismo español</i>	243
HAYET BELHMAIED: <i>El superviviente: atrocidades de la Guerra Civil</i>	257
CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ: <i>Y la violencia se hizo carne: Saúl ante Samuel de Juan Benet a la luz del cainismo</i>	271
CARLOS YANNUZZI REVETRIA: <i>Tres expresiones de la violencia en García Márquez</i>	285
ANA MARIA PĂUNESCU: <i>La muerte: ficción, ironía, pésame y verdad. Las facetas del adiós en obras de Gabriel García Márquez</i>	305
ISABEL ABELLÁN CHUECOS: <i>Violencia y honor en Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez</i>	317
ESTHER LÁZARO: <i>Muestras de violencia a través de los personajes femeninos del teatro de Max Aub</i>	329
JORGE LUIS HERRERA: <i>Lo grotesco en «Chac mool» de Carlos Fuentes: vestigios prehispánicos de la violenta conquista cultural de México</i>	345

CATALINA BADEA: <i>El niño es un lobo para el niño, o de la vida como crueldad: Duelo en el paraíso de Juan Goytisolo</i>	359
DIANA CHECA VAQUERO: <i>Juan Goytisolo y el monstruo del Sentier: representaciones grotescas del yo</i>	373
MILAGROS ARANO LEAN: <i>Lamborghini a la luz de Literal: el fiord o la sodomización del sentido</i>	389
ALBA DIZ VILLANUEVA: <i>Hacia una tipología de la violencia en Mario Levrero</i>	403
MARÍA DEL CARMEN CABALLERO DORADO: <i>La «ciudad de cemento» de Jorge Boccanera en Palma real</i>	417
LUCÍA LUDEÑA ARANDA: <i>El «ciclo pampeano» de César Aira: una revisión del tópico civilización-barbarie</i>	431
CARLOTA CATTERMOLE ORDÓÑEZ: <i>Escenas de violencia dantesca en El séptimo círculo de Daniel Gallegos</i>	443
ZAIRA PACHECO LOZADA: <i>El lenguaje transgresor en «Vida ejemplar del esclavo y el señor» de Manuel Ramos Otero</i>	457
IAGO MOSQUERA GONZÁLEZ: <i>Violencia simbólica en la narrativa de Juan Farias: Bourdieu en Los pequeños nazis del 43</i>	469
CHIARA GIORDANO: <i>Espacios de violencia en la posmodernidad peninsular: El jardí dels set crepuscles de Miquel de Palol</i>	483
DAVID GARCÍA PONCE: <i>Ajuste de cuentas: bajos fondos y violencia en El triunfo de Francisco Casavella</i>	493
VÍCTOR MERCADO: <i>La violencia como forma y como contenido para un discurso poético posmoderno de la crueldad en Historias del Kronen</i>	507
DAVID AVILÉS HIDALGO: <i>Notas sobre la «violencia didáctica» en la saga Las aventuras del capitán Alatríste</i>	523
ANDRÉS MONTANER BUENO Y MARI CRUZ PALOMARES MARÍN: <i>La literatura como instrumento para la crítica social. Análisis de la violencia contra el varón reflejada en la novela La conversación (2002), de Mercedes Salisachs</i>	539
JORGE GONZÁLEZ JURADO: <i>«Me dedicaba a salvar vidas»: la autojustificación moral como técnica narrativa en Los príncipes nubios (2003), de Juan Bonilla</i>	551

SAMUEL RODRÍGUEZ: <i>Perspectivas literarias en torno a la relación entre madres e hijas. «Loco con cuchillo» de Espido Freire o cómo matar a tu madre frente al espejo</i>	561
LORENA CASTILLA TORRECILLAS: <i>Actos de violencia en La ciudad en invierno, de Elvira Navarro</i>	575
MARÍA TERESA LAORDEN ALBENDEA: <i>Lidiar con el pasado familiar. Posmemoria y trauma en El boxeador polaco de Eduardo Halfon</i>	589
MARTINA MATEO JIMÉNEZ: <i>Escritura violentada: «La pasión de multitudes», de Rodrigo Fresán</i>	601
LARA CARIDE: <i>Historia y violencia en el Vano ayer de Isaac Rosa</i> . .	615
SHEILA PASTOR: <i>Pasen y vean: violencia velada en La mano invisible de Isaac Rosa</i>	627
RAQUEL FERNÁNDEZ COBO: <i>La cólera subterránea o la terrible violencia de los hombres educados: formas de la violencia en El camino de ida de Ricardo Piglia</i>	641
MARÍA DEL MAR FUENTES CHÁVEZ: <i>Los agentes de la violencia de la España contemporánea en las novelas de Andrés Trapiello</i> . . .	657
IRENE RÍO BARRIAL: <i>La casa verde: un escenario de violencia y prostitución en el Perú contemporáneo</i>	671
FÉLIX CABALLERO WANGÜEMERT: <i>El humor y la guerra. Un análisis comparativo de Picnic, de Fernando Arrabal, y el monólogo de Gila</i>	685
ROBERTO ÁLVAREZ ESCUDERO Y MARTA OLIVAS FUENTES: <i>El Boris Godunov de La Fura dels Baus: violencia sobre violencia</i> .	701
MARIO DE LA TORRE ESPINOSA: <i>Poéticas teatrales de la violencia: la ruptura del pacto escénico en Angélica Liddell y Rodrigo García</i> .	715
RUTH MARÍA GUTIÉRREZ ÁLVAREZ: <i>El teatro breve actual como revulsivo en la lucha contra la violencia de género. En torno a la figura de Jesús Campos García</i>	729

Tuércela el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI), número 108 de Iluminaciones, terminó de imprimirse el 4 de abril de 2016

