

Ministerio
de Educación, Cultura
y Deporte

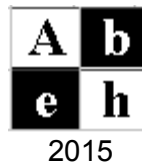
ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

XXV/2015



ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

XXV



CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EN BRASIL

EMBAJADA DE ESPAÑA

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es

Catálogo general de publicaciones oficiales: www.publicacionesoficiales.boe.es

Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos

1. Cultura hispánica - Periódicos

I. Embajada de España en Brasil – Consejería de Educación, ed. II. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España

CDU 009 (460) (058)=60=690 (81) (05)

ISSN 2318-163X



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Subsecretaría

Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Edición: noviembre de 2015

NIPO: 030-15-326-6

ISSN: 2318-163X

ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ana Lúcia Esteves dos Santos
Universidade Federal de Minas Gerais

Antoni Lluçh Andrés
Consejería de Educación. Embajada de España

Antonio Messias Nogueira
Universidade Federal da Bahia

Antonio Roberto Esteves
Universidade Estadual Paulista

Begoña Sáez Martínez
Consejería de Educación. Embajada de España

Carlos Felipe Pinto
Universidade Federal da Bahia

Isabel Gretel Eres Fernández
Universidade de São Paulo

José Suárez-Inclán García de la Peña
Consejería de Educación. Embajada de España

Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

Pedro Câncio da Silva
Conselho de Professores de Espanhol do Rio Grande do Sul

Sílvia Cárcamo de Arcuri
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vicente Masip Viciano
Universidade Federal de Pernambuco

Manuel de la Cámara Hermoso
Embajador de España en Brasil

Álvaro Martínez-Cachero Laseca
Consejero de Educación de la Embajada de España

CONSEJO EDITORIAL

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Universidade Federal de Santa Catarina

Alai Garcia Diniz
Universidade Federal de Santa Catarina

Ana Cecilia Arias Olmo
Universidade de São Paulo

Antonio Messias Nogueira
Universidade Federal da Bahia

Carlos Felipe Pinto
Universidade Federal da Bahia

Carmen Hsu
University of North Carolina - EEUU

Eduardo Amaral
Universidade Federal de Minas Gerais

Elena Cristina Palmero González
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Felipe Blas Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha - España

Graciela Ravetti
Universidade Federal de Minas Gerais

Isabel Gretel Eres Fernández
Universidade de São Paulo

José Manuel Lucía Mejías
Universidad Complutense de Madrid

Luizete Guimarães Barros
Universidade Federal de Santa Catarina

Magnólia Nascimento
Universidade Federal Fluminense

María Antonieta Andión Herrero
Universidad Nacional de Educación a Distancia – España

María Dolores Aybar Ramírez
Universidade Estadual de São Paulo - Araraquara

María Stoopan
Universidad Nacional Autónoma de México

María Teresa Miaja
Universidad Nacional Autónoma de México

Milagros Rodríguez Cáceres
Universidad Castilla-La Mancha - España

Raquel Macciuci
Universidad Nacional de La Plata - Argentina

SECRETARIA DE REDACCIÓN

María Cíbele González Pellizzari Alonso
FECAP/Colegio Miguel de Cervantes

DIRECTORA

Begoña Sáez Martínez
Consejería de Educación. Embajada de España

Normas para la presentación de originales

El *Anuario brasileño de estudios hispánicos (Abeh)* publica artículos, reseñas, traducciones e informaciones diversas en español y en portugués. Todos los artículos son revisados y evaluados por un Consejo de Redacción, que decide sobre su aceptación y sobre el volumen en que han de publicarse. El Consejo de Redacción no devolverá los originales recibidos ni mantendrá correspondencia sobre los mismos hasta que se decida qué trabajos serán publicados.

Los trabajos que se envíen deben ser originales e inéditos y no deben estar aprobados para su publicación en ningún otro lugar. Los textos se presentarán grabados en archivo informático, preferiblemente en la aplicación “Word” para “Windows”.

Los originales deberán ajustarse a las siguientes normas de presentación:

1. Todo trabajo debe ir precedido de una página en la que se indique el título, el nombre del autor (o de los autores), situación académica e institución a la que pertenece, dirección, teléfono y correo electrónico, así como la fecha de envío.
2. También debe incluir resumen (5 líneas) en la lengua del artículo y un abstract (en inglés), ambos con 5 palabras clave / keywords.
3. La extensión de los trabajos no podrá ser superior a los 30.000 caracteres, en el caso de los artículos, ni a los 5.000 caracteres, en el caso de las reseñas. No se considerarán los trabajos que sobrepasen ese número de caracteres.
4. Los textos se presentarán escritos con las siguientes normas de formateo:

Configurar página. Márgenes (Sup., Inf., Izdo., y Dcho.): 2 cm. Encuadernación/medianiz: 0. Posición margen interno/Posição da medianiz: izquierda. Varias páginas: normal. Aplicar: todo el documento.

Párrafo. Alineación: justificada. Nivel de esquema/Nível do tópico: texto independiente/corpo de texto. Sangría y espaciado/Recuo e espaçamento: todo 0. Interlineado/ Espaçamento entre linhas: sencillo/simples.

Título. Minúscula, Fuente: Próxima nova light 24. Dos espacios hacia abajo. (Tres si no hay subtítulo).

Subtítulo. Fuente: Próxima Nova Semb 13. Tres espacios hacia abajo.

Nombre del autor. Minúscula. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Un espacio hacia abajo.

Nombre de la institución. Fuente: Próxima Nova Light 13. Dos espacios hacia abajo.

Resumen. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto del Resumen. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Palabras clave. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto de Palabras clave. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Abstract. Fuente. ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto del Abstract. Fuente. ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Keyword. Fuente. ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto de Keywords. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Epígrafe. Minúscula, fuente: Próxima Nova Reg 13. Dos espacios hacia abajo.

Subtítulo o subapartado. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Dos espacios hacia abajo.

Texto. Fuente. ITC Garamond Std Lt 12. Primer párrafo sin tabulación. Resto de párrafos con una tabulación y sin dejar espacios entre ellos.

Citas. Dos espacios superior e inferior. Fuente ITC Garamond Std Lt 10 y toda la cita con una tabulación.

Fotografías o imágenes: dos espacios superior e inferior.

Pie de foto. Próxima Nova Reg 9. Después dos espacios hacia abajo.

Versos. Igual que las citas.

Notas al pie de página. Próxima Nova Lt 10. Interlineado sencillo o simples.

Bibliografía. Letra Próxima Nova Reg 13. Dos espacios hacia abajo. Referencias: fuente ITC Garamond Std Lt 12

5. Las citas breves se han de incluir en el texto entrecomilladas; las citas largas se separan en párrafo destacado.
6. Las palabras que se quieran resaltar por razones de contenido o estilo deben aparecer en cursiva, nunca en negrita o en versales.
7. Las notas deben aparecer a pie de página y a un solo espacio. En las notas no se incluyen referencias bibliográficas completas (estas referencias se ofrecen en una bibliografía final).
8. La fuente de una cita o una referencia se anota entre paréntesis en el cuerpo del texto, señalando el autor (si su nombre no aparece inmediatamente antes), el año de publicación y la página (si fuera el caso). Ejemplos: “como afirma Maravall (1986: 138)” o bien “(Maravall, 1986: 138)”.
9. Los cuadros, mapas, gráficos y fotografías deben ser originales y ofrecer la mejor calidad posible, escaneados y grabados en archivo con extensión .jpg, .gif o .cdr. Todos ellos deben ir numerados y acompañados de una leyenda que los identifique.
10. Las reseñas deberán incluir:
 - Título.** Igual que para los artículos.
 - Nombre del autor.** Minúscula. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Sin espacio hacia abajo.

Ciudad de edición, editorial, año de publicación y número de páginas. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Tres espacios hacia abajo.

Texto, citas, etc. Igual que para los artículos. Tres espacios hacia abajo.

Nombre del autor de la reseña. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Sin espacio hacia abajo.

Nombre de la institución. Fuente: Próxima Nova Light 13.

11. Las traducciones presentadas deberán venir acompañadas de la correspondiente autorización del autor de la obra original (cuando sea necesario).

12. Todo autor u obra mencionados en el texto deben aparecer en una bibliografía final. La bibliografía se ajustará a la siguiente presentación (con fuente ITC Garamond Std Lt 12):

Para libros:

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, *Título de la obra (en cursiva)*, Número de ed. (en su caso), Ciudad de edición, Editorial.

Ejemplo:

FONSECA DA SILVA, Cecilia, 1995, *Formas y usos del verbo en español. Prácticas de conjugación para lusohablantes*, Madrid, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil.

Para artículos:

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, "Título del artículo" (entre comillas dobles), *Nombre de la revista (en cursiva)*, Número de la revista, pp. (páginas).

Ejemplo:

LOPE BLANCH, J.M., 1994, "La estructura de la cláusula en el habla culta de São Paulo", *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, IV, pp. 21-32.

Para capítulos de libros o comunicaciones en actas de congresos:

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, "Título del capítulo" (entre comillas dobles), en Nombre de editor (ed.) o director (dir.), *Título de la obra (en cursiva)*, Número del volumen (en su caso), Número de edición (en su caso), Ciudad de edición, Editorial, pp. (páginas).

Ejemplo:

GILI GAYA, Samuel, 1953, "La novela picaresca en el siglo XVI", en G. Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Barna, pp. 79-101.

Para películas:

APELLIDO(S), Nombre del director (dir.): *Título en el idioma original (Título traducido si se utiliza una versión en otro idioma)*, Productora, País, año.

Ejemplo:

ALMODÓVAR, Pedro (dir.): *Entre tinieblas*, Tesauro, España, 1983.

Para artículos en red:

APELLIDO(S), Nombre, "Título del artículo", en Título de la publicación digital [si la hubiera], Año, disponible en <<http://www...>> [fecha de consulta].

Ejemplo:

LEIBRANDT. I., "El aprendizaje intercultural a través de la literatura", en Espéculo. Revista de estudios literarios, 2006, disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/aprendiz.html>> [18 nov. 2014].

Los trabajos serán enviados al siguiente correo electrónico:

anuario-abeh@cmc.com.br

o por correo:

Colegio Miguel de Cervantes – Dpto. Cursos de Español

(Anuario brasileño de estudios hispánicos)

Av. Jorge João Saad, 905 – Morumbi

CEP 05618-001 – SÃO Paulo – SP - Brasil

La Consejería de Educación es la propietaria de todos los derechos de edición. A este efecto los autores de los artículos habrán de firmar un contrato de cesión de derechos con el MECD español, que les será facilitado desde la Consejería de Educación correspondiente. Ninguna parte del *Abekh* podrá ser reproducida o almacenada sin el permiso expreso de la Consejería de Educación. Los autores recibirán gratuitamente 25 separatas de su artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca. La publicación de artículos en el *Abekh* no será remunerada.

El Consejo de Redacción

ÍNDICE

VOLUMEN I

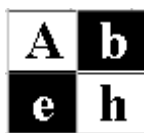
ESTUDIOS

- La Crónica de *quiltraloca*: bordando rastros por las orillas harapientas de la ciudad** 15
Eder Porto de Santana
- A impossibilidade de redenção pela memória na "Cuarta Derrota: 1940 o Los girasoles ciegos", de Alberto Méndez** 25
Flavio Pereira
- Epistolario José Ángel Valente / Gabino-Alejandro Carriedo** 43
Saturnino Valladares
- Tecnologías del yo: para entrar y salir de la ficción** 55
Miguel Ángel Zamorano Heras
- Lo monstruoso ideológico en ficciones de Bioy Casares y de Alberto Laiseca** 67
Graciela Ravetti

RESEÑAS

- Antonio Maura, *Cartografía Literaria de Brasil*** 83
Ascensión Rivas Hernández
- María Irazusta, *Las 101 cagadas del español. Reaprende nuestro idioma y descubre algunas curiosidades*** 85
Antoni Lluçh Andrés
- Maite Zubiaurre, *Culturas del erotismo en España 1898-1939*** 89
Begoña Sáez Martínez

VOLUMEN I



2015

ESTUDIOS



2015

La Crónica de *quiltraloca*: bordando rastros por las orillas harapientas de la ciudad

Eder Porto de Santana
Universidade Federal da Bahia

Resumen

El artículo analiza la crónica como modo contemporáneo de narratividad desde su carácter fronterizo entre el periodismo y la literatura y su sentido de fragmentación. A través de los conceptos de *literatura menor*, *desterritorialización* y *performatividad* se observan algunos rasgos estéticos del escritor y artista performático chileno Pedro Lemebel al mediatizar su crónica radiofónica *La loca del carrito*.

Palabras clave

crónica; literatura menor; comunicación; Lemebel; Performance.

Abstract

This article analyzes the chronicle as a contemporary way of narrative, considering its frontier state among journalism and literature and its fragmentary sense. Through the concepts of *minor literature*, *(dis)orientation* and *performativity*, it observes some esthetic practices by the Chilean writer and performer Pedro Lemebel in his radio chronicle *La loca del carrito*.

Keywords

chronicle; minor literature; communication; Lemebel; Performance.

A la cuestión de cómo se distinguen el discurso literario y el periodístico - ¿de hecho se diferencian? – se puede suscitar una serie de discusiones ideológicas e implicaciones interdisciplinarias. Dentro de este dilema, la crónica se nos presenta como un producto ejemplar para complejidades, puesto que acaba por ser un género ubicado entre el periodismo y la literatura, y, por lo tanto, a veces considerado como forma menor (¿cotidiana?) de representar (¿informar?) la realidad, sobre todo cuando sus autores pueden ser a la vez literatos canónicos, comunicadores y profesionales que se ganan la vida escribiendo para diarios. He pensado en la oportunidad de hablar acerca de la crónica como un tipo de escritura típica de la Modernidad y, más acentuadamente, de la Modernidad Tardía¹ (Pizarro, 2004: 28), justamente por su carácter nómada, múltiple y subversivo.

De la idea de crónica, más canónica – y no menos inestable- traigo la descripción de Angélica Soares:

Relacionada con el tiempo (chrónos), o más bien, con su tiempo, la crónica lo atraviesa por ser un registro poético y muchas veces irónico, a través del cual se encuadra el imaginario colectivo en sus manifestaciones cotidianas. Polimórfica, ella se vale afectivamente del diálogo, del monólogo, de la alegoría, de la confesión, de la entrevista, del verso, de la reseña, de personalidades reales, de personajes ficticiales... alejándose siempre de la simple reproducción de los hechos. Y, como literatura, ella capta poéticamente el instante, eternizándolo. (Soares, 2007:64. Traducción nuestra)

En general, lo que se observa es que la crónica se desliza en la frontera del periodismo estilizado y de la literatura referencialista, enraizando su discurso en la urbanidad moderna. Ella centraliza su contingencia en el rato, es decir, en el fragmento, a fin de resumir y potencializar la vida *real* su diagramación periodística.

Imagínese, por ejemplo, la hoja de un periódico (tan efímera e inútil al día siguiente) como medio de comunicación y de representación de la vida moderna mimeografiada en su convulsión, pluralidad y caos, es decir, la vida como cosa miméticamente imposible y desechable. Dadas las complejidades de la vida, de la explosión de los sistemas estables de representación, como predica la crítica estructuralista y post-estructuralista, la cotidianidad tradicionalmente representada va a sufrir cambios de perspectiva:

El periódico no solo erige lo nuevo –lo otro de la temporalidad tradicional– como principio de organización de sus objetos, tanto publicitarios como informativos; también deslocaliza –incluso en su disposición gráfica del material– el proceso comunicativo. En el periódico, la comunicación se desprende de un contexto delimitado de enunciación, configurando un mundo-de-vida abstracto, nunca totalmente experimentado por los lectores como el campo de su existencia cotidiana. (Ramos, 2009: 228)

Al final, representar la ciudad, campo discursivo moderno, resulta lo mismo que describirla y comunicarla, intentar ponerla en orden a la mirada *deslocalizada* y frenética de su observador. Se materializan, pues, la temporalidad y espacialidad segmentadas (diagramadas), pegadas de añicos múltiples como un mosaico montado y sus diversas perspectivas. Las lógicas, periodística y literaria, de descender sobre la vida ahí se confunden, ambas son intentos de reorganizar el lenguaje (o las cosas), lo que sobredetermina el espacio urbano.

El periódico, como clave centralizante de una consciencia de ciudad unificada, intenta privatizar la vida en un sistema de comunicación global, encerrándole a su lector particular en la ilusión de conocer y compartir la pluralidad de su entorno, lo que implica un nuevo sentido de lo colectivo y oblitera individualidades y diferencias.

¹ O como llaman unos Postmodernidad, cuyas cuestiones de estudio giran alrededor de una crítica postestructuralista de pérdida del origen, la pérdida de estabilidad del valor de verdad, de los sistemas de significación y subjetivación. Ana Pizarro (2004: 28) describe la Modernidad Tardía a partir de los años 60 del siglo XX, momento de muchas transformaciones sociales en Latinoamérica y de la internacionalización de su espacio político, desde un lugar periférico.

Por cierto, esta cuestión me hace recordar un minicuento de Julio Cortázar (1995), *El diario a diario*, cuando un señor se baja de un tranvía – alegoría de la ciudad moderna y bien comunicada – llevando un periódico debajo del brazo y, tras haber consumido su lectura, lo abandona en un banco de plaza antes de seguir su rutina:

Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que una anciana lo encuentra, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Luego se lo lleva a su casa y en el camino lo usa para empaquetar medio kilo de acelgas, que es para lo que sirven los diarios después de estas excitantes metamorfosis. (Cortázar, 1995:36)

En verdad, el diario, que pretende describir un mismo sentido de coexistencia en una ciudad *real*, es solo (y es todo) un montón de hojas revueltas que gana sucesivas y distintas significaciones a partir de cada recorte subjetivo. Así, la vida se construye dentro y fuera del papel, o mejor, se realiza siempre como invención interrelacionada, sea en la propuesta objetiva de referir e informar, en el anhelo de leer y conocer el todo de la *ficción cotidiana*, o en las múltiples perspectivas de un narrador literario. Al final, el diario del señor en el tranvía demuestra su potencia de *excitante metamorfosis*: ironía que convierte lo útil en inservible, y el diario obsoleto (antes láminas de decodificación de la vida) en un buen paquete de feria (a ello, más adelante, lo llamaré *performatividad*).

Tal como en un mosaico visto de muy cerca, la ciudad de notas yuxtapuestas pierde su pretensión de imagen total para problematizar cuán inconexa es, apuntando la diferencia y la articulación ampliada de cada fragmento, la latencia ciega de cada uno de ellos, y es así que, hacer literatura, tal como comunicar, dar u omitir la noticia, etc., se convierte en algo eminentemente interesado y político.

La idea de fracción, dentro de un sistema representacional, nos permite aludir al concepto de *literatura menor* (Deleuze y Guattari, 1990: 28). Según este concepto - y lo admito para la crónica por ser literatura apoyada en lo diario– la *literatura menor* es una literatura de minorías, de las marginalidades sociales, que inevitablemente intercambia el sujeto (el fragmento) por la multiplicidad colectiva (el todo o los todos interseccionales). De su carácter eminentemente político, ella crea “dispositivos de enunciación colectiva” (Deleuze y Guattari, 1990: 31), revolucionando el lenguaje hermético, canónico de la literatura tradicional y sus senderos lingüísticos cristalizados. Creo que la crónica así lo hace, es decir, se acerca a los géneros reglados como la poesía y el cuento, pero se confunde y tropieza en el pedestal estético para *ensuciarse* en la barroca poética urbana y sus cachivaches culturales.

Por ello, la idea de *desterritorialización* y *reterritorialización* del lenguaje (Canclini, 2006: 289) es bastante útil para pensar el procesamiento del lenguaje cronista. Cuando uno piensa en la literatura producida por exiliados, judíos, inmigrantes, minorías étnicas, económicas, etc. y sus disposiciones en la ciudad moderna – en sus rincones más funestos e inhóspitos – se puede percibir el funcionamiento de esta metáfora geográfica y la necesidad vital de emergerse como expresión, aunque sea en nivel salvaje de sobrevivencia colectiva:

[...] paso del animal individualizado para la jauría o la multiplicidad colectiva [...] “menor” ya no califica ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o un uzbekiano escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo. (Deleuze y Guattari, 1990: 31)

Se refiere, por lo tanto, a hacerse añicos, vulgar, cotidiano, aplastado y echado a las orillas para volverse políticamente más incómodo, como un clavito pinchado en la suela de un zapato forrado de terciopelo. La metáfora del perro pateado – triste y rabioso – me remite directamente a las historias de *dulce atrocidad* de *De Perlas y cicatrices- crónicas radiales*, libro del escritor y

artista performático chileno Pedro Lemebel. Una de las secciones del libro se titula *quiltra² lunera*, sugiriendo un lugar de rebajo y humillación social del cual muchas voces musitan sus burlas en carne viva, envueltas en humaredas de suave aire poético.

Pedro Lemebel, *escritor-persona³* (Klinger, 2006: 53) emblemático de la contracultura chilena de los años 1980 y de la resistencia artística en la dictadura, ha sido siempre un activista político hiriente y abnegado. Asumía su *quiltra*, desde las diversas minorías políticas que conllevaba. Tal como el perro magullado (y aun pudiendo morder), Lemebel hace su *performance⁴* (Ravetti, 2003: 44) con una escritura estéticamente muy híbrida, tejiendo bordados neo-barrocos⁵ con la palabra al tiempo que escupe en el lenguaje culteranista para comunicarse con las masas populares. Ser poeta, cuentista o novelista muy poco importa para su indisoluble militancia política, que va hilvanando los sub-recortes homosexual, travesti, *mapuche*, pobre, etc.

El autor, que colecciona un largo repertorio de intervenciones performáticas en eventos públicos, instalaciones audiovisuales, ensayos fotográficos, etc., cuando era partícipe del colectivo artístico *Yeguas del Apocalipsis⁶*, como literato se dedicó a escribir lo que él mismo denominaba *crónicas*. Es necesario destacar qué propósito articulador Lemebel busca para su escritura al nominarla así:

Yo digo crónica por decir algo, quizás porque no quiero enmarcar o alambicar mis retazos escriturales con una receta que pueda inmovilizar mi pluma o signarla en alguna categoría literaria. Puedo tratar de definir lo que hago como un calidoscopio oscilante, donde caben todos los géneros o subgéneros que posibiliten una estrategia de escritura, así la biografía, la carta, el testimonio, la canción popular, la oralidad, etc. [...] optaría por pensar en un agotamiento de las recetas genéricas de lo literario desarrolladas en Latinoamérica, especialmente en la novela y su ficción blanqueadora y amnésica. (Del Pino, 2001)

El carácter ambiguo de sus textos, socarrones, políticamente agrisulces me parece pertinente a su propuesta de crónica y, obviamente, a la afirmación de una *literatura menor* y masiva. Aunque evitado por gran parte de los medios de comunicación de su país, por sus declaraciones polémicas y verdades poco gentiles, Lemebel publicó algunas de sus crónicas en periódicos importantes como el diario *La Nación*, de Argentina⁷. Se observa, incluso, una tensión entre la cultura escrituraria y la cultura oral que demarca toda la noción de lo culto y literario en relación a lo popular. Sobre la utilización estratégica de los medios de comunicación por el autor, Ignacio Echeverría (2012) recuerda que Lemebel jugaba con estos dos límites, articulando el *hablar bonito*, o sea, imponente al oído iletrado del pobre y la posibilidad de brindar la literatura en otros medios menos sofisticados que el libro.

Creo, incluso, que estas tensiones coadunan con la perspectiva de Néstor Canclini (2006: 307) a respecto de interculturalidad, más específicamente, de las indiferenciaciones entre alta cultura y cultura popular, ya que esta se sostiene en la mala copia, en la repetición, en la piratería

² En Chile y Bolivia, *quiltra* significa un perro sin raza definida, o con muchas razas mezcladas

³ Concepto usado para estudios de autoficción y *performance*. La persona del escritor representa su proyección viva y personaje de su propia obra.

⁴ Lo digo desde los estudios de Performance y literatura, relacionada a una forma de trans-escritura mutisimbólica, involucrada en formas de archivamiento del cuerpo, de reconstrucción de memorias e identidades colectivas borradas, y a partir de lo subjetivo hacia lo público

⁵ La estética neo-barroca, nominada por el poeta argentino Néstor Perlongher, refiere a un rebuscamiento lujoso y exuberante del lenguaje poético para alcanzar efectos de bastardía artística de alcance y apreciación más popular. El barroquismo, dice Ignacio Echeverría, al contrario de la asociación con la alta cultura, "es una tendencia innata de la expresión popular" (Echeverría, 2012: 15).

⁶ Brescia (1989: 27).

⁷ Lemebel (2012: 114). La nota del libro informa que tras haber publicado la crónica *Las Orquídeas Negras de Mariana Callejeras* en el diario *La Nación*, en 1994, el escritor Roberto Bolaño la leyó y pudo comentarla con Lemebel, lo que inspiró la novela *Nocturno en Chile*

*kitsch*⁸. El discurso cronista de Lemebel consigue dimensionar la perspectiva consumista de la estética artística y burlarse de ella en tiempos neoliberales:

El arte de Lemebel se juega en el campo de tensiones así creado. Su instintiva, casi atávica suspicacia hacia la cultura escrituraria se traduce, por un lado, en la ‘ansiedad oral’ que traspasa todos sus escritos, y, por otro, en el empleo de toda una serie de estrategias comunicativas – performances, emisiones radiofónicas, difusión por internet – que obvian la letra impresa. Se traduce, además, en su prioritaria apuesta por medios de divulgación escrita poco elitistas, escasamente institucionalizados, como pueden ser revistas de izquierda, fanzines, etcétera. (Echeverría, 2012: 15)

En su libro *De Perlas y Cicatrices– crónicas radiales*, de 1998, Lemebel editó diversas historias anteriormente narradas por él mismo en un programa autoral en la *Radio Tierra – El Cancionero Lemebel*. En 30 minutos diarios, se podía escuchar la lectura radiofónica de las crónicas del escritor, con su propia voz grave y melódica, embalada por boleros, tangos y canciones nostálgicas de amor⁹, puestos a propósito como fondo musical. La cursilería cancionera resuena como eco antiguo y melancólico, es decir, como estrategia *desterritorializante* de un tiempo utópico, intercalado con ásperos contenidos de violencia locutoria.

Estas crónicas son rasgos escriturales que diseñan posibles cartografías de Santiago bajo la mirada poética y cruda del excluido social. Ensayo, pues, un Santiago desde sus adobes *menores*, desmigajados y sufridos. Ciudad, incluso, que desde su memoria colectiva se recalifica tras los años de la dictadura militar de Augusto Pinochet, la que agenció múltiples violencias políticas, morales, étnicas, identitarias, etc.

Paso a analizar una crónica de Pedro Lemebel intitulada *La loca del carrito (o el trazo casual de un peregrino frenesí)*, narrativa que se esfuerza en hacer mirar la mirada de un mendigo travesti habitante de calles de Santiago, siguiendo su paseo oscilante, andrajoso y recolector. La *loca*¹⁰ es un sujeto-espejo que refleja una “silueta desguañangada descalabra la lógica peatonal del apurado mediodía”, frente a un cuerpo *biopolitizado*¹¹ para un modelo homogéneo de ciudadanía:

De verlo continuamente cruzar la ciudad con su indumentaria de travesti doméstico, con su figura lunfarda, de mendiga, vieja bruja, señora tirilluda que detiene el tránsito con su espejismo teatral para la sorpresa de la gente [...] Todos vemos a diario su tranco sin prisa, hurgueteando en la basura revistas o libros viejos que luego comercia en la vereda de un Supermercado, explicando con clara lucidez la lectura de su contenido. Allí, vendiendo retazos literarios y fotocopias de textos suyos, es un elocuente sujeto cultural que contradice la imagen trastornada de su evadida contemplación. (Lemebel, 2010: 188)

Es curioso percibir en esta crónica de Lemebel algunos rasgos estéticos que Julio Ramos (2009) ya describía en los comienzos de la crónica moderna. En el capítulo dedicado a la crónica y su surgimiento entre el pasaje del siglo XIX para el XX, Ramos observa la llegada de la modernidad en Latinoamérica a través del crecimiento de pocos y aislados núcleos urbanos (Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, etc.) y de las transformaciones sociales referentes a la comunicación social, al dibujo de nuevas clases laborales y las tensiones causadas por la ocupación (des)territorial de las ciudades.

⁸ El *kitsch* es la estética de la mala copia, el arte del mal gusto, la que tiene un sentido de desacralización de la obra de arte y su conversión en industria seriada, accesible a las clases sociales más bajas (Neyret, 2007).

⁹ Se trata del *camp* (la estética del glamour excesivo y nostálgico de la cultura gay) que, así como el *kitsch*, trata la cursilería dentro de un sentido *queer* (raro, extraño, desterritorializado). Las canciones de amor antiguas son reapropiadas dentro de una perspectiva político-simbólica hacia lo depreciado (Neyret, 2007).

¹⁰ La palabra *loca* en la jerga chilena se refiere al homosexual más ostentoso, afeminado, trabajado estratégicamente como condensador de otras minorías como la mujer, el pobre y los indios sudamericanos. El travesti también se incluye en este contexto, una vez que es el marginal que no tiene otra alternativa a la marginalización más arrasadora y, muchas veces, a la prostitución.

¹¹ Concepto del filósofo Michel Foucault para las incidencias y materializaciones del poder difuso en el cuerpo y en los modos de vida social, percibidos en patrones biológicos y sanitarios (Revel, 2005).

Es en este periodo cuando la ciudad se vuelve el espacio alegórico que diseña la cronología moderna, siendo contingencia de sus disparates, de sus incongruencias. La crónica llega a ser una forma casi inevitable de representar el bullicio de la vida urbana, de ponerla en orden, como había referido arriba.

El *hibridismo* – o los procesos de *hibridización* – traído por Néstor Canclini (2006: 255) nos puede ayudar a observar cómo la crónica - como propuesta literaria, periodismo y transmisión de saberes - pudo estéticamente viabilizar procesos interculturales, es decir, de dislocaciones de identidades, evidenciando las diferencias y la yuxtaposición entre los descompuestos culturales.

Traigo nuevamente el ejemplo del personaje *La loca del carrito*, en cuyo trayecto se percibe un sentido intenso de *desterritorialización* experimentada. “De su pasado no hay rastro”, dice el cronista, pero, en verdad, los *rastros*¹² hay que descubrirlos, en la genealogía meandrosa (y melindrosa) de la *loca* callejera, “en la estela *locati* que dejan sus zapatones de hombre chancleteando la vereda lunar que alborota desafiante” (Lemebel, 2010: 187), en contra de la marcha homogénea y hormiguera del modelo social heteronormativo.

El *sentido de desastre*, es decir, de ruina de códigos lingüísticos estables, la que Julio Ramos (2009) describe en la crónica moderna, está allí evidenciado. Un *desastre* que también se implica con el exceso de usos estilísticos y semióticos en estas crónicas, con “el lucir de los adjetivos, metáforas, caricaturas, el plagio, la ironía, la parodia, en fin, lo neo-barroco lemebélico trufado de hipérboles, oxímoros y polisemia” (Decante-Araya, 2001, apud Lopez-García, 2008: 79. Traducción nuestra). Simbólicamente, la *loca* lemebélica engendra esta retórica de descomponer subjetividades y diferencias identitarias, “traficando autónomo su caricatura libertaria que amalgama oposiciones de género, lucha de clases, estéticas bastardas del filosofar vivencial” (Lemebel, 2010: 188).

La *ruina* y el intento de retrocederla se percibe igualmente en la lógica que intenta dominar, encuadrar la vida social a partir de una *retórica del escaparate*:

La vitrina, en este sentido, es una figura privilegiada, una metáfora de la crónica misma como mediación entre el sujeto privado y la ciudad. La vitrina es la figura de la distancia entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada urbana intenta dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen y transformándola en objeto de su consumo. (Ramos, 2009, p. 235)

La metáfora del escaparate es tal como el acuario para un mar delimitado con promesas de totalidad, con deseos de tradición (inventada) y *monumentalización*¹³ de la ciudad en su cara (fracasadamente) purista. Lo de dentro y lo de fuera de la vitrina concibe un filtro estético y cercador en las grandes ciudades, distingue lo que se debe lucir, valorar y desear de todo lo que se debe obnubilar. Así también se construye la doble condición de la *loca del carrito*, entre ser visible e ignorada, espejo y sombra, incidiéndose de manera muy incómoda en un sistema que busca arreglar, armonizar e higienizar la vida bajo valores mercadológicos.

Sin embargo, la *venganza performática* de la *loca* es su indiferencia *lunática* al mundo *real*, al vidrio con película oscura de la ventanilla del coche que *protege* la propiedad privada. También lo es la ceguera a las burlas y muecas de asco. La *loca* vagabunda, parodia, incluso, las formas de letramento culto y el alto consumismo, por el dulce trato que dedica a los trastes que se lleva en el carrito de supermercado y de los papeles viejos que vende en la calle:

Alguien le compra, con algún estudiante dialoga, algún tonto se mofa incómodo de su apariencia gitana y vagabunda. Pero ella no lo ve tras el vidrio de su ausente cotidiano. No engancha su altivo tornasol de locura con la estupidez del machismo ambiental. Y cuando la noche santiaguina relumbra cobriza en los guiñapos de

¹² La idea de *rastro* o *trazo* se admite aquí también en términos de Jacques Derrida, como *Mal de archivo*, la perspectiva psicoanalítica del miedo de muerte, y las pequeñas potencias significantes y obliteradas en el archivo (Derrida, 1997).

¹³ Canclini (2006: 305).

la tarde, la loca del carrito recoge su mudanza de libros parchados, y sin ningún apuro, como si ordenara un valioso jardín de perlas, diademas y cachureos. (Lemebel, 2010: 189)

Lemebel parece querer ubicar (o mejor, desubicar) al lector santiaguino, adentrándolo en el Santiago: íntima por sus referencias urbanas, y al mismo tiempo turística para muchos nativos. Rastrea y husmea, entonces, las mismas escalas cartográficas de la *loca*, perennizando poéticamente los resquicios de esquina, de agujeros, de escamas arqueológicas y arquitectónicas. Paseos que asustan o enojan al transeúnte más acostumbrado en no percatarse bien de su ciudad, y a sí mismo como un enunciado latente de ella. La loca lunática se hace muy presente y mucho más *lúcida* en el contexto de la ciudad, los que no se comunican con este *elocuente sujeto cultural* que son los ausentes, abstractos y abstraídos. Así, en la crónica lemebélica todo deseo de armonización, integración y continuación de la ciudad resulta, reconociblemente, frustrado.

De manera parecida, la noción de *peligrosidad*¹⁴, sintomática en la crónica, se traduce en el simple acto de cruzar la calle bajo la señal del semáforo, ya que el peregrinaje de la *Loca del carrito* “se desliza justo por ese color intermedio entre el PARE/SIGA” (Lemebel, 2010: 189), es decir, siempre en el incierto *amarillo*, este rato de atención y detención determinado por un juego de permisiones e interdicciones, lógica que intenta reglar la vida social, incluso en sus aspectos morales.

La prostitución travesti, por ejemplo, radicada en el *glorioso barrio San Camilo*¹⁵, reitera este modelo de vidamoralmente amenazante, obscena y, por lo tanto, marginalizada (*subvitalizada*) en muchos de los antiguos barrios y caseríos aristocráticos en ruinas. Le digo subvitalizada para diferenciarla del modelo de revitalización municipal y los equivocados proyectos de un multiculturalismo alojador del Estado en las grandes metrópolis. No se trata sino de la insurgencia de los símbolos urbanos que se resignifican como burdeles, casas de juegos clandestinos, baños a vapor (para hombres), techos para drogadictos, mendigos y desempleados, etc., que demandan vida a pesar de sus escombros.

A respecto de la débil figura homosexual de *La loca del carrito* - y engañosamente apolítica - destaco la potencia performática del texto de Lemebel, el cual convierte un mero gesto de amarrarse un pañuelo deshilachado al mentón en la iconográfica resistencia política de la mujer y madre que porta la fotografía del hijo desaparecido durante la dictadura militar:

Por acá se enamora de un trapo desflecado que lo rescata para cubrirse la cabeza. Y así, con el trapito anudado en su barbilla sin afeitarse, como una abuela sureña o una extraña *Madre de Plaza de Mayo*, desaparece en el fragor del tráfico, dejando su alucinado delirio como una estampa irreal que se esfuma en el traqueteo neural del centro. (Lemebel, 2010: 188)

Por fin, es importante decir que la falta de una definición más precisa entre crónica como literatura, o literatura como periodismo, resalta más aún un carácter metodológico de escritura y lectura de esta forma narrativa (se llame como se llame), centrada en las potencias de la fragmentación. El trato menor o de-generado de la crónica la potencializa como cuerpo inextinguible y remontable, así como el dinamismo material promovido por *La loca del carrito*.

Me parece que la crónica contemporánea es instrumento de *performatividad*, tal como prescribe el paradigma de Judith Butler (1997: 244). Es performática la crónica al paso que se vuelve agente de repeticiones y reapropiaciones de códigos, o mejor, al paso que los desvía, los descompone, burlándose de configuraciones dominantes, tanto a nivel del lenguaje - la literatura o el periodismo castizos, por ejemplo - como a nivel de conductas sociales.

¹⁴ Ramos (2009: 247).

¹⁵ Este barrio de Santiago es un ejemplo de muchos barrios decadentes del centro del viejo Santiago. Tras el abandono, sus edificios en ruinas son ocupados por gente sin hogar, travestis, convertidos en antros de prostitución y transformados en establecimientos de la escena *underground*.

En la crónica de Lemebel, cada proceso engalanador no viene sino para evidenciar, y no esconder, una mácula estetizante que *desterritorializa*, o sea, que ironiza el género, la moral familiar, la noción de civilidad, en fin, los patrones preestablecidos y ejecutados por un ciudadano mediocre, e incluso para enseñar el itinerario libre del signo lingüístico, de su potencia significativa fraccionada.

La escritura cronista se convierte, así, en un laboratorio de ensayos estéticos, que emergen, rompen, influncian y reformulan patrones más tradicionales de narrativa, aunque el esfuerzo más sublime de representación se resista. El multifocalismo del *flâneur* se vuelve clave representativa del *lunático*, despistado y descontinuado paseo citadino, donde se encontrará siempre una fachada civil garabateada, un obelisco desplomado, la insurgencia, en fin, de hierbas dañinas en las baldosas partidas de una plaza cualquiera.

Bibliografía

- BRESCIA, Maura, 1989, “Las Yeguas del Apocalipsis en una acción de arte”, *La Época*, Santiago de Chile, 273, pp. 27-28.
- BUTLER, Judith, 1997, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis Editorial, 1997.
- CANCLINI, Néstor García, 2006, *Culturas Híbridas. Poderes Oblíquos*, São Paulo, EDUSP.
- CORTÁZAR, Julio, 1995, *Historias de Cronopios y famas*, Buenos Aires, Alfaguara.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1990, *Kafka. Por una literatura menor*, 2ª edición, México, Ediciones Era.
- DEL PINO, Mateo Ángeles. “Cronista malabarista. Entrevista a Pedro Lemebel”, 2001, disponible en http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatisaaa/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11737%2526ISID%253D436,00.html, [26 de abril de 2015].
- DERRIDA, Jacques, 1997, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta.
- ECHEVERRÍA, Ignacio, 2012, “Prólogo”, en Ignacio Echeverría (ed.), *Poco Hombre. Crónicas Escogidas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 11-31.
- KLINGER, Diana, “Escrita de si, escrita do outro. Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea”, 2006, en <http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>, [26 de abril de 2015].
- LEMEBEL, Pedro, 2010, *De Perlas y cicatrices. Crónicas Radiales*, Santiago, Seix Barral.
- LEMEBEL, Pedro, 2012, *Poco Hombre. Crónicas Escogidas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.
- LOPEZ GARCÍA, Isabelle, 2008, “Esthétique queer et politique dans Quiltra Lunera de De perlas y cicatrices de Pedro Lemebel”, *Lectures du genre. Lectures théoriques, approches de la fiction*, n° 5, pp. 77-84.
- NEYRET, Juan Pablo, “Entre acción y actuación. La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel”, 2007, en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>, [27 de abril de 2015].
- PIZARRO, Ana, 2004, *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*, Murcia, Compobell.
- RAMOS, Julio, 2009, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, El perro y la rana Editorial.
- RAVETTI, Graciela, 2004, “Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência”, en Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento, Sara Rojo (ed.), *O Corpo em Performance: imagem, texto e palavra*, Belo Horizonte, NELAP/FALE/UFMG, pp. 31-61.
- REVEL, Judith, 2005, *Foucault. Conceitos essenciais*, São Carlos, Claraluz.
- SOARES, Angélica, 2007, *Gêneros Literários*, 7ª ed., São Paulo, Ática.

A impossibilidade de redenção pela memória na "Cuarta Derrota: 1940 o los girasoles ciegos", de Alberto Méndez

Flávio Pereira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Resumo

Los girasoles ciegos é uma obra composta de quatro relatos que se interligam pela temática e pela condição dos personagens, derrotados na guerra civil de 1936-1939. Apresentamos uma leitura do quarto e derradeiro relato do livro, no qual se entrecruzam as memórias e vozes narrativas do religioso irmão Salvador, de Lorenzo Mazo e de um narrador neutro, para compor um mosaico em que as memórias atormentadas reconstroem umas vivências de guerra localizadas num cotidiano totalmente alterado pelo conflito.

Palavras-chave

Los girasoles ciegos; Alberto Méndez; Guerra Civil Espanhola; Trauma; Pós-guerra.

Abstract

Los girasoles ciegos is a book composed by four intertwined stories connected by the issue and the condition of the characters, defeated in the civil war of 1936-39. We present a reading of the fourth and last story of the book, in which the memories and narrative voices of the religious brother Salvador, of Lorenzo Mazo and a neutral narrator are interwoven to compose a mosaic in which the tormented memories reconstruct some war experiences in a daily life totally changed by the conflict.

Keywords

Los girasoles ciegos; Alberto Méndez; Spanish Civil War; Trauma; Post-war.

Uma obra narrativa é um todo composto de sequências ou partes que se relacionam estabelecendo uma concatenação formal e temática. O elemento temático unificador de *Los Girasoles Ciegos* é a derrota; trata-se de histórias de perdedores da guerra civil de 1936. A derrota que serve como tema unificador da obra não é apenas a do bando republicano militarmente derrotado pelas tropas nacionais de Franco, mas muito mais ampla, pois seus sentidos se estilhaçam e se desdobram, de modo a ecoar como um símbolo de uma época marcada pela tragédia em que os homens infligiram o mal a outros homens. Neste artigo, propomos uma análise do quarto relato do livro, em que há um entrecruzamento de vozes narrativas que dá conta de plasmar uma representação complexa da violência que dominou a sociedade espanhola naqueles anos.

1. A pluralidade narrativa e a riqueza poética na representação das memórias autobiográficas na “Cuarta derrota”

O relato “Cuarta derrota: 1940 o Los girasoles ciegos” nos conta, a partir de três pontos de vista, uma história bastante triste que envolve quatro personagens: uma família formada por um casal – Elena e Ricardo Mazo – e seu filho Lorenzo, que sofrem o assédio do religioso irmão Salvador. O cenário é a cidade de Madri, já nos primeiros anos do pós-guerra ou mais precisamente, como expõe Lorenzo:

Había un mundo que se llamaba Alcalá 177 y el piso tercero, letra C, era mi tierra. Este planeta estaba en un universo, inmenso y al acecho, que era una manzana triangular limitada por las calles de Alcalá, Montesa y Ayala. ¡Una manzana que ni siquiera tenía cuatro lados, como todas las demás, y, aun así, era mi cosmos! Más allá, había otras galaxias: la calle Torrijos y Goya por un lado y, por otro, el sombrío mundo de la Fuente del Berro y la Plaza Manuel Becerra donde habitaban niños más pobres que nosotros a los que nos vinculaba un odio recíproco e injustificado [...] (Méndez, 2004: 112).

Como é natural, o espaço geográfico se reveste, no discurso do personagem, de uma série de traços que dão testemunho das vivências pessoais, recuperadas pela memória. Assim, o narrador adota uma focalização que nos remete a ele mesmo quando criança, como se percebe na poetização do espaço em termos de elementos cósmicos como planetas e galáxias que nos permitem sentir, pela ampliação, a riqueza de experiências que povoam o espaço de algumas ruas, tal como era percebido pelo menino Lorenzo. Por fim, percebemos como o conflito civil deixa marcas na experiência espacial do personagem quando ele relata que havia uma espécie de linha divisória invisível entre o seu espaço e o do outro, destas crianças mais pobres em relação às quais ele sentia esse “ódio recíproco e injustificado”. Mais adiante, no mesmo parágrafo, ele explica que este ódio se explicava somente “porque, a la sazón, era todo banderizo: la pelota, la peonza, la goma de borrar y los amigos” (Méndez, 2004: 112). Mais uma vez, observamos que a conjuntura histórica deixa marcas na vivência dos personagens, neste caso as crianças, mesmo que estas não compreendam as razões destas injunções. Trata-se de um dos aspectos da introdução de um novo cidadão em sua própria cultura, esta rede silenciosa de permissões e proibições tácitas.

O progressivo encurralamento dos Mazo por parte de Salvador conduz à tragédia que compõe o clímax do relato. Literariamente, chama-nos a atenção a pluralidade de foco narrativo, visto que os episódios chegam ao conhecimento do leitor por meio de três narradores, um heterodiegético onisciente e dois homodiegéticos, que são Salvador e Lorenzo que, de um instante futuro, registram por escrito suas memórias do ocorrido. Os relatos se complementam, por meio da alternância dos fragmentos textuais que seguem uma mesma direção, recolocando os eventos em sua ordem cronológica e projetando uma estrutura de causa e efeito como lógica subjacente aos mesmos. Assim, os subgêneros narrativos emulados nesta ficção são o próprio conto, por meio do relato do narrador onisciente; a carta, que corresponde ao escrito de Salvador, como se lê no segundo parágrafo: “Lea mi carta como una confesión” (Méndez, 2004: 105). Neste caso, há um narratário explícito que é este interlocutor designado na primeira frase do conto: “Reverendo padre, estoy

desorientado como los girasoles ciegos” (Méndez, 2004: 105) e que volta a ser mencionado no final da “Cuarta derrota” e da carta quando Salvador conclui “Aquí termina mi confesión, Padre. [...] Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos” (Méndez, 2004: 155). O título escolhido por Alberto Méndez para dar nome a este conjunto de relatos advém daqui e o fato de que este relato comece e termine com esta imagem dos “girassóis cegos” o enquadra também nesta oposição poética entre luz e escuridão que perpassa os quatro episódios do livro *Los girasoles ciegos*. Explicita-se ainda, como motivo relacionado a esta oposição, a culpa que enseja a confissão como motor da ação narrativa do irmão Salvador. Por fim, como corolário ao relato deste personagem, que ocupa o lugar do algoz na dinâmica dos eventos suscitados, está o relato complementar de Lorenzo, que rememora os fatos num futuro razoavelmente distante, como se depreende do início de seu discurso:

Ahora ya puedo hablar de todo aquello, aunque me cuesta recordar, no porque la memoria se haya diluido, sino por la náusea que me produce mi niñez. Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo. (Méndez, 2004: 111)

Está explícita no discurso deste narrador a dificuldade em recompor o vivido devido à sua carga traumática. Esta dor se acentua em razão de seu duplo caráter de vítima e testemunho do sofrimento de outros, no caso, de seus pais. Para compreender melhor o retábulo de sofrimentos em que se pode sintetizar a trama deste conto, passamos a um resumo dos fatos neles reconstituídos, o que se pode fazer contrapondo os três relatos que compõem a “Cuarta derrota”. A fragmentação dos pontos de vista está inclusive inscrita na própria forma do conto, pois alterna blocos textuais com diferentes narradores e cada um dos narradores está graficamente enfatizado pelo tipo de letra utilizado na impressão. Assim, o relato contido na carta confessional do irmão Salvador está impresso em itálico; o relato de Lorenzo, que não tem um narratário específico, recorda-nos algo semelhante a um texto memorialístico e está grafado em negrito. Por fim, o texto do narrador onisciente está impresso em tipo gráfico neutro.

Um traço diferencial entre as três narrativas pode ser localizado nesta diferença fundamental entre os narradores. Lorenzo e o irmão Salvador adotam um enfoque claramente memorialístico, pois ambos tentam reconstruir um relato coerente de suas próprias vivências, que envolvem outros personagens como algozes ou vítimas, ao mesmo tempo em que ensaiam justificativas perante si próprios ou frente à autoridade de uma terceira pessoa (o “Reverendo Padre” a quem se dirige Salvador) ou mesmo um ser transcendental, como é ainda o caso do irmão Salvador, que purga sua culpa e projeta uma espécie de ato de contrição dela derivado ao longo do discurso, com a conseguinte, ainda que incerta, esperança de perdão por parte de Deus. Lorenzo também lamenta reiteradamente não ter tomado determinadas atitudes que talvez poderiam ter evitado o desfecho trágico, mas em seu caso temos a inocência infantil como justificativa plenamente aceitável, o que não ocorre no caso de Salvador que, por sua própria condição de religioso católico, não deveria ter perseguido Lorenzo daquela forma nem se aproximado de Elena com intenções lascivas, pois ambos os desvios de conduta o levaram a ir à residência do casal e a descobrir que Ricardo Mazo estava ali escondido. É sua obstinação em acossar Elena na própria residência dela que leva Ricardo a sair do esconderijo para defendê-la.

Descoberto por Salvador, este, em cólera vingativa, afirma que vai denunciar o topo à polícia e grita para chamar a atenção dos vizinhos. Ricardo, em desespero, lança-se pela janela para a morte no pátio interno do edifício. Por fim, temos em paralelo àqueles dois o relato de um terceiro narrador, heterodiegético e onisciente neutro, que fornece elementos para complementar os relatos contíguos com uma maior ênfase nos fatos, o que faz com que se diferencie dos relatos homodiegéticos de Lorenzo e Salvador porque estes trazem marcas explícitas das reflexões dos narradores sobre as vivências relatadas. Além disso, como reconhece Lorenzo, “probablemente los hechos ocurrieron como otros los cuentan, pero yo los reconozco sólo como un paisaje donde viven mis recuerdos” (Méndez, 2004: 106).

Portanto, o foco do interesse do leitor, no caso deste relato em particular, não está propriamente na frialdade dos fatos, mas em como estes afetaram o menino Lorenzo e continuam a afetar ainda hoje. Tematiza-se aqui, de uma outra forma, a oposição entre memória e verdade já enfaticamente desenvolvida na “Primera derrota”. Os processos de violência simbólica ou física vivenciados por Lorenzo, seja como testemunha, seja como vítima, implicam em marcas cognitivas que afetam a constituição e a retenção da memória destas vivências e induzem à representação discursiva de uma memória infeliz e de certa forma também doentia, em que se cruzam traços que apontam para a culpa, o sofrimento e a impossibilidade de superação.

Antes de desenvolver este aspecto, devemos verificar como se constroem, nas memórias de Lorenzo, as representações espaciais pois, como ele mesmo nos indica, elas compõem a paisagem onde suas lembranças adquirem sentido. Ele aponta, já no início de suas memórias, que o passado só tem sentido enquanto lugar no qual Lorenzo se conforta ao reencontrar, pelo fio da memória, as representações que ocupam o vazio deixado pela ausência dos seres e objetos que já não estão onde outrora estiveram. O trabalho da memória se sobrepõe aos dados da realidade porque carrega traços do afeto que o sujeito investiu naqueles elementos:

Todo lo que ha sobrevivido ha alterado poco a poco su recuerdo porque su presencia real es incompatible con la memoria, pero lo que hemos perdido en el camino sigue congelado en el instante de su desaparición ocupando su lugar en el pasado.

Por eso sé cómo era lo que ha desaparecido, lo que abandoné o me abandonó en un momento de mi vida y nunca regresó a donde lo real se altera poco a poco, a donde su actualidad no deja lugar a su pasado (Méndez, 2004: 106-107).

Isto justifica porque Lorenzo evoca certas cenas congeladas de alta carga afetiva, como fotografias das pessoas envolvidas em sua história, o pai, o Irmão Salvador, a mãe e ele próprio, como coloca na sequência:

Quizás por eso recuerdo a mi padre joven, alto, escuálido y vigoroso abrazado a mi madre anciana cansada y dulce. Recuerdo al Hermano Salvador con su sotana castrense acosando a mi madre anciana, cansada y dulce y a unos policías procaces insultando a mi madre anciana, cansada y dulce. Pero sobre todo recuerdo a un niño lleno de complicidades con su madre anciana, cansada y dulce, a la que no logro recordar como me dijeron que fue: joven, vigorosa y dulce. (Méndez, 2004: 107)

Deve-se notar aqui a dissociação entre a forma como ele reiteradamente recorda a mãe e a forma como outros a recordam. A diferença corresponde justamente ao sentido suplementar que apenas a proximidade da conexão afetiva particular que ele tem com a mãe pode explicar.

2. A dicotomia do espaço recordado como signo das vivências precárias da família Mazo

Entre os espaços recordados tem significado especial o apartamento onde vivia, como vemos na citação da página 112 em que ele afirma que havia um mundo que se chamava a rua e o apartamento onde morava. Porém, pouco antes, Lorenzo nos dá uma indicação interessante sobre isso por meio do indício de uma configuração espacial da memória. Na página 111, ele afirma: “Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo”. Assim, devemos doravante observar os indícios esparsos em seu relato que nos permitem reconstruir uma poética da duplicação do espaço como lugar de memória do personagem, no qual ele se desdobra ao focalizar os fatos na perspectiva de narrador ou personagem. Assim, o relato de Lorenzo reduplica esta característica de outros relatos do livro, que é a composição de estruturas poéticas dicotômicas, a exemplo da oposição entre luz e escuridão, verdade e experiência, história e memória, embuste e autenticidade. Neste caso, o próprio personagem explica: “A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que realmente ocurría”. Assim, ele organiza

a paisagem de suas memórias em dois mundos que mal se comunicam. Um lado é o seu universo íntimo, indiciado pelo nome de sua rua e da localização de seu apartamento. Outro é o que está além destas quadras onde o imóvel se encontrava, aquele espaço onde se encontravam as crianças pobres da Fuente del Berro e da Plaza Manuel Becerra. Isto explica porque Lorenzo mal possa reconstruir o trajeto que fazia entre estes lugares e o colégio, espaço que representa, em seu relato, a total falta de autenticidade. Assim, adquire total sentido que ele afirme: “Pero, de todos los recuerdos, el que por encima prevalece es que yo tenía un padre escondido en un armario” (Méndez, 2004: 112).

A dicotomia espacial se duplica na descrição do prédio em que vivia Lorenzo:

Mi hogar se distribuía a ambos lados del pasillo. El edificio estaba dividido también en dos mitades: los pisos con balcones a la calle de Alcalá, que formaban la parte noble del vecindario, y los más humildes, que daban a la calle Ayala. Nosotros vivíamos en uno de estos últimos. (Méndez, 2004: 116)

O espaço interior do apartamento se divide também em dois, que se opõem pela forma como se organizava a vida frente à observação de agentes externos. Assim, as janelas se convertem em símbolo desta dicotomia entre a opressão e o refúgio. Quando abertas, Lorenzo só podia falar com a mãe e tinha que esperar a noite para que o pai saísse do esconderijo e se reintegrasse ao convívio familiar. Esta dinâmica reproduz o jogo entre luz e escuridão que caracteriza os demais relatos, por meio do motivo metonímico da janela e as conotações que sugere. Um terceiro elemento se junta ao quadro, como objeto de transição entre este primeiro espaço de refúgio que seria o apartamento e o espaço externo ao imóvel: o elevador, pois seu funcionamento dava os sinais da presença de estranhos que poderiam ameaçar a rotina dos Mazo e colocar em perigo a integridade daquele núcleo familiar precariamente mantido em união. Este motivo se conectará à invasão perpetrada pelo diácono Salvador à rotina dos Mazo, primeiro por meio do assédio a Lorenzo na escola e depois, progressivamente, envolvendo também Elena até o clímax, quando Salvador vem ao apartamento e instala o caso naquela frágil organização doméstica.

Por ora, recordamos o motivo do espelho. Além de elemento abstrato que aponta para a organização das vivências do personagem em suas memórias, ele é um objeto concreto que serve como umbral entre o refúgio do pai de Lorenzo, no espaço interno do armário embutido em que se esconde e o externo. Entre ambos se coloca uma penteadeira com um espelho:

Antes de la guerra, aprovechando una irregularidad del dormitorio que ahora parecía cuadrado, habían creado un espacio triangular disimulado tras un tabique sobre el que se apoyaba un espejo, enmarcado en caoba oscura, que llegaba hasta el suelo y que era en realidad la puerta de un gran armario empotrado. Cabía una persona holgadamente, tumbada o en pie y las bisagras de la puerta estaban disimuladas con un enorme rosario de tupidas cuentas de madera con un crucifijo de plata en el que había un Cristo deforme pero con un gesto de dolor tal en su rostro que procuraba no quedarme nunca a solas con él en aquel cuarto. (Méndez, 2004: 117)

Como se percebe, a passagem habilmente condensa uma série de traços poéticos que apontam para a temática central do relato. O espelho, objeto que ao mesmo tempo mostra, refrata e esconde e que, portanto, representa a ambiguidade entre o real e o ilusório, o verdadeiro e o falso; ele reflete a luz, o que lhe proporciona claridade mas está emoldurado em caoba, cuja tonalidade denota a escuridão; o espelho como umbral reduplica esta transição entre luz e sombra, um espaço que caracteriza a real condição de refugiado clandestino de Ricardo Mazo, no escuro do armário embutido. Por outro lado, o espaço externo, que é o interior do apartamento, é o lugar do embuste, onde chega a luz externa que advém de um espaço que reduplica, em escala muito maior, outro embuste que é a Espanha sob o domínio da ideologia franquista, espaço portanto também ambigualmente caracterizado pela soma de luz e escuridão. Ironicamente, posta-se junto ao espelho a representação do Cristo com esse gesto de uma dor claramente expressa mas muda, como a duplicar o sofrimento calado dos Mazo naquela espécie de prisão familiar que é ao mesmo um lugar de respiro num contexto infernal.

Para o menino Lorenzo, a organização daquele espaço lhe propiciava a ocasião para um jogo.

Ele se refere a um armário, colocado junto às camas e que tinha um espelho de corpo inteiro (“luna”) que lhe servia “para soñar en un mundo donde mi derecha era su izquierda y al contrario” (Méndez, 2004: 117). Desta maneira, o narrador faz uma referência à habilidade desenvolvida por ele quando criança de rapidamente passar de uma para outra forma de vivenciar a realidade. Ora, este jogo lúdico corresponde ao que Lorenzo e seus pais deviam fazer cotidianamente. Como ele mesmo exprime, “en casa vivíamos una complicidad parlanchina, en la calle vivíamos un bullicio silencioso. Yo tenía que disimular lo que mi padre me enseñaba en casa fuera y remozar lo que ocurría en el exterior cuando estaba en casa” (Méndez, 2004: 121). Assim, semelhante estratégia de sobrevivência corresponde à mudança de perspectiva no mundo sonhado. Com efeito, as posições “direita” e “esquerda” ecoam as posições políticas que se opõem no mundo “real”, que o garoto ainda não compreende totalmente. De qualquer forma, os indícios dessa oposição lhe parecem claros e com base neles ele organiza o espaço de sua vivência:

Ese cosmos estaba netamente dividido en dos mitades: la lóbrega y la luminosa. A la primera pertenecían el colegio, las preguntas de mis profesores y el silencio, a la otra pertenecía una parte de mi barrio y la forma que tenían sus gentes de relacionarse conmigo. Con la distancia tengo la sensación de que, como un péndulo, yo era capaz de estar a un lado y a otro sin confundirme gracias a las enseñanzas del espejo. (Méndez, 2004: 121)

Esses “ensinamentos do espelho” têm para Lorenzo grande valor, pois se vinculam em sua memória afetiva a esta dimensão íntima, familiar e amorosa do convívio com o pai e à luta pela sobrevivência que eles travavam diariamente. Por isso, a recordação do espelho está vinculada à da figura paterna: “Recuerdo que mi padre definió mi confusión algo así como ‘puntos de vista diferentes a la hora de ver las cosas’.” (Méndez, 2004: 117-118). Não obstante, ela também traz à tona outras sensações, que a lembrança recolhe dos objetos de outrora com a carga neles impressa pela experiência:

En ese armario se guardaba mi ropa y la de mi madre. Olía a naftalina. La de mi padre se ocultaba con él en su cobijo. He conservado el olor de ese escondite y lo he reconocido en las cocinas pobres, en las uñas sucias, en las miradas desgastadas, en los desahuciados por los médicos, en los humillados por la vida y en las garitas de guardia de los cuarteles. En las cárceles no huele a eso, huele a lejía y al olor que tiene el frío. (Méndez, 2004: 118)

O motivo do espelho, por trazer os semas “luz” e “visão” como traços fundamentais da função do objeto para o contexto da narrativa, enriquece-a poeticamente no que tange à ambiguidade antes apontada entre autenticidade e embuste, forma possível de interpretar as vivências dos personagens entre os espaços público e privado, cuja transição se dá neste apartamento. Também ele é, ao mesmo tempo, espaço da vigilância e do abrigo, do fingimento e da verdade, ao passo em que nos remete a outra temática fundamental do relato que é o trabalho de memória dos personagens. Assim, devemos lembrar com Paul Ricoeur que memória e imaginação estão interligadas. Ricoeur (2008: 78) recupera a reflexão de Henri Bergson a respeito da dimensão alucinatória da memória, que funciona por meio de imagens que, para o sujeito, correspondem a “lembranças-imagens”. Por conseguinte, na fenomenologia da memória, a dimensão visual tem especial relevância pois, como explica Ricoeur, a lembrança reinscrita na percepção implica num reconhecimento do já visto e, para alcançar este reconhecimento, o sujeito reelabora as imagens guardadas na memória e as revive como uma experiência intermediária entre a imaginação e a alucinação.

Estas considerações nos remetem ao início do relato de Lorenzo. Ele significativamente abre o texto aprofundando o papel da memória como mecanismo de conhecimento nesta dialética entre os objetos “reais” e os recordados, quando afirma “todo lo que ha sobrevivido ha alterado poco a poco su recuerdo porque su presencia real es incompatible con la memoria” (Méndez, 2004: 106). Portanto, não são as imagens impressas na memória que devem se ajustar aos dados do universo empírico mas o contrário. Nas palavras de Lorenzo, “lo que hemos perdido en el camino sigue congelado en el instante de su desaparición ocupando su lugar en el pasado” (Méndez, 2004: 106).

Podemos ler as memórias do personagem como um exercício de retorno a este instante, para a recuperação destes objetos ao mesmo tempo perdidos mas conservados neste lugar simbólico. Concluímos neste breve raciocínio que o personagem atribui grande valor à memória como mecanismo que lhe permite converter-se em narrador de sua própria história, pois ela lhe confere esta habilidade cognitiva de (re)conhecimento de algo que já não está ali onde outrora estivera. Quanto a isso Lorenzo não duvida, como se depreende de seu discurso: “Por eso sé cómo era lo que ha desaparecido, lo que abandoné o me abandonó en un momento de mi vida y nunca regresó a donde lo real se altera poco a poco, a donde su actualidad no deja lugar a su pasado” (Méndez, 2004: 106-107).

Podemos ir um pouco além se verificarmos que no parágrafo acima mencionado, retirado da página 118, o narrador utiliza uma palavra-chave para a discussão a respeito da fenomenologia da memória: “lo he reconocido”. Para Paul Ricoeur, o problema da fiabilidade da memória se liga ao de sua verdade e se transmite à teoria da história devido às conexões necessárias que a história mantém com a memória. Ricoeur (2008: 79) pondera que esta exigência de verdade dá à memória sua potência cognitiva e é justamente no momento do reconhecimento, com o qual se conclui o trabalho da recordação é que esta exigência de verdade se declara. Por conseguinte, esta se projeta como um compromisso ético porque por meio do relato memorialístico declaramos ter sentido e saber que algo aconteceu e nos implicou seja como agentes, seja como pacientes ou testemunhas. Assim, o discurso da memória contém uma dimensão ética de reivindicação de verdade, que nos parece projetar-se no relato de Lorenzo para além de sua experiência particular e ecoar como um clamor denunciatório neste parágrafo, que voltamos a citar:

He conservado el olor de ese escondite y lo he reconocido en las cocinas pobres, en las uñas sucias, en las miradas desgastadas, en los desahuciados por los médicos, en los humillados por la vida y en las garitas de guardia de los cuarteles. En las cárceles no huele a eso, huele a lejía y al olor que tiene el frío. (Méndez, 2004: 118)

Não é necessário que o narrador faça toda uma peroração histórica para explicitar que os elementos apontados por ele são signos da escuridão que toma conta da Espanha dominada pelo regime franquista. O uso do verbo no pretérito perfeito “he reconocido” deixa clara esta conexão entre a vivência individual e a coletiva, que compartilham esta condição rebaixada iniciada por uma série disfóricos: “pobres”, “sucias”, “desgastadas”, “desahuciados”, “humillados”. Ao falar de humilhação, guardas, quartéis e cárceres, subentende-se toda uma história recente da Espanha, destacando a condição dos vencidos.

A farsa se mantém até o limite do possível. Lorenzo, Ricardo e Elena põem em marcha cotidianamente esta “liturgia de temores” (Méndez, 2004: 124), que raramente pode ser quebrada. Uma destas ocasiões é quando Lorenzo narrador desvela que o menino que fora já trazia dentro de si um censor, ele mesmo sofria os efeitos do exílio interior do pai. Numa ocasião em que estava com o amigo Silvenín próximo à sua casa passa por ali o pároco da igreja de Covadonga, carnavalescamente caracterizado em torno a alguns traços corporais que provocam repugnância:

[...] un ser casposo y sucio con un lobanillo en la frente y unos labios flácidos siempre húmedos que salpicaban saliva cuando predicaba tonante contra el pecado en la misa del domingo y acumulaba una espuma densa y blanca en la comisura al bisbisear sus oraciones. (Méndez, 2004: 138)

A recordação desperta interesse porque revela a cumplicidade que havia entre Lorenzo e Silvenín. Após beijar ritualmente a mão do padre, seguindo os ensinamentos escolares, Silvenín faz troça perguntando “¿Creéis que los curas no se limpian el culo?” e todos riem, mas Lorenzo recordar ter sentido “un miedo irracional a que el secreto guardado en mi casa fuera descubierto, y, al mismo tiempo, una complicidad entrañable con aquel vecino” (Méndez, 2004: 138). Além de refletir sobre este raro momento de solidariedade com algum agente externo ao núcleo familiar, o episódio serve

para que ele reflita sobre a distinção entre duas categorias de trabalho da memória, que Paul Ricoeur denomina “memorização” (do grego *hypomnesis*) e a “rememoração” (do grego *anamnesis*). No relato de Lorenzo, as informações aprendidas na escola correspondem a este primeiro tipo de trabalho e, para ele, não têm maior sentido que a retenção na mente para posterior repetição. Assim funcionavam para ele os preceitos religiosos recitados na escola, mas alheios aos ensinamentos familiares. No discurso do narrador, fica clara a cisão entre as duas dimensões da memória, uma delas denota algo externo ao sujeito, objetos e experiências sobre cuja veracidade ele não se implica, no sentido que apontamos anteriormente ao referir-nos ao caráter veritativo da memória e do seu compromisso com a verdade. A outra memória, que corresponde à anamnese grega, conserva esta conexão com a experiência e está povoada de traços autobiográficos que lhe imprimem sentido, como se vê na fala de Lorenzo:

Ahora no sabría decir por qué, dado que mis padres, que yo recuerde, nunca me hablaron ni de la Iglesia, ni del clero, ni mucho menos de la religión, que, convertida en asignatura de Historia Sagrada y Catecismo, era simplemente algo que yo tenía que fijar en mi memoria, tarea en la que colaboraban tomándome la lección de vez en cuando. Esto me hace pensar que mis padres tenían miedo de enseñarme lo que pensaban y yo tenía miedo de saber lo que pensaban. Era otra forma de complicidad, como el armario donde vivía mi padre o la viudedad de mi madre. Todo era real pero nada verdadero. (Méndez, 2004: 138)

Mesmo inconscientemente, o narrador é capaz de nos fazer perceber o grau de violência que representava a opressão sob a qual vivia com a família. Como bem lembra Paul Ricoeur (2008), há uma dialética necessária entre a memória e o esquecimento. Neste episódio, ela é perceptível sob a forma do silenciamento das experiências que os pais do menino conscientemente omitiam dele. Assim, o esquecimento tem esta dupla face; ao mesmo tempo em que representa uma ameaça de destruição de algo que poderia ser valioso, também corresponde a um elemento necessário para que possamos pensar as condições para a existência do que Ricoeur denomina uma “memória feliz”. Sob o signo do esquecimento entram em cena os fenômenos da destruição dos vestígios da experiência histórica que nos conduzem às problemáticas da memória impedida e manipulada, por um lado, mas também podem nos levar a refletir sobre a necessidade de esquecer para abrir um espaço para o perdão, no caso das memórias traumáticas. A problemática do perdão é, por si só, bastante complexa, pois ele pode ser tanto signo de um esquecimento consensual como de um olvido imposto, como no caso da anistia concedida pelo estado.

Voltando ao fragmento do relato, vemos que Lorenzo avalia positivamente um dado que poderia ser visto apenas como negativo, a omissão dos pais com relação a certas informações. Isto é possível porque enquanto enunciador Lorenzo é capaz de refletir sobre aquela experiência de esquecimento autoimposto e tomá-la como um signo da condição oprimida em que viviam, indiciada pelo medo que ele reconhece permear esta recordação. Além disso, a recordação traz para ele um valor bastante positivo, que é a cumplicidade para com os pais, elemento que estrutura sua experiência de infância em dois polos éticos: autenticidade e fingimento, que comparecem ressignificados na conclusão de que “todo era real pero nada verdadero”. “Real” e “verdadeiro” podem ser considerados sinônimos e a consulta aos dicionários não nos ajuda a diferenciar suas nuances. Por isso, temos que recorrer novamente ao motivo do espelho, pois ele condensa esta oposição fundamental no jogo de sentidos que o conto coloca em movimento. Como vimos, havia uma vida fingida por parte de Lorenzo, Elena e Ricardo Mazo que, para os demais corresponderia à vida real, o cotidiano tal como transparece como uma imagem vista no espelho. No entanto, a verdadeira vida era aquela que eles levavam apenas na intimidade dos momentos noturnos, na escuridão, quando Ricardo saía do armário e se juntava à mulher e ao filho. Não havia espaço para a verdade no universo “real” destes personagens, pois Ricardo devia ser mantido escondido devido ao seu passado e a tentativa de protegê-lo estruturava a vida dos demais membros da família. Assim, a verdade destes personagens permanece oculta, reprimida, como uma imagem presa no espelho mantido no escuro. Podemos conectar esta rede de significados àquela que circula nos demais relatos

do livro. Na “Primera derrota” a oposição entre a verdade e suas versões também é um dos eixos de estruturação do texto. A verdade escapa aos registros, foge das convenções. Na “Segunda derrota” também se recoloca, por meio da exposição do jogo discursivo entre as anotações do jovem poeta, as alusões e citações literárias que ele traz e os comentários do editor do manuscrito. O que se deseja comunicar aqui é uma experiência, cujo sentido não pode ser aprisionado apenas num registro factual dos fatos que tiveram lugar naquela cabana. Por isso, abre-se o espaço para o discurso poético, por meio do qual podem ser elaborados os sentidos que as vivências adquirem para quem as testemunha. Na “Terceira derrota”, o tema reaparece mais claramente por meio do embuste que Juan Senra sustenta durante quase todo o texto, mas no final, para que a verdade emerja, ele deve assumir toda a precariedade de sua condição de derrotado. Por fim, na “Cuarta derrota”, Alberto Méndez volta a elaborá-la de uma forma poeticamente bastante densa, que chega a superar esteticamente os demais relatos do livro.

Esta oposição entre “real” e “verdadeiro” explica também a alusão a Alice no país das maravilhas, livro que Lorenzo estava lendo quando o diácono Salvador entra em sua casa, movido pelo desejo de rever Elena e que lhe é retirado violentamente de suas mãos. Como sabemos, neste livro, assim como em Alice através do espelho Lewis Carroll embaralha as noções de realidade e fantasia e denuncia as convenções que regem a vida em sociedade. Podemos conectar esta alusão com um comentário que segue uma recordação de Lorenzo páginas atrás. Junto à sua casa havia uma carvoaria, o que é verossímil dada a precariedade de combustíveis que os espanhóis viveram durante a década de 1940. Assim, ele lembra que o casal de carvoeiros tinha dois filhos e ele costumava ouvir músicas da trilha sonora de filmes censurados com estes jovens. Lorenzo lembra não entender os critérios em que se baseava a classificação da censura, apenas coloca que as músicas correspondiam aos filmes de categoria quatro, ou seja, “gravemente” perigosos. A maneira que ele, como narrador, se refere a aquele sistema enfatiza o caráter convencional da proibição: “Ninguno entendíamos a qué se debía esta clasificación, pero era un mundo que no necesitaba explicaciones” (Méndez, 2004: 144). Em outras palavras, tratava-se de mais um aspecto de uma nova realidade instituída pela ditadura franquista, a qual não era objeto de discussão. Novas convenções se juntam a esta:

En las taquillas de los cines, con las entradas, vendían unos cartoncillos en los que había impresos unos escudos heráldicos que llamábamos emblemas y costaban una perra gorda. Tenían un troquel triangular en la parte superior para que se sujetaran en el ojal de la solapa y una explicación en el dorso donde se decía que el precio de ese emblema era una contribución voluntaria para la reconstrucción nacional. Tampoco entendíamos qué significaba todo aquello, pero como todo el lenguaje era hiperbólico, Cruzada quería decir guerra, rojos significaba demonios, nacional quería decir vencedor, era natural que voluntario quisiera decir obligatorio, dado que, aunque se llevara la entrada en la mano, el portero no permitía entrar en la sala si el emblema no estaba bien expuesto. (Méndez, 2004: 145)

O narrador desvela a farsa em que consistia a vida cotidiana na Espanha de pós- guerra, na qual os atos e até mesmo a linguagem foram revestidos, por ordem do regime, de novos significados que, não obstante, apenas revestem as vivências de ilusórios sentidos grandiloquentes. O episódio nos recorda outro que está em *Alice através do espelho*, no qual Alice encontra, já no final do périplo pelo mundo invertido, um personagem que se declara dono da língua. Alice permanece incrédula mas ele insiste em que os significados da língua pertencem a quem detém o poder de exercê-la. Desta forma, a alusão à obra de Carroll se junta, com o motivo do espelho como elo entre dois mundos e a discussão sobre a linguagem oficial da “Cruzada”, ao questionamento que atravessa o relato sobre os limites entre a verdade e o embuste, para denunciar assim a opressão total que se abatia sobre a população reprimida, sendo que o centro desta repressão estava em tudo o que tinha a ver com a experiência republicana proscrita.

3. Entre a culpa e a (im)possibilidade do perdão: o discurso atormentado de Salvador

Enxergamos no discurso deste personagem traumatizado os ecos poéticos dos elementos apontados por Jeanne-Marie Gagnebin (2006) ao referir-se à necessidade, por um lado e a extrema dificuldade, por outro, de a vítima de eventos históricos violentos deixar o círculo vicioso do eterno retorno ao mal e da repetição compulsiva das vivências que instauraram o trauma. Algo semelhante pode ser aduzido a respeito do relato de Salvador, embora ele se coloque no polo oposto e complementar do algoz e seu discurso apareça entremeado de elementos místicos que apontam para sua visão de mundo. Entre ambos, coloca-se o vazio representado pela ausência dos seres eliminados, especialmente a de Ricardo, cuja morte se traduz num mal irremediável tanto para Lorenzo como para Salvador, mas este revive aquela vivência tentando, ao mesmo justificar-se e purgar a culpa numa retórica mística. Contudo, sua angústia persiste, pois o perdão por parte de Deus é incerto e, por parte de Lorenzo e Elena, virtualmente impossível. Por fim, estas dificuldades apontam para a reflexão desenvolvida por Paul Ricoeur no prólogo “El perdón difícil” de *La memoria, la historia, el olvido* (2008) sobre as enormes complicações que envolve o tema do perdão frente à memória traumática do mal, por um lado e a frente às responsabilidades inclusive institucionais, na esfera jurídica, dos culpados pelo mal e do desejo coletivo de justiça social, por outro. Ricoeur admite que sua reflexão sobre o perdão encontrou elementos de inspiração na tradição cristã de raiz abrahâmica e, portanto, revela-se particularmente adequada para discutir como a relação entre mal, culpa e a possibilidade do perdão como escatologia da memória se projetam neste relato ficcional. Esta discussão não é uma fuga à discussão central deste artigo a respeito da representação das dificuldades que atravessam a representação ficcional da memória dos derrotados, pelo contrário, a problemática anteriormente mencionada se relaciona com esta última e parece improdutivo esquecer estas conexões na análise do conto.

Vejamos, então, quais são as marcas textuais que projetam este narrador atravessado, ao mesmo tempo, pela fé cega, que o aproxima do ser divino e pela culpa derivada do mal praticado, que o afasta dele. Já no segundo parágrafo ele suplica:

Lea mi carta como una confesión, al cabo de la cual, Dios lo quiera, absúelvame, pero si, como me temo, mi pecado no tiene perdón, rece por mí, porque de mi contrición yo mismo tengo dudas – tal es el Demonio de mi cuerpo -, aunque de mi atrición esta carta pretende dar cumplida cuenta. (Méndez, 2004: 105)

A expressão “Demonio de mi cuerpo” é ambígua pois, ao mesmo tempo pode apontar para uma espécie de possessão demoníaca e, portanto, para a projeção, por parte do personagem, para um ser metafísico externo de pelo menos parte da responsabilidade pela manifestação do mal, como também pode apontar para o próprio personagem que, em sua dimensão corporal e portanto, sensual, deixou-se tomar pelas pulsões eróticas. De qualquer forma, é digna também de nota a sutil diferença entre “mi atrición”, que ele pretende deixar o mais clara possível e “mi contrición”, da qual ele duvida. Segundo o *Diccionario de la Lengua Española de la RAE* (22a edição), “atrición” significa “pesar de haber ofendido a Dios, no tanto por el amor que se le tiene como por temor a las consecuencias de la ofensa cometida”, enquanto “contrición” designa “en el sacramento de la penitencia, dolor y pesar de haber pecado ofendiendo a Dios” ou “arrepentimiento de una culpa cometida”. Dessa forma, manifesta-se aqui um traço importante da culpa de Salvador, explícita no complemento “por temor a las consecuencias de la ofensa cometida” que caracteriza “atrición” frente a “contrición”. Ele se coloca como agente de um mal infligido não apenas a si próprio, mas também leva em conta as vítimas, implícitas nas consequências da ofensa cometida. Ora, se Deus fora ofendido, muito mais diretamente o foram Elena, Lorenzo e Ricardo e estas consequências chegam a um mal irremediável que é a morte de um homem instigado pela perseguição de Salvador, como já apontamos.

Na origem do mal está uma atitude tomada pelo próprio Salvador, cujas consequências não

foram objeto de reflexão anterior ou paralela ao evento. Trata-se do alistamento dele “en el Glorioso Ejército Nacional” e sua participação “en la Cruzada, conviviendo con seres gloriosos y horrendos, con soldados llenos de ideales y mezquinos instintos, pero propensos a Dios cuando tienen que elegir entre la perdición y la Gloria” (Méndez, 2004: 105). O personagem manifesta então certa visão neoplatônica de mundo, marcada por esta dualidade fundamental em que os seres humanos abrigam uma propensão ao mal implícita nos “mesquinhos instintos” e no adjetivo “horrendos” e uma suposta propensão inata, por natural, de buscar a Deus, suposta origem de todo o Bem, implícito no substantivo “Gloria” assim grafado com maiúscula como a denominar uma realidade transcendental que se vincula aos “ideais”. Na leitura de Salvador, sua escolha por unir-se ao exército revoltoso equivale a escolher o lado bom entre as forças em conflito, aquele que está ao lado de Deus. Nele ecoa a interpretação difundida pelo clero espanhol do conflito civil de 1936 como uma guerra santa entre o Bem (a “Espanha eterna” tradicionalista e católica) e o Mal (o Comunismo internacional, a Maçonaria, o Liberalismo). Não obstante, a realidade é muito mais complexa e contraditória, como ele mesmo deixa transparecer:

A ellos me uní, me fundí con ellos. Cierito es que no fui ejemplo de santidad porque, ante tanto horror, los instintos son, a la postre, un ancla de la vida y es deber del soldado saber que los muertos no ganan las batallas. Contribuí con mi sangre a transformar el monte Quemado en un monte Exterminio. (MÉNDEZ, 2004: 105)

Dessa forma, impõe-se a realidade marcada pelo horror extremo e, neste contexto, as forças instintivas são um elemento primordial ao qual o sujeito se agarra para sobreviver, buscando força em si próprio e abraçando a todo custo a vida, por um lado; por outro, o truísmo de que “los muertos no ganan las batallas” parece deixar implícito que é preciso também não deixar-se matar pelo inimigo e, como corolário, matá-lo sempre que necessário for para garantir a sobrevivência e contribuir para o êxito de seu bando. Por fim, a última frase nos provoca curiosidade pelo uso dos nomes próprios “monte Quemado” e “monte Exterminio”. Uma consulta à página web da Bíblia Multilíngue¹ nos revela que se trata de uma alusão bíblica, especificamente do Livro de Jeremias 51: 25². Na *Bíblia de las Americas* (1997), a passagem aludida tem o seguinte teor: “He aquí, yo estoy contra ti, monte destructor, que destruyes toda la tierra--declara el SEÑOR. Extenderé mi mano contra ti, te haré rodar desde las peñas y te reduciré a monte quemado.” Verificamos que Salvador inverte a lógica dos agentes e pacientes pois, se no texto bíblico Deus age contra o “monte destrutor” homólogo ao “monte Exterminio” de Salvador porque este destrói toda a terra e ameaça reduzi-lo a “monte quemado”, o diácono engendra uma metáfora na qual ele contribuiu para fazer o oposto, uma possível alusão aos crimes de guerra perpetrados por ele no seio do bando nacional. Justificam-se assim os fins pelos meios.

Na sequência, veremos que o discurso de Salvador está entremeado de citações latinas, destacadas graficamente no texto pelo uso da fonte neutra, enquanto seu texto está grafado em itálico. Em sua maioria são procedentes da Vulgata, o que justifica o uso da língua latina. Trata-se de mais um elemento, ao lado das alusões e do formalismo do discurso, que compõem um discurso próprio dos sermões católicos da época, em que era normal o recurso a citações bíblicas latinas, ainda que não compreendidas pelos fiéis. Outrossim, este discurso que para o leitor pode parecer estranho no contexto da obra é verossímil, pois se trata de uma carta confessional dirigida por um diácono a um superior eclesiástico identificado como “Reverendo Padre”. Como afirmamos, Salvador declara a sequência “Bienaventurados los justos, quoniam et ipsi saturabuntur, porque serán hartos” (Méndez, 2004: 106). Trata-se de uma citação do livro de Mateus 5:6 que, na *Bíblia de las Americas* (1997) tem o seguinte teor: “Bienaventurados los que tienen hambre y sed de

¹Doravante, todas as referências bíblicas serão feitas a partir das edições disponíveis nesta página da internet. Veja as referências bibliográficas ao final do artigo.

²Utilizaremos doravante este mecanismo de citação bíblica no qual o primeiro numeral equivale ao capítulo do texto bíblico referido e o segundo, ao versículo do capítulo citado.

justicia, pues ellos serán saciados.” Temos aqui uma reiteração, pois Salvador coloca em latim o que logo a seguir exprime em castelhano. A atitude discursiva dá mostra de um certo exibicionismo de Salvador, como se quisesse demonstrar que seu conhecimento bíblico é elevado ao remeter-se às fontes autorizadas. Ao mesmo tempo, eleva o diálogo entre ele e seu interlocutor a uma dimensão elitista, posto que apenas os que foram educados para compreender estas citações serão capazes de penetrar no teor da carta.

Da mesma forma interpretamos outras passagens latinas inseridas no texto, a exemplo da seguinte: “¡Ah! Ellos pretendieron alterar el orden de las cosas, modificar los designios del Señor, ignorando que non est potestas nisi a Deo y tuvimos que enseñar un nuevo orden a los inicuos. Tuvimos que glorificar nuestra Victoria” (Méndez, 2004: 107). Contém uma alusão ao Livro dos Romanos 13:1, cujo teor na *Biblia de las Américas* é “Sométase toda persona a las autoridades que gobiernan; porque no hay autoridad sino de Dios, y las que existen, por Dios son constituidas.” Como se vê, discursivamente Salvador contrói uma divisão entre o sujeito enunciador e seu grupo, unidos pela divindade católica e em nome dela atuantes e o outro, contra quem reagem para restabelecer a ordem supostamente regida pela lei divina. Ao mesmo tempo, Salvador dá mostras novamente de uma certa imodéstia, ao alçar-se ao mesmo nível de Deus pelo uso deste plural que inclui a ele próprio, seus correligionários e a divindade, discursivamente incluída pela palavra bíblica que ele mesmo entrelaça ao discurso, todos unidos pela “Vitória” franquista.

Na mesma página, ele confessa ter agido com soberba ao dirigir-se aos “párvulos” do seminário em latim, falando-lhes da Luz para “despertar su inquietud bobalicona”: “Numera stellas, si potes”, les decía para que se sintieran minúsculos, ínfimos, vasallos. Pero la Luz tarda mucho en atravesar la obscuridad y el dolor.” (Méndez, 2004: 107). Novamente aqui comparecem os motivos da luz e da escuridão que perpassam *Los girasoles ciegos* e que enquadram em particular este relato como metáforas dos efeitos do bem e do mal, aqui revestidos desta conotação religiosa neoplatônica idealizada. Contudo, o Salvador atual, o narrador agora percebe que não existe esta separação taxativa entre o bem e o mal repartidos entre alguns, que foram alçados à visão da Luz (ideal) e outros que permanecem condenados à escuridão e à dor que caracterizam esta condição decaída do homem expulso do Paraíso em busca de salvação. Ainda assim, Salvador não pode raciocinar fora da fé: “¡Con qué profundo arte Dios ha creado el dolor! En realidad, ahora me doy cuenta, de lo que quisiera hablar es del Dolor porque he aprendido que la Luz y el Dolor forman parte de la misma incandescencia.” (Méndez, 2004: 108). Por meio destas imagens um pouco confusas ele tenta elaborar sua vivência e, embora possamos chegar a compreendê-lo, ao mesmo tempo percebemos que se trata de uma pessoa cuja formação está profundamente marcada por estes elementos teológicos que nos permitem aduzir que vem de uma família ultrarreligiosa, de tal forma que não é mesmo capaz de elaborar sua visão de mundo fora destes termos. Desta forma, para reconstruir nesta carta seu passado reveste os fatos desta aura mística que não consegue, não obstante o esforço, dissimular o remorso e a culpa e revelar sua humanidade. Tal como o anjo da História benjaminiano, a Salvador só lhe resta ver acumular-se junto a si os escombros do horror que é, na verdade, o que restou das promessas de glória enquanto não se descobria desorientado como os girassóis cegos. Neste processo, tem papel crucial uma memória necessariamente fragmentária, como se depreende da seguinte passagem: “Ahora, Padre, sólo me quedan los escombros de la memoria, las justificaciones abatidas de mi comportamiento” (Méndez, 2004: 123).

De qualquer forma, é interessante observar como a carga poética impressa ao discurso do personagem ao longo de toda a carta, ao mesmo tempo em que é signo de um fracasso, é também uma mostra de como Alberto Méndez é capaz de imprimir um alto grau de tragicidade poética ao discurso literário, valendo-se do verossímil recurso intertextual ao discurso bíblico.

Seguimos com o calvário mental e verbal do irmão Salvador. Numa pergunta retórica vemos que ele admite sua condição de derrotado, apesar do afã de glória que o impeliu ao horror da guerra civil: “Ahora me pregunto, Padre, ¿seremos hartos aunque tengamos que clamar el perdón entre los muertos, entre los fracasados, entre los pecios de la guerra?” (Méndez, 2004: 106). O sonho de

elevação pela Cruzada franquista se transformou em irremediável queda:

Tres largos años olvidando la vida, la propia y las ajenas, terminan convirtiendo al cruzado en un soldado y a las huestes de Dios en soldadesca. La vida del superviviente necesita algo más que la vida misma: la celebración del triunfo sobre el Mal es otro elemento más de la Victoria. La furia de Dios puede enloquecernos. Padre, conocí la carne. (Méndez, 2004: 106)

Na reflexão do personagem, o conflito civil aparece como signo infernal com os semas de queda e rebaixamento não exatamente porque ele tenha tomado consciência de que nada havia de sagrado o fato de tomar armas para matar o semelhante, mas sobretudo porque este contexto decaído aguçou os sentidos, sobretudo os mais primitivos; assim, em sua avaliação, ao lado da soberba, quando ele refere a necessidade de tripudiar com a celebração do triunfo sobre o derrotado, que encarna o Mal absoluto, está a luxúria, na perspectiva do diácono que busca convencer o interlocutor:

La carne es como los tigres que habitan en el hombre, el Anfión que sabe con arte remover todas las piedras, mover todos, todos, los cimientos del alma. La carne. Padre, usted lo sabrá por el confesionario, es algo prodigioso. Puede inocularnos el orgullo de pecar e incluso la aviesa satisfacción de hacer gozar a un cuerpo que quiere morir y, a pesar de su humillación, exhala un grito de vida capaz de derretir el yunque sobre el que el soldado pretende forjar su acero. (MÉNDEZ, 2004: 106)

É muito interessante observar a menção à figura mitológica grega de Anfión neste contexto. Irmão gêmeo de Zeto e filho de Antíope e Zeus, esta dupla de irmãos simboliza, ao contrário de tantas outras, um modelo de harmonia pois, em vez de concorrer entre si se complementavam nas habilidades. Neste par, Anfión representa o lado sensível, propenso ao trabalho artístico. Na construção de Tebas, enquanto Zeto carregava pesados blocos de pedra Anfión simplesmente tocava a lira de tal forma que as pedras o seguiam espontaneamente e se colocavam em seu lugar. Teve uma prolífica prole na união com Niobe, filha do rei da Lídia, mas todos morreram tragicamente e ele acabou enlouquecendo. Em consequência, tentou destruir o tempo de Apolo em Tebas para descarregar sua raiva e foi condenado pelo ato desrespeitoso pelo deus que o lançou ao Tártaro, que simboliza o inferno. A menção intertextual adensa a carga poética do relato pois reduplicam nele os elementos que já o perpassam, como a dicotomia atávica entre os destinos dos seres que, embora divinos, são projeções do imaginário humano. Da mesma forma que Anfión enlouquece e se entrega ao desvario, sendo condenado por Apolo ao Tártaro, Salvador também de certa forma perde a razão ao entregar-se ao desejo sensual e se sente agora condenado ao inferno, sensação que se agudiza ainda mais porque ele nos leva a sentir que já está mentalmente imerso numa condição infernal marcada pela dor e pela desorientação, símbolo do desgarramento das hostes abençoadas das quais um dia acreditara fazer parte. Em seu raciocínio neoplatônico, ele se parte em dois, pois entende que dentro de si reside um ser bom que tende à glória e à perfeição ao atender o chamado divino (o intelecto guiado por Deus) mas também existe este correlatou, figurado na dimensão corporal em toda a sua complexidade (a carne) e com a potência de sua sedição pecadora. Contudo, ele não questiona sua visão da história como embate entre forças atávicas inconciliáveis, apesar de apontar os questionamentos que poderiam revelar-lhe o engano.

Salvador lamenta ter sido destacado para trabalhar “como profesor de Párvulos y Preparatoria en el Colegio de la Sagrada Familia”, ao aceitar dedicar-se exclusivamente ao ensino no diaconato da ordem do Santo Padre Gabriel Taboret. Justifica-se afirmando que, assim pretendia esquecer seus “desvarios” e “recuperar la Luz”. Aqui está se referindo às “desdichas y pecados” que o macularam durante o período em que tomou parte da “Cruzada”. O mal novamente se instaura quando ele, por alguma razão ainda não explicada, decide fixar sua atenção num dos mais de duzentos e trinta alunos. Logo vemos que é a inteligência do menino Lorenzo quem atrai o professor:

Todos estaban tan desnutridos que su delgadez no significaba nada. Todos eran tan obedientes, tan sumisos,

que su poquedad se difuminaba en esa caterva de niños asustados que veían en el hábito de la autoridad recuperada, el otro uniforme de los ejércitos de Dios. Jugaba en el recreo, sí, como sus compañeros, callaba en las filas como sus compañeros, atendía en clase como los demás..., pero había algo en él que, poco a poco, comenzó a llamar mi atención. Lo primero que me sorprendió es que, a pesar de sus siete años, dominaba ya las cuatro reglas mientras sus compañeros balbucían ante El Catón tratando de trabar las letras entre sí para formar palabras que no lograban comprender. Lorenzo, que así se llamaba el niño, leía de corrido, por supuesto. (Méndez, 2004: 108)

O personagem projeta um ambiente em que reina o tradicionalismo pedagógico mesclado a uma educação religiosa rígida, tal como a concebia a Igreja Católica. Na continuação da carta, Salvador evoca uma lembrança que contrasta absolutamente com a que Lorenzo carrega da infância e que explica, em grande parte, seu comportamento:

Yo, reverendo padre, tengo un recuerdo dulce de mi infancia. La devoción de mis padres y la virtud de mis maestros me inculcaron desde muy niño el amor por Jesús. Amé al Cristo cuando fui adolescente e ingresé en el seminario cuando llegó la hora de entregar mi vida a la Santa Madre Iglesia. Ahora recuerdo todo aquello como si mi cuerpo no existiera, como si la única substancia de mi vida hubiera sido la vocación de sacrificio. Después, una dulce marea de entregas y sufrimientos me mantuvo al margen de la vida y fue conformando un alma satisfecha por la conquista heroica de las virtudes teologales, la convicción profunda de la Fe y el silencio íntimo de la meditación. (Méndez, 2004: 111)

Desta forma, o personagem adquire maior espessura quando ele mesmo aponta os elementos que, desde sua tenra formação, levaram-no a este perfil de comportamento doentio. Infelizmente, sua educação correspondeu a um processo horroroso de doutrinação no qual não há lugar para as diferenças nem questionamentos e ele mesmose revela propenso à submissão. Sua visão de mundo, se é que se pode ser assim denominada, é uma projeção de crenças religiosas cegamente adotadas, o que explica em grande parte sua retórica neoplatônica que representam o mundo não como um espaço onde se desenrola a história forjada pelo home, mas onde atuam forças transcendentes advindas do Bem ou do Mal. É o que se depreende da continuação do discurso de Salvador:

Quizás por eso, Padre, cuando fui arrojado a la vida, siempre preñada de corrupción y desorden, me sorprendió indefenso porque hasta que lo vi, Padre, yo no había tenido conocimiento del Mal. Y creo que el Mal lo sabía. (Méndez, 2004: 111)

Em sua mentalidade doentia, Salvador não foi capaz de reconhecer, no outro, o humano em sua complexidade, apenas viu no menino Lorenzo, a princípio, mas depois também em Elena depositários do Mal que o diácono acreditava estar tentando dar freio à sua missão, como se a guerra civil, historicamente resultante de uma série de causas sociais, ideológicas, políticas, econômicas, etc. se reduzisse a um episódio apocalíptico do conflito trans-histórico no qual forças atávicas se enfrentavam. Até o final da carta confessional, Salvador não abandonará esta crença fundamental que norteia todo o seu discurso. Para ele, o grande erro não foi não ter sido capaz de reconhecer o outro, de operar este reconhecimento político que, até hoje, a sociedade espanhola carrega como dívida frente aos republicanos derrotados. Os vencedores já foram reconhecidos à exaustão, visto que o Vale dos Caídos foi levantado por Franco para abrigar os restos mortais daqueles que integraram sua cruzada. Por outro lado, persistem as milhares de fossas coletivas onde milhares de restos mortais não identificados aguardam um reconhecimento coletivo, o que pode começar pela identificação, auxiliada pela tecnologia hoje disponível e culminar com a reparação simbólica e econômica aos descendentes destas pessoas. Para o diácono, o grande erro foi nunca ter percebido “lo horrible que era el mundo. Fanfarrón, gregario, embustero, pecador y heroico. Poco a poco me fui desguarneciendo, como si yo estuviera perdiendo la batalla” (Méndez, 2004: 111). A derrota para ele então se consumou ao entregar-se aos efeitos dos afetos, na paixão despertada por Elena, abandonando assim a rigidez que o guarnecia, como ele mesmo expressa.

O encontro com Elena, a mãe de Lorenzo, se dá justamente quando Salvador percebe no

garoto outras características que, ao revestir-se de negatividade, descompensam a inteligência que o professor antes admirara no menino. Infelizmente, novamente o professor é incapaz de perceber o outro pois, em lugar disso, projeta na criança o que ele teria sido e tenta reproduzir, na atenção excessiva dispensada a Lorenzo, a violência que nós supomos que ele mesmo teria sofrido na infância. Apesar disso, logo se dá conta de que Lorenzo não é um fiel em miniatura, mas um “ímpio” que se desgarra do espírito da “Cruzada”:

Noté algunas otras diferencias: recuerdo que, cuando todos los alumnos en fila, antes de salir del colegio, formaban marcialmente y entonaban el Cara al Sol al atardecer como despedida de una jornada de jubiloso aprendizaje, Lorenzo no compartía el espíritu de Flecha que sus compañeros demostraban. Mantenía, sí, la compostura, pero un día me acerqué a él sigilosamente por detrás y advertí con sorpresa que mantenía el brazo en alto, movía los labios, pero no cantaba. ¡Le pedíamos amor a su Patria y nos devolvía su silencio! (Méndez, 2004: 113)

Os manuais de História já caracterizaram muito claramente o caráter de doutrinação e ideologia oficial, nesta simbiose entre elementos fascistóides e cristãos, que a educação instituída pelo regime franquista e praticada pelas hostes católicas colocou em marcha durante o pós-guerra civil. Assim, não nos parece caricatural nem absurda a recordação que Salvador traz a sua reflexão. Desgraçadamente, esta era a mentalidade dominante e não havia lugar para outras, ao menos não publicamente assumidas. Ensaio como *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), de Carmen Martín Gaité e relatos que oscilam entre a história e a ficção, como *Los años del miedo. La nueva España* (1939-1956) de Juan Eslava Galán retratam muito claramente as contradições de variada ordem que abrigava a Espanha supostamente liberada do demônio comunista, ateu e liberal.

Como dizemos, interessa-nos sobretudo verificar como Salvador elabora discursivamente sua condição de derrotado que, como interpretamos, ele vincula a uma suposta queda ética ligada aos afetos e impulsos eróticos nele despertados por Elena. Ora, na mitologia cristã, a mulher desde o Gênesis simboliza as forças que impelem o homem para o desvio da retidão que o unia a Deus, com sua natural sedição. Assim representa Salvador a impressão que lhe provoca Elena neste primeiro contato:

“Mi hijo no quiere morir por nadie, quiere vivir para mí”, dijo una voz suave y melosa a mis espaldas. Me volví y era ella.

Ahora comprendo la frase del Eclesiastés: La mirada de una mujer hermosa, pero sin virtud, abrasa como el fuego. Yo ignoraba entonces que así nacía mi desvarío. (Méndez, 2004: 113)

Desta forma, poetiza-se neste relato a mesma oposição entre luz e escuridão que atravessa os demais que compõem *Los girasoles ciegos*. Esta dialética se reveste, no relato de Salvador, de um componente místico que advém de sua leitura religiosa fundamentalista do mundo. É o que se depreende de sua confissão na seguinte passagem:

Fui ingenuo, Padre, porque creí que todas las cosas del mundo tenían ya su nombre, es decir, estaban ya clarificadas. Yo pensaba que en eso estribaba la armonía. Para mí era suficiente con llamar a las cosas por su nombre, buscar los sentimientos en el diccionario de las Sagradas Enseñanzas para saber si estábamos hablando de la Gracia o de la Perdición. Pero hay un campo de nadie, Padre, que no está dónde está el pecado y su castigo, ni está tampoco donde la virtud y su recompensa: si tuviera que dibujar un mapa trazaría una ancha franja oscura a la que, con el derecho que se otorga a los descubridores, me atrevería a llamar Elena. (Méndez, 2004: 115)

Percebemos como o personagem elabora, dentro de suas possibilidades, a experiência erótica. Neste caso, aquela “zona da vida nua” apontada por Valeria de Marco (2004) ao referir-se ao locus ocupado pelos excluídos encontra aqui um homólogo neste espaço simbólico que Elena ocupa para Salvador, esta “terra de ninguém” na qual não há nem pecado nem castigo, nem virtude nem recompensa, pois foge à lógica mística que preside sua representação da experiência. Essa

nudez dos sentidos saturados que preenchiam a ânsia de plenitude do personagem abre um espaço virtual para o novo que ele traduz em termos de angústia e excitação, embora tenhamos que ressaltar que, ao tratar-se de uma experiência compartilhada, Salvador não reconhece o outro que é o polo complementar da experiência erótica, no caso Elena, que passa a ser vítima de assédio sexual. A condição doentia de Salvador o leva a projetar nela a pulsão que o leva a desejá-la, insistentemente culpando-a como a ímpia instigadora do Mal e chegando a (des)qualificá-la como o centro desta “franja obscura” que representa o seu desejo, tanto que ele chega a nomear “Elena” este lugar das pulsões. Adentrar este espaço implica em abandonar a suposta santidade que caracteriza a “Luz” que o dirigia na “Cruzada” e sofrer uma espécie de queda adâmica.

Este dado parece fugir ao objeto de nossa reflexão, que é a representação da memória dos vencidos pela ficção ambientada no contexto da guerra civil e do franquismo, mas não é o que ocorre visto que aqui Alberto Méndez representa, pela ficção, a forma como um dos protagonistas do relato, que simboliza o fanatismo religioso que orienta ações humanas, representa discursivamente nesta carta confessional o que, para ele, corresponde a uma derrota. No relato historiográfico da guerra civil de 1936, a ideologia católica tradicionalista é um dos componentes dominantes nas grandes forças em conflito e apropriada por Franco e seus acólitos como justificativa para a rebelião militar.

Como esperamos ter elucidado, a noção de derrota que atravessa o discurso de Salvador está centrada num eixo ético, de cunho fanático religioso e ele, portanto, aparece para nós também como um derrotado. Neste sentido, não importa muito que ele não seja capaz de distanciar-se suficientemente da situação para ter uma visão mais esclarecida, quando faz este exame de consciência coerente com sua ética de vida. Enquanto narrador, realiza o trabalho de recuperar, pelo fio da memória, as próprias vivências, para projetá-las num eixo lógico em que elas se recobrem de um possível significado que nos permitem ver, nesta operação discursiva, a conversão delas em experiência ao passar pelo crivo da reflexão, ainda que enrevesada, do personagem.

Bibliografia

Biblia de las Américas. Disponível em <https://biblia.com/books/lbla95> [15/10/2012].

DE MARCO, Valeria. “Literatura de testemunho e violência de estado.” In: *Lua Nova*, no 62, 2004, p. 45-68. Disponível em www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf. [25/06/2012].

ESLAVA GALÁN, Juan, *Los años del miedo. La nueva España (1939-1952)*, Barcelona, Planeta, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie, *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Ed. 34, 2006.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

MÉNDEZ, Alberto, *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Real Academia Española, (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado em <http://www.rae.es/rae.html> [15/10/2012].

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira, 2.ed. Buenos Aires, FCE, 2008.

THE LOCKMANN FOUNDATION. *New American Standard Bible. Multilingual edition*. La Habra, Calif (EUA). Disponível em <http://scripturetext.com> [21/07/2012].

Epistolario José Ángel Valente / Gabino-Alejandro Carriedo

Saturnino Valladares
MAEC-AECID, Universidade Federal do Amazonas

Resumen

Entre 1960 y 1968 José Ángel Valente y Gabino-Alejandro Carriedo mantuvieron un diálogo epistolar que, a pesar de su brevedad –solo se conservan siete cartas– da cuenta de su complicidad personal y literaria. Esta correspondencia presenta un gran interés para el estudio de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave

José Ángel Valente, Gabino-Alejandro Carriedo, Poesía española, Correspondencia.

Abstract

Between 1960 and 1968 José Ángel Valente and Gabino-Alejandro Carriedo maintained an epistolary dialogue, showing his personal and literary complicity. This correspondence is of great interest for the study of Spanish literature in the second half of the twentieth century.

Keywords

José Ángel Valente, Gabino-Alejandro Carriedo, Spanish Poetry, Correspondence.

El epistolario de José Ángel Valente y Gabino-Alejandro Carriedo se desarrolló sobre dos asuntos principales. El primero consiste en el agradecimiento del autor de *A modo de esperanza* por las publicaciones que Carriedo le envía: el número 1 de la revista *Poesía de España* (4 de abril de 1960), el poemario *Política agraria* (9 de marzo de 1964) y un nuevo libro de poemas cuyo título desconocemos (sin fecha). El segundo núcleo temático se desenvuelve en poco menos de tres semanas —entre el 3 de enero de 1968 y el 21 de febrero de 1968—, y gira en torno al proyecto “Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no catalogada”.

Esta breve correspondencia está formada por siete epístolas: el gallego redacta cinco, mientras que del palentino únicamente hay archivadas dos. Valente escribe desde Ginebra, lugar en el que se instaló a principios de 1958, y donde ejerció, durante veinticinco años, como funcionario en la sección de español de la Organización Mundial de la Salud. Carriedo traza sus líneas desde Madrid, ciudad donde transcurrió la mayor parte de su vida.

La primera carta que se conserva, fechada el 4 de abril de 1960, está dirigida a los directores de la revista *Poesía de España*, Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo. José Ángel Valente les agradece el envío y comenta que “La revista está muy bien hecha y la selección de poemas de ese primer número me pareció excelente”, pero, inmediatamente, lamenta que no haya en la misma “una pequeña sección de crítica”. El motivo de la segunda epístola, redactada el 9 de marzo de 1964, es dar las gracias por el envío de *Política agraria*, el último poemario que en ese momento había publicado Carriedo.

Casi cuatro años más tarde, el 3 de enero de 1968, Carriedo escribe la primera misiva que ha llegado hasta nuestros días. Con la intención de “dar categoría a un inmediato propósito”, el palentino desea que Valente forme parte del grupo que pretende publicar “unos pliegos de cordel titulados ‘Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no catalogada’”. Esta publicación incluiría tanto poemas modernos de autores reconocidos como “poemas nuestros o de otros coetáneos rigurosamente escogidos”. A continuación, Carriedo trata las exigencias económicas del proyecto:

Hemos calculado que el costo será de unas tres mil pesetas y pico para 500 ejemplares de tirada, y —yendo a ser regalados, salvo que empecemos a abrir más o menos pronto un capítulo de suscripciones de honor, cosa bastante viable—, cada uno debemos aportar unas 400 pesetas por cada número.

Con independencia de que Valente acepte o no participar en esta aventura, el autor de *Política agraria* le solicita “un poema inédito tuyo, de hasta 40 versos”. El motivo de este interés radica en “que todos te tenemos por la voz más depurada e inteligente de la poesía de la posguerra; es decir, por la voz que, entre nosotros, está más en esa línea que es preciso retomar o reaprender, cuando no aprender o tomar del todo, que es lo lamentable”. Difícilmente, Carriedo y su grupo podían mostrar una mayor consideración por la obra poética del gallego. Valente responde a esta misiva el 12 febrero de 1968, argumentando que, aunque le “parecen muy bien tus proyectados pliegos”, no puede sumarse “al proyecto de modo sistemático” por la distancia física que implica vivir en Ginebra, pero sí propone hacerlo de modo esporádico. El gallego da muestras de esta buena voluntad ofreciendo “una colaboración financiera de 400 ptas. para el primer número, pues es esa la cantidad que tú indicas en tu carta”. Pasados tres días, el 15 de febrero de 1968, el palentino expresa su alegría por contar en esta empresa con el autor de *A modo de esperanza*, cuya asistencia considera “fundamental”. A continuación, ofrece dos listas: una con los miembros que constituirán definitivamente el grupo organizador de “Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no catalogada”; y otra con la nómina de autores que aparecerán en el primer pliego, entre los que se incluye a Valente. El 21 de febrero de 1968, el gallego responde a la epístola anterior, recordando que desea realizar una “pequeña colaboración financiera” y proponiéndose para “traducir algún poema de autor que os pueda interesar”. A este respecto, recordemos que Valente ejerció como traductor profesional de la ONU durante varias décadas.

El último contacto epistolar que se conserva es una postal, sin fecha, en la que el autor de *A modo de esperanza* agradece el envío de un nuevo poemario de Carriedo.

La Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética conserva las dos cartas que escribió Carriedo, desde Madrid, el 3 de enero y el 15 de febrero de 1968, y la copia de dos misivas que Valente fechó el 9 de marzo de 1964 y el 21 de febrero de 1968. Por su parte, la Fundación Jorge Guillén, de Valladolid, poseedora de los fondos de Gabino-Alejandro Carriedo desde el año 2001, conserva las cinco epístolas que Valente le envió a este autor.

Antes de avanzar por este interesante epistolario, deseamos recordar que la mayoría de los datos biográficos de Gabino-Alejandro Carriedo han sido extraídos de la ejemplar obra de Amador Palacios, *Gabino-Alejandro Carriedo, su continente y su contenido*.

Relación de cartas por autor

Cartas de José Ángel Valente a Gabino-Alejandro Carriedo

- Ginebra, 4 de abril de 1960
- Ginebra, 9 de marzo de 1964
- Ginebra, 12 de febrero de 1968
- Ginebra, 21 de febrero de 1968
- [Sin fecha]

Cartas de Gabino-Alejandro Carriedo a José Ángel Valente

- Madrid, 3 de enero de 1968
- Madrid, 15 febrero 1968

1

[J. Á. V a G. A. C]

[Carta manuscrita en dos páginas]

Ginebra, 4 abril 1960

Sres. Gabino-Alejandro Carriedo

Ángel Crespo¹

Queridos amigos,

Aunque tarde –más vale tarde– quisiera agradeceros el envío de *Poesía de España* nº 1. La revista está muy bien hecha y la selección de poemas de ese primer número me pareció excelente.

¹ Ángel Crespo (Ciudad Real, 1926 – Barcelona, 1995) fue un poeta, ensayista, traductor y crítico de arte que, en 1950, fundó y codirigió, con Gabino-Alejandro Carriedo y Federico Muelas, la revista de poesía *El pájaro de paja*. Con el mismo nombre crearon una colección de libros en la que Carriedo publicó, en 1952, *Del mal, el menos*. En 1956 salió a la luz pública la última edición de *El pájaro de paja*. Algunos años más tarde, en 1960, Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo fundan y dirigen la revista *Poesía de España*, donde publican, principalmente, poesía realista comprometida en la lucha antifranquista y traducciones de autores extranjeros. Abandonan esta empresa en 1963. Sobre el primer número de esta edición habla Valente en esta carta. Además de estas cooperaciones, ambos poetas – Crespo y Carriedo– colaboraron como traductores de poesía brasileña en varios proyectos, entre los que puede destacarte la traducción de *Morte e vida severina* (*Revista de Cultura Brasileña*, 18 de septiembre de 1966, pp. 227 y siguientes) de Cabral de Melo y la antología *Ocho poetas brasileños* (El Toro de Barro, Cuenca, 1966). Este poeta fue una de las personas a las que Carriedo dedicó el poemario *Los animales vivos* (Carriedo, 2006: 251). En colaboración con Ángel Crespo, también escribió la serie “Sentados ambos dos” (Carriedo, 2006: 821-829), incluido en *Las ubres de Amaltea*. Por otra parte, Ángel Crespo le dedicó varios artículos a la obra y a la persona de Gabino-Alejandro Carriedo: “La hora de GAC” –*Vértice*, 218-219 (noviembre-diciembre, 1961), pp. 669-670–, “La trayectoria literaria de Gabino-Alejandro Carriedo” –*El País* (25 de agosto de 1985)–, “Mis caminos convergentes” –*Anthropos*, 97, Barcelona (junio, 1989), pp. 19-30– y “Notas, después del diluvio, para el nuevo viaje de *Deucalión*” –*Deucalión*, 0 (junio 1986), pp. 3-16–.

Lástima que no hagáis una pequeña sección de crítica (de crítica de verdad que tanta falta nos hace) sobre poesía. Aunque solo fuera un libro o un tema tratado brevemente en cada número. Hoy se hace poesía en el país –poesía y cosas peores– como quien tira de una maroma. Vuestra revista haría un doble servicio arrojando un poco de claridad crítica sobre el campo al que está consagrada. Claro está que la manera de seleccionar los poemas puede ser una forma de crítica. Pero el rigor de la selección termina relajándose en una revista exclusivamente compuesta de poemas (aunque sea trimestral).

En fin, perdonadme estas observaciones enteramente gratuitas, que me atrevo a hacer solo porque la revista me interesó de verdad.

Un cordial saludo y los mejores deseos para vuestra empresa

J. Á. Valente

7 rue Carteret

Genève

2

[J. Á. V a G. A. C]

[Carta mecanografiada en una página²]

Ginebra, 9 de marzo de 1964

Querido amigo:

Recibo ahora tu *Política agraria*³, cuyo envío te agradezco mucho. La edición es muy agradable y estoy seguro de que la lectura del libro lo será mucho más.

Da recuerdos nuestros a Ángel Crespo y demás amigos de vuestra revista y recibe un cordial saludo de

José Ángel Valente

3

[G. A. C a J. Á. V]

[Carta mecanografiada en dos páginas⁴]

Madrid, 3 de enero de 1968

Sr. D. José Á. Valente

Ginebra

Mi querido amigo:

Primeramente, te deseo a ti y a Emilia⁵ un muy feliz año 1968. Después, quiero decirte que hemos pensado en ti para realzar y dar categoría a un inmediato propósito nuestro. Se trata de editar

² En la parte final de la página figuran los datos del destinatario: "Sr. D. Gabino-Alejandro Carriedo c/o Ángel Crespo / Apartado 14175 / Madrid".

³ Este poemario fue publicado en 1963 en la colección Poesía de España, que fundaron Ángel Crespo y el propio Carriedo en 1960. El 29 de julio de 1964, la emisora Radio Estocolmo, en su programa *Poesía de Habla Castellana*, le pregunta a Carriedo a propósito de la intencionalidad de este libro. El palentino expresa de este modo su propósito:

Ofrecer un libro que, al fin, fuera de verdad dirigido al pueblo eligiendo el vehículo de uno de sus problemas más endémicos y fundamentales: el agrario, tan precisado desde siglos de una auténtica reforma como base para una también auténtica regeneración económica y social. Descubrí que el español –los pocos españoles que leen– estaban más o menos hartos de libros "exquisitos", de libros para minorías, aunque, en ocasiones, se dijera con falacia fácil que se escribían para mayorías. Y escribir para mayorías no puede hacerse más que de dos formas: a través de la copla o verso popular o hablándole al pueblo directamente de sus directos problemas. Un castellano como yo, naturalmente, no podía hacerlo más que de este último modo.

⁴ En la parte superior, aparece impreso el nombre del poeta en letras mayúsculas y su dirección y teléfono: "General Mola, 289. Teléf. 259 69 88". La misma característica se da en la carta del 15 de febrero de 1968.

⁵ Emilia Palomo fue la primera esposa de José Ángel Valente. Se casaron el 7 de febrero de 1955, en la Capilla del Colegio Mayor Cisneros. El poeta tenía veinticinco años, cinco menos que su mujer.

bimestralmente unos pliegos de cordel titulados “Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no catalogada”⁶. El tamaño es cuarto mayor en papel guarro y la impresión en letra ibarra o similar. El pliego va sencillamente doblado dos veces y sin desbarbar. El grupo lo pretenden constituir conmigo Santiago Amón⁷, Rafael Ballesteros⁸, Ángel Pariente⁹, Carlos de la Rica¹⁰, José Esteban¹¹, Pedro Gimferrer¹² y José Batlló¹³, aunque bien pudiera ser alguno menos. El objeto es didáctico a través de la ejemplificación y la ejemplarización, publicando cada vez siete poemas de poetas modernos –a partir de Mallarmé¹⁴– que estimamos constituyen la espina dorsal de la auténtica poesía contemporánea: Rubén¹⁵, Pessoa¹⁶, Huidobro¹⁷, Maiacovski¹⁸, Pound¹⁹, Eliot²⁰,

⁶ A pesar de las grandes expectativas que Carriedo y sus amigos pusieron en este proyecto, *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada* contó con un único número, el cual fue publicado en 1968 e incluyó poemas de Mallarmé, Huidobro, José Ángel Valente, Maiakowski, Cummings, Carlos de la Rica y João Cabral de Melo.

⁷ Santiago Amón Hortelano (Baracaldo, 1927 – Madrid, 1988) fue un poeta, escritor y periodista, que conoce a Carriedo en 1947 y con el que mantendrá una intensa y prolongada amistad. Amón fue una de las personas a las que Carriedo dedicó el poemario *Los animales vivos* (Carriedo, 2006: 251). Cuando su amigo muere, Santiago Amón le dedica un homenaje conmovedor, titulado “De Manrique a Carriedo” –*ABC* (30 de noviembre de 1981)–.

⁸ Rafael Ballesteros Durán (Málaga, 1938) es un poeta, novelista, crítico literario, profesor y político de Andalucía. En 1969, le dedica a Carriedo un interesante estudio, titulado “La palabra y el número” –*Papeles de son Armadans*, 155 (febrero, 1969), pp.135-147–, con motivo de la publicación del libro *Los animales vivos*. Algunos años después, vuelve a homenajearlo en el artículo “GAC” –*Jano*, 105, Barcelona, 5 de diciembre de 1973, p. 130–.

⁹ Ángel Pariente (Gijón, 1937) es un poeta y ensayista que fundó, en 1972, Ediciones Júcar. En esta editorial dirigió las colecciones “Los Poetas” y “Biblioteca de Traductores”.

¹⁰ Carlos de la Rica (Asturias, 1929 – Cuenca, 1997) fue un poeta, editor y religioso católico. En 1956 inicia su amistad con Carriedo. Este último interviene el 5 de junio de 1981 en un homenaje que se le hace a Carlos de la Rica con motivo de sus bodas de plata en el sacerdocio. Cuando el palentino muere, el cura promueve un homenaje en Cuenca donde se descubre un monolito a la memoria de Gabino-Alejandro Carriedo. Además de este reconocimiento póstumo, Carlos de la Rica realizó durante décadas diversos estudios sobre la poesía de su amigo: “De una nueva poesía” –*La Estafeta Literaria*, 87 (16 de marzo de 1957)–, el extenso trabajo “Vanguardia en los años cincuenta (Desde el ismo a la generación)” –*Papeles de Son Armadans*, 109 (abril), 110 (mayo) y 112 (julio) de 1965–, “Un poeta de vanguardia exigente y total” –*Ya* (9 de noviembre de 1981)–, “GAC a un año cierto” –*El Diario de Cuenca* (7 de noviembre de 1982)–, “Años de *El Pájaro de Paja*” –*El Norte de Castilla* (30 de noviembre de 1991)–. Por su parte, Carriedo le dedicó el poema “Fuera puertas de Cuenca” (CARRIEDO, 2006: 447-448) y también lo incluyó en las dedicatorias del poemario *Los animales vivos* (Carriedo, 2006: 251).

¹¹ José Esteban Gonzalo (Guadalajara, 1936) es novelista, ensayista, periodista y editor. En 1974, publicó una muestra poética de Carriedo en la *La ilustración poética española*, revista que codirigió con Jesús Munárriz y Antonio Martínez Sarrión de 1974 a 1976.

¹² Pere Gimferrer Torrens (Barcelona, 1945) es un poeta, prosista, crítico literario y traductor. Su obra literaria está compuesta tanto de obras en castellano como en catalán. Fue elegido miembro de la Real Academia Española en 1985. Para conocer detalles sobre la relación que tuvieron Valente y Gimferrer véase el volumen *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)* (RODRÍGUEZ FER, 2014: 37-43).

¹³ José Batlló (Barcelona, 1939) es un poeta, prosista, ensayista y crítico literario que dirigió la colección El Bardo, de la editorial Ciencia Nueva. En esta colección publica Valente *Siete representaciones*, en 1967, y *Breve son*, en 1968. El barcelonés homenajeo a Carriedo en el artículo “Totalidad de una obra lírica. El poeta GAC”, publicado en *La Vanguardia*, el 17 de noviembre de 1981.

¹⁴ Stéphane Mallarmé (París, 1842 – París, 1898) fue un poeta y crítico francés. Sobre el autor simbolista, Valente escribe el ensayo “Mallarmé, Mistral y la ‘Reinaxença’ catalana en un álbum de autógrafos” –publicado en *Índice de Artes y Letras*, núm. 78 (marzo de 1955), p. 13– en el que afirma que Mallarmé fue “el primer poeta de Francia y la cabeza del simbolismo europeo” (VALENTE, 2008: 948). Por otra parte, es uno de los “maestros” a los que Carriedo dedica “Definición de la conducta lineal” (pág. 510), incluido en *Los lados del cubo* (1968-1972).

¹⁵ Rubén Darío (Ciudad Darío, 1867 – León, 1916) –su nombre completo era Félix Rubén García Sarmiento– fue un poeta nicaragüense, máximo representante del modernismo hispanoamericano. José Ángel Valente le dedicó los estudios “Rubén Darío: *Obras completas*” –*Índice de Artes y Letras*, núm. 86-87 (noviembre de 1955), supl. s. p.–, “Rubén Darío: al margen de unas obras completas” –*Índice de Artes y Letras*, núm. 86-87 (noviembre de 1955), p. 28–, “Darío o la innovación” –*Ínsula*, núm. 248-249 (julio-agosto de 1967), pp. 5 y 27– y “Darío, Valparaíso, 1888” –*ABC*, suplemento *ABC Cultural*, 23 de enero de 1998, p. 5–. A pesar de este interés, Valente no parece tener en gran consideración la obra poética del nicaragüense, tal y como puede leerse en el artículo “Notas para un centenario” –*Ínsula*, núm. 216-217 (noviembre-diciembre de 1964), p. 10–:

Ambos [Miguel de Unamuno y Antonio Machado] se producen en una zona en que es posible hablar de un auténtico pensamiento o inteligencia poética, cosa difícil en el caso de poetas fatalmente más limitados como Rubén Darío o Manuel Machado (VALENTE, 2008: 210).

Por otra parte, el gallego abre el artículo “Mediterráneo. La oscura luz del engendramiento” –*Matador*, 1996– con los primeros versos del poema “¡Eheu!”, del poeta nicaragüense: “Aquí, junto al mar latino, / digo la verdad [...]”.

Tzara²¹, Gerardo²², Cummings²³, Cabral de Melo²⁴, Foix²⁵, Chicharro²⁶, etc., creyendo estar de acuerdo contigo en esta cuestión fundamental. Junto a ellos, aparecerán poemas nuestros o de otros

¹⁶ Fernando Pessoa (Lisboa, 1888 – Lisboa, 1935) fue un poeta y traductor portugués. Valente abre *Notas de un simulador* con un verso de Fernando Pessoa, “O poeta é um fingidor” (II:453). En la misma obra, una de las notas recupera un breve fragmento del *Livro do desassossego*, la obra en prosa más importante del poeta portugués:

Las horas rescatadas: “Paso horas, a veces, en el Terreiro do Paço, a la vera del río meditando en vano”, explica Pessoa en el *Livro do desassossego*. Salvación del tiempo (VALENTE, 2008: 466).

La misma cita puede leerse en el ensayo “Tabucchi, Lisboa, la memoria” –*El País*, suplemento *Libros*, 11 de junio de 1994, pp. 14-15–, donde, además de al novelista Antonio Tabucchi, Valente homenajea a Pessoa –“Con Pessoa renace, toma forma y presencia nueva y doble –se hace pasado reoperante y multiplicado futuro– la gran tradición de la literatura portuguesa” (VALENTE, 2008: 695)–. Del mismo modo, el autor de *A modo de esperanza* inicia el artículo “Sobre la unidad simple” –*El País*, 14 de junio de 1993– con un párrafo en el que juega, confunde y comparte opinión con Pessoa:

Los clasificadores de cosas –escribe Pessoa, poeta que fue amigo de pintores, amigo de pintores-escritores como el extraordinario Almada de Negreiros, quien lo pintó en un retrato memorable sobre un suelo que recuerda un tablero de ajedrez y él, Pessoa, igual que Orfeo, como Orfeo segundo o dos, diríamos, jugando igual que Orfeo una larga partida con la vida y la muerte–, los clasificadores de cosas –digo, dice–, que son aquellos hombres de ciencia cuya ciencia consiste solo en clasificar, ignoran, en general, que lo clasificable es infinito y por lo tanto no se puede clasificar. Pero en lo que consiste mi pasmo es en que ignoren la existencia de clasificables desconocidos, cosas del alma y de la conciencia que se encuentran en los intersticios del conocimiento (VALENTE, 2008: 498).

Por último, en “Boceto improbable” –*ABC*, suplemento *ABC Cultural*, 5 de agosto de 1994, p. 15– el gallego recupera unas frases del portugués para tratar sobre el conflicto con la propia identidad:

Comprendí en un relámpago íntimo que no soy nadie. Nadie, absolutamente nadie”, escribieron, en un juego irrenunciable de íntimas sustituciones, Bernardo Soares y Fernando Pessoa (VALENTE, 2008: 1497).

¹⁷ Vicente Huidobro (Santiago, 1893 – Cartagena, 1948) fue un poeta chileno, creador y teórico del movimiento estético denominado creacionismo. Sobre este hecho trata Valente en el artículo “Vicente Huidobro” –*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 7 (enero de 1949), pp. 207-210–.

Estudiar detenidamente la figura de Huidobro supondría hacer historia del creacionismo, al menos en sus comienzos (...) Nosotros contemplamos hoy su teoría como un intento más, perfectamente ensayado, eficaz pero incontinuable, frontera pero no fuente (VALENTE, 2008: 770).

Por otra parte, en el ensayo “César Vallejo, desde esta orilla” –*Índice de Artes y Letras*, núm. 134 (febrero de 1960), pp. 7-8–, el gallego establece una comparación entre el peruano y el poeta chileno:

Espíritu programático tuvo la vanguardia en el chileno Vicente Huidobro, poeta interesante, aunque de estatura menor. Merecería la pena leer hoy a Huidobro previamente desplumado de su estética, ingenua y excesivamente hinchada de pretensiones de futuro (VALENTE, 2008: 154).

¹⁸ Vladímir Mayakovski (Georgia, 1893 – Moscú, 1930) fue un poeta y dramaturgo revolucionario ruso. Creador en su país del movimiento vanguardista denominado futurismo.

¹⁹ Erza Pound (Idaho, 1885 – Venecia, 1972) fue un poeta, ensayista, músico y crítico estadounidense. En el artículo “Erza Pound, il miglior fabbro” –*Índice de Artes y Letras*, núm. 119 (noviembre de 1958), p. 11–, Valente afirma:

Pound es uno de los grandes creadores de la moderna poesía de lengua inglesa. Su influencia ha sido extraordinariamente poderosa, y encabeza, por derecho propio, una renovación poética que ha dado frutos tan plenos como su propia obra o la de T. S. Eliot. Fue este quien vio en él, con definitiva exactitud, “il miglior fabbro”. Un hombre que ha luchado sin tregua para resucitar el arte muerto de la poesía (VALENTE, 2008: 1060-1061).

Cuando el estadounidense muere, el gallego le dedica un homenaje en “El viejo Ez plegó sus mantas” –*Cuadernos para el Diálogo*, núm. 112 (enero de 1973), pp. 51-52–, que incluye la siguiente cita de *The Pisan Cantos*, LXXIX, “Old Ez folded his blankets”.

²⁰ Thomas Stearns Eliot (Misuri, 1888 – Londres, 1965) fue un poeta, dramaturgo y crítico literario estadounidense, que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1948 “por su contribución sobresaliente y pionera a la poesía moderna”. Tanto su obra poética como ensayística fueron una referencia constante para José Ángel Valente. El gallego lo homenajeó en el artículo “Poesía y drama (A propósito de T. S. Eliot)” –*Índice de Artes y Letras*, núm. 59 (enero de 1953), p. 18– e inició su ensayo “La hermenéutica o la cortedad del decir” –*Amaru*, núm. 9 (marzo de 1969), pp. 77-80– reflexionando sobre dos versos de Eliot que apuntan “todo el progreso tanteante del conocimiento poético:

We had the experience but missed the meaning,

And approach to the meaning restores the experience” (VALENTE, 2008: 81-82).

Asimismo, abre el artículo “Luis Cernuda en su mito” –*Ínsula*, núm. 207 (febrero de 1964), p. 2– con dos citas, una de Baudelaire y otra del estadounidense, extraída del primer poema de los cuatro cuartetos, el cual lleva por título “Burnt Norton”: “The loud lament of the disconsolate chimera”. Por último, Valente finaliza el “A manera de prólogo” de su libro de ensayos *La piedra y el centro* repitiendo unas palabras de Eliot: “Para teorizar se requiere una inmensa ingenuidad; para no teorizar hace falta una inmensa honestidad”.

²¹ Tristan Tzara (Bacău, 1896 – París, 1963), seudónimo de Samuel Rosenstock, fue un poeta y ensayista rumano. En los artículos “Conciencia y memoria” –Prólogo a *Les Poètes et la guerre d’Espagne*, Comité d’Hommage aux Volontaires Suisses des Brigades Internationales, Ginebra, junio de 1986, p. 1– y “La memoria poética” –*El País*, 30 de julio de 1986, pp. 9-10–, Valente se sirve de una cita de este autor para expresar las consecuencias de la guerra civil española en la poesía mundial: “La guerra de España –ha escrito memorablemente Tristan Tzara– `atravesó la poesía como un cuchillo”. Por su parte, Gabino-Alejandro Carriedo tradujo un breve poema de Tristan Tzara en *Forma Nueva*, 45 (octubre, 1969).

²² Gerardo Diego (Santander, 1896 – Madrid, 1987), uno de los autores más representativos del ultraísmo y del creacionismo en la literatura española, fue un poeta y escritor perteneciente al denominad Grupo poético del 27. José

coetáneos rigurosamente escogidos, aceptando todos los de dentro y fuera la crítica y la no publicación de nuestros propios poemas mientras no constituyan un hallazgo, una pieza más o menos terminada y conseguida. Esto será determinado por votación personal de los que vivimos en Madrid, y por carta los que habitéis fuera. Se entiende que el problema existe solo con los nuevos, porque para los grandes maestros de la línea “fuerte” de la poesía, basta con ponerse de acuerdo en el poema más característico y representativo de esa línea que conozcamos.

Mucho te agradecería me dijeras lo antes posible tu disposición sobre este asunto. Hemos calculado que el costo será de unas tres mil pesetas y pico para 500 ejemplares de tirada, y –yendo a ser regalados, salvo que empecemos a abrir más o menos pronto un capítulo de suscripciones de honor, cosa bastante viable–, cada uno debemos aportar unas 400 pesetas por cada número. De no ser posible tu presencia junto a nosotros, te agradecería de todas formas el envío de un poema inédito tuyo, de hasta 40 versos, pues sabe que todos te tenemos por la voz más depurada e inteligente de la poesía de la posguerra; es decir, por la voz que, entre nosotros, está más en esa línea que es preciso retomar o reaprender, cuando no aprender o tomar del todo, que es lo lamentable.

Otro tipo de objeciones o sugerencias –si se te ocurrieran– también te lo agradecería. Puedes estar seguro de mi absoluta reserva.

En espera de tus noticias, os envía un fraternal abrazo
Gabino-Alejandro Carriedo

4

[J. Á. V a G. A. C]
[Carta manuscrita en dos páginas]

Ginebra, 12 febrero 1968

Ángel Valente realiza una reseña sobre su poemario *Biografía incompleta* en “Gerardo Diego a través de su *Biografía incompleta*” –*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 40 (abril de 1953), pp. 112-114–, que sintetiza en sus primeras líneas con estas palabras:

Biografía incompleta antologiza toda una dirección de la poesía de Gerardo Diego, comprometida, al menos originariamente, con lo que fue movimiento creacionista o ultraísta en la poesía española, y que, como tal movimiento, tuvo vida más o menos consistente en la década del veinte al treinta sobre todo (VALENTE, 2008: 851).

Gabino-Alejandro Carriedo encabezó el poema “Canción oscura” (CARRIEDO, 2006: 74-75) con una cita de Gerardo Diego –“Sin embargo soy yo el que ayer se moría / cuando cada farol era una herida mía”– y le dedicó el poema “Monte ‘El Brusco’” (CARRIEDO, 2006: 325).

²³ Edward Estlin Cummings (Massachusetts, 1894 – New Hampshire, 1962) fue un poeta, ensayista, dramaturgo y pintor estadounidense.

²⁴ João Cabral de Melo Neto (Recife, 1920 – Río de Janeiro, 1999) fue un poeta y diplomático brasileño. En 1959, conoce a Gabino-Alejandro Carriedo, con quien mantendrá una amistad duradera y quien se convertirá en uno de los primeros traductores de su obra a la lengua española. Así, Carriedo publica la traducción de *Morte e vida severina – Primer Acto*, junio de 1966, en colaboración con Ángel Crespo–, el poema “Tejiendo la mañana” –*Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada*, 1, Madrid, 1968–, *Dos Parlamentos* de Cabral de Melo – *Poesía*, n° 9, Madrid, 1980– y el poema “Vela” (CARRIEDO, 2006: 609). Por otra parte, es uno de los “maestros” a los que dedica “Definición de la conducta lineal” (CARRIEDO, 2006: 510), incluido en *Los lados del cubo* (1968-1972). Dentro de este poemario, Carriedo le brindó el poema “Variaciones en torno a la recta (I)” (CARRIEDO, 2006: 513-514) y encabezó el poema “Teoría de la minería” (CARRIEDO, 2006: 400-401) con una cita del autor portugués, “Que é a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta...”.

²⁵ Josep Vicens Foix i Mas (Barcelona, 1893 – Barcelona, 1987) fue un poeta, escritor y ensayista, que desarrolló su obra principalmente en catalán.

²⁶ Eduardo Chicharro Briones (Madrid, 1905 – Madrid, 1964) fue un poeta y pintor que, junto a Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, fundó y teorizó sobre el movimiento vanguardista denominado Postismo, en el que se encuadra una parte de la obra de Gabino-Alejandro Carriedo. En 1947, este último empezó a asistir a las tertulias dominicales que organizaba Eduardo Chicharro en su estudio del Pasaje de la Alhambra. Fue una de las personas a las que Carriedo dedicó el poemario *Los animales vivos* (Carriedo, 2006: 251).

Querido Carriedo:

Perdona que no haya contestado antes a tu carta del 3 de enero. Yo regresé de Cuba²⁷ el 15 de ese mes y me enredé después en el mucho trabajo atrasado.

Me parecen muy bien tus proyectados pliegos. No creo que estando lejos pudiera sumarme yo al proyecto de modo sistemático. Pero sí esporádico. De modo que os ofrezco una colaboración financiera de 400 ptas. para el primer número, pues es esa la cantidad que tú indicas en tu carta.

Cuento ahora los versos del poema que aquí tenía preparado para enviarte y son cincuenta.

Dime si el tope de cuarenta versos, que también me indicas, es riguroso. De no serlo, preferiría enviarte el poema ya seleccionado.

Recibe un cordial abrazo de

José Ángel Valente

Escríbeme a casa: 7 rue Carteret

Tel. 34 87 47

5

[G. A. C a J. Á. V]

[Carta mecanografiada en dos páginas]

Madrid, 15 febrero 1968

A José Ángel Valente

Ginebra

Queridos amigos:

Contesto a tu cariñosa carta, que me ha alegrado mucho, pues estoy seguro de que, de este modo, estaremos en disposición de hacer algo importante. Tu asistencia –aun con las limitaciones que imponen ocupaciones y distancia– creo que es fundamental. No pretendemos hacer nada prolijo y menos aún generoso, sino resumir sobria y elegantemente aquello que, en opinión nuestra (seguro que coincidente con la tuya), viene siendo la poesía contemporánea en su sentido más sabio y exigente. El grupo parece haber quedado ayer definitivamente constituido por Santiago Amón (crítico y poeta raramente culto), Carlos de la Rica, Rafael Ballesteros, Ángel Pariente, Martínez Sarrión²⁸, Gimferrer, Batlló, y tú y yo, aunque pensamos pedir inmediata adscripción a Sahagún²⁹. El primer pliego –que quisiéramos estuviera en la calle el próximo marzo– irá con Mallarmé, Huidobro, Maiacovski, Cummings, Cabral de Melo, Valente y Ballesteros o Carlos de la Rica (a dilucidar aún)³⁰.

Al ser tan escaso el espacio de que disponemos, será necesario limitarse a poemas no largos, pero hasta cuarenta versos creo que pueden entrar. Habíamos elegido tu poema IV de las *Siete representaciones*³¹, pero si, en tu opinión, el inédito que tienes preparado para nosotros es más

²⁷ Como bien señala Valente, a finales de 1967, viajó a Cuba, invitado por el Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos, para participar en dos eventos: como parte del jurado en el premio literario de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y como conferenciantes en el Congreso Cultural de La Habana.

²⁸ Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939) es poeta y traductor. En 1980, prologó la antología poética *Nuevo Compuesto Descompuesto Viejo*, de Gabino-Alejandro Carriedo. Además de este trabajo, Martínez Sarrión homenajeó a Carriedo en diversas ocasiones, entre las que pueden destacarse el artículo “Carriedo póstumo” –*El Urogallo*, diciembre de 1988, pp. 74-75–, su comentario al poema “Informando” –VV.AA. *Centuria. Cien años de poesía en español*, Madrid, Visor, 2003, pp. 317-319– y en la tercera parte de sus memorias, *Jazz y días de lluvia* –Madrid, Alfaguara, 2002–. Por su parte, Carriedo le dedicó el poema “Viaje de novios en dos tiempos” (CARRIEDO, 2006: 540-541) y lo incluyó entre las personas a las que brindó el poemario *Los animales vivos* (Carriedo, 2006: 251).

²⁹ Carlos Sahagún Beltrán (Alicante, 1938) es un poeta que pertenece a la promoción poética de los 50.

³⁰ Finalmente, se decidió la inclusión de Carlos de la Rica en detrimento de Ballesteros, en el primer y único número de la revista *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada*.

³¹ Este poemario fue escrito por José Ángel Valente y publicado en la Colección de poesía El Bardo, en 1967. Se organiza en torno a los siete pecados capitales en consonancia con la tradición plástica medieval.

representativo del propósito constructivo y ejemplar que nos anima, puede publicarse aunque vaya en letra más pequeña, es decir, en cuerpo 8. Decide lo que tú quieras, y dinos también si tienes interés especial en que reciban los pliegos personas que, a lo mejor, no tenemos en nuestras relaciones.

Espero tus noticias y os envía el fuerte abrazo de siempre
Gabino-Alejandro Carriedo

6

[J. Á. V a G. A. C]

[Carta mecanografiada en una página³²]

Ginebra, 21 de febrero de 1968

Querido Carriedo:

Gracias por tu carta. Todo me parece muy bien, como ya te decía, en vuestro proyecto. Dime si puedo mandarte un cheque con mi pequeña colaboración financiera. También os ofrezco mi colaboración para traducir algún poema de autor que os pueda interesar. Insisto, en cambio, en que mi adscripción al grupo sea solo “informal”. Creo que para que el proyecto tenga verdadera coherencia crítica es indispensable un intercambio frecuente y próximo, que a mí no me sería posible desde aquí. Prefiero, pues, que me contéis como colaborador para todo uso y no como miembro constituyente. Te ruego que se lo expliques así a los demás amigos.

Cuando me hablaste en tu carta primera de un poema mío, creí que necesitabas un texto inédito. Deshecho el equívoco, me parece muy bien el que ya habéis elegido.

Tenme al corriente de todo. Recibe un fuerte abrazo de
José Ángel

7

[J. Á. V a G. A. C]

[Postal manuscrita]

[Sin fecha]

Querido Gabino:

Vaya –aunque tarde– este acuse de recibo de tu libro, que me dio alegría como lectura y como noticia de que tu poesía continúa.

Recibe un cordial abrazo

José Ángel

³³Un abrazo

Emilia

³² En la parte final de la página, Valente escribió los datos del remitente: “Sr. D. Gabino-Alejandro Carriedo / General Mola, 289 / Madrid – 16”. Lo mismo sucede con la postal siguiente.

³³ Esta parte final de la carta fue escrita por Emilia Palomo.

Bibliografía

- AMÓN HORTELANO, Santiago (1981): “De Manrique a Carriedo”, Madrid, *ABC* (30 de noviembre de 1981).
- BALLESTEROS DURÁN, Rafael (1969): “La palabra y el número”, Mallorca, *Papeles de son Armadans*, 155 (febrero, 1969), pp.135-147.
- _(1973): “GAC”, Barcelona, *Jano*, 105 (5 de diciembre de 1973), p. 130.
- BATLLÓ, José (1981): “Totalidad de una obra lírica. El poeta GAC”, Barcelona, *La Vanguardia* (17 de noviembre de 1981).
- CABRAL DE MELO NETO, João (1966): *Morte e vida severina*, Madrid, *Revista de Cultura Brasileña*, 18 de septiembre de 1966, pp. 227 y siguientes. Versión de Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo.
- _(1968): “Tejiendo la mañana”, Madrid, *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada*, 1. Versión de Gabino-Alejandro Carriedo.
- _(1980): *Dos Parlamentos* de Cabral de Melo, Madrid, *Poesía*, nº 9. Versión de Gabino-Alejandro Carriedo.
- CARRIEDO, Gabino-Alejandro (1952): *Del mal, el menos*, Madrid, El pájaro de paja.
- _(1963): *Política agraria*, Madrid, *Poesía de España*.
- _(1966): *Los animales vivos*, Cuenca, El Toro de Barro de Carboneras de Guadazón.
- _(1973): *Los lados del cubo (1968-1972)*, Madrid, *Poesía de España*.
- _(1980): *Nuevo Compuesto Descompuesto Viejo*, Madrid, Hiperión. Prólogo de Antonio Martínez Sarrión.
- _(2006): *Poesía*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, edición y notas de Concha Carriedo y Antonio Piedra ; prólogo de Fanny Rubio.
- CRESPO, Ángel (1961): “La hora de GAC”, Barcelona, *Vértice*, 218-219 (noviembre-diciembre de 1961), pp. 669-670.
- _(1985): “La trayectoria literaria de Gabino-Alejandro Carriedo”, Madrid, *El País* (25 de agosto de 1985).
- _(1986): “Notas, después del diluvio, para el nuevo viaje de Deucalión”, Madrid, *Deucalión*, 0 (junio 1986), pp. 3-16.
- _(1989): “Mis caminos convergentes”, Barcelona, *Anthropos*, 97 (junio, 1989), pp. 19-30.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1988): “Carriedo póstumo”, Madrid, *El Urogallo*, diciembre de 1988, pp. 74-75.
- _(2002): *Jazz y días de lluvia*, Madrid, Alfaguara.
- _(2003): “Informando”, Madrid, *Centuria. Cien años de poesía en español*, Visor, pp. 317-319.
- PALACIOS, Amador (1984): *Gabino-Alejandro Carriedo, su continente y su contenido*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia.
- RICA, Carlos de la (1957): “De una nueva poesía”, Madrid, *La Estafeta Literaria*, 87 (16 de marzo de 1957).
- _(1965): “Vanguardia en los años cincuenta (Desde el ismo a la generación)”, Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, 109 (abril), 110 (mayo) y 112 (julio) de 1965.
- _(1981): “Un poeta de vanguardia exigente y total”, Madrid, *Ya* (9 de noviembre de 1981).
- _(1982): “GAC a un año cierto”, Cuenca, *El Diario de Cuenca* (7 de noviembre de 1982).
- _(1991): “Años de *El Pájaro de Paja*”, Valladolid, *El Norte de Castilla* (30 de noviembre de 1991).
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2014): *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*.
- VALENTE, José Ángel (1967): *Siete representaciones*, Barcelona, El Bardo.
- _(1968): *Breve son*, Barcelona, El Bardo.
- _(2000): *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- _(2006): *Obras completas I. Poesía y prosa*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

_(2008): Obras completas II. Ensayos, edición de Andrés Sánchez Robayna y recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
VVAA (1966): *Ocho poetas brasileños*, Cuenca, El Toro de Barro. Selección y traducción de Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo.

Tecnologías del yo: para entrar y salir de la ficción

Miguel Ángel Zamorano Heras
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumen

En este artículo el autor reflexiona sobre el lugar que ocupa el lector en relación al texto llamado de ficción y señala que además de envolver operaciones y habilidades para comprender el objeto en sí, las características de sus mundos, sus propiedades, valores y funciones, actividad consagrada por el academicismo y la crítica y volcada para la epistemología del objeto y su comentario, el trato con la ficción se convierte, antes que nada, en un particular diálogo con uno mismo y en una vía de acceso para la comprensión y definición de la subjetividad.

Palabras clave

Ficción, identidad, lector, subjetividad, personaje.

Abstract

In this article the author reflects on the place that the reader occupies in relation to the fictional text and suggests that—besides involving operations and abilities to understand the object in itself, the characteristics of its worlds, its properties, values and functions, an activity that has been consecrated by the academy as well as criticism and dedicated to the epistemology of the object and its commentary—the relationship with fiction becomes, before anything, a particular dialogue with oneself and a path that opens the way for the comprehension and definition of subjectivity.

Key Words

Fiction, identity, reader, subjectivity, character.

¿Para qué sirven las ficciones?

Si pensamos que los personajes literarios y el complejo dispositivo textual en que encajan son pura fantasía perentoria, de nula consistencia real -y en razón de ello de escaso valor-, aceptamos la inoperatividad de las ficciones como instrumentos para orientar e influir en la vida individual, social e institucional y, de paso, reforzamos el prejuicio con que se consideran los currículos de letras en la sociedad actual y la posición que ocupan en el sistema universitario. La sospecha, no siempre confesada, que se cierne sobre el valor de la literatura cuando comparada con lo aportado, por ejemplo, por las ciencias naturales u otros campos de saber llamados “prácticos”, reside, a mi parecer, en el hecho de atribuir a sus contenidos la característica de mundos inexistentes, parásitos de un mundo que no transforman. Esa idea se apoya en un fundamentalismo ontológico al afirmar como exclusiva la existencia del llamado “mundo real” frente a la falsa turbulenta e inestable de los “mundos ficcionales”. Sólo existe el mundo que tocamos, los demás son derivados semióticos del original y por ello de valor relativo, a los que no habrá que tomar, por supuesto, en serio. De modo que estos productos de la imaginación son poco menos que excedentes supletorios, excrecencias inmatrimiales ligadas al esparcimiento y al consumo, cuyo fin es provocar un tipo de placer onanista, divagaciones compensatorias de las frustraciones sufridas por el individuo en su vida ordinaria. Proyectadas en el mundo imaginario de la ficción, las frustraciones del yo, esas vidas no vividas con intensidad, riesgo, aventura y pasión, se disuelven en el tiempo de lectura. La lectura de ficción, vista así, se torna una forma de matar o aniquilar tiempo sobrante, transcurrido el cual, la sensación de lo que uno es retorna como los malos hijos por navidad a su estado o forma más o menos primigenia, lo que equivale a decir, a su insatisfacción originaria. En lugar de reconocer su imprescindible función para la transformación de pautas, tendencias y configuraciones en el imaginario, y por tanto, en la identidad y el modo de abordar, reflexiva y estratégicamente, las cuestiones y posiciones fundamentales de la vida propia, este objeto se etiqueta bajo el rótulo de literatura de esparcimiento, se administra como un segmento de la industria editorial, cultural y educativa y, sin más, se despacha el asunto. A fin de cuentas, ¿qué sentido tiene conceder importancia al estudio y comprensión de un personaje cuando lo que sabemos con seguridad de él es que no existe?

Me propongo argumentar lo contrario. Cuando el personaje se eleva como entidad operativa en su mundo es lícito pensar que estamos ante un tipo de existencia posible y no, como se acostumbra a insinuar, ante una forma de inexistencia (parece ilógico pensar que algo que posee forma posea simultáneamente la propiedad de la no existencia, o sea, la propiedad que niega la forma). La experiencia que transmite un personaje al lector que comprende su peripecia y se identifica o distancia ante sus reacciones, no disminuye su capacidad transformadora por el hecho de no compartir una existencia biológica como la del lector. Por habitar mundos imaginarios, Hamlet y Lear, como Don Quijote y Sancho, aportan experiencias y significados que no tienen por qué considerarse, en principio, de menor relieve que los descubrimientos de sujetos históricos como, por ejemplo, Marconi, Einstein o la madre Teresa de Calcuta. De alguna manera, la vida de estos también será adulterada por la ficción biográfica para producir modelos de valores idealizados en una comunidad.

Los mundos ficcionales existen en el instante en que son constituidos por la interacción comunicativa entre texto-lector, pieza-representación. Existen en un modo que no es el de la materia o, al menos, el de aquella materia que puede palpase. Y el problema, en todo caso, reside en un uso excluyente del significado de los verbos existir y ser. En esos *pseudomundos* se apuntan claves que permiten al lector nutrirse de una experiencia vicaria, asimilada en el tiempo psicológico de la lectura como propia y extraer de tal evento las enseñanzas y orientaciones útiles para la vida ordinaria. El ejemplo, la utilidad, el aviso, advertir con el error o enseñar con la desgracia y no sólo mediante modelos positivos, son impulsos que subyacen al origen de la novela y el drama, lo cual no equivale necesariamente ni a didactismo ni a moralismo maniqueo. ¿Qué proponen las novelas ejemplares de Cervantes o las tragedias de Shakespeare, Racine y Calderón? Cualquier cosa menos

una idea simple, por ejemplo. En su lugar, desafíos de un juego de lectura en un túnel del tiempo y en una correlación de contextos históricos de emisión y recepción, con normas sobre cómo usar determinado objeto, que atañen a astucias del yo, capacidades de la memoria, variación lingüística, incremento de la imaginación, administración de hipótesis, formulación de juicios coherentes y raciocinio equilibrado; en suma, un compendio de facultades que no son precisamente dones heredados sino habilidades trabajosa y gozosamente adquiridas, conquistadas por la perseverancia del estudio y de la lectura atenta.

La mente que lee el texto literario experimenta, no obstante, una sensación de universo limitado o de mundo pequeño. Aparece la noción de tamaño porque todos los mundos literarios poseen uno del cual el lector puede dar cuenta con su memoria, así como inventariar sus personas, cosas, características, relaciones y redes de significados. Les es propio que poseen un número finito de elementos y que, por lo tanto, son contables y comparables. Los podemos relacionar con otras series de obras para advertir sus semejanzas y diferencias y anotar las figuras que componen. Una obra literaria, al constituirse como un modelo de representación, también se postula como un posible modelo de acción. Esta actividad, semejante al juego, nos ayuda a entender y manejar la realidad compartida, incluso a alterar nuestro modo de ser o participar en ella. Porque de ella nos apartamos cuando entramos en el mundo literario y regresamos cuando damos por concluido nuestro paseo por este. Trayecto en el cual la conciencia del lector mantiene viva la coexistencia de esa dualidad, su vínculo correlativo y su interdependencia de sentidos. Entrar y salir de mundos sirve, pues, de metáfora para ilustrar lo que hace el lector de ficciones.

¿Qué ocurre en una obra de ficción?

Probablemente sobre los mundos ficcionales la pregunta más delicada sea la que interroga por la acción y el suceso, es decir, la que pregunta qué ocurre en esos mundos. Lo habitual es hacer un resumen del argumento, aunque pronto descubrimos que hay tantos resúmenes como lectores, con que el objeto sobre el cual se predica no parece ser muy estable ni muy nítido, esto es, las acciones que supuestamente lo vertebran no son fáciles de delimitar. Al contrario de lo que pensaban algunos formalistas, como Tomashevski (1982), para quien la acción era un suceso motivado por el autor que podía posteriormente aislarse para su comprensión funcional. En los mundos ficcionales resulta obligado que pasen cosas y que esas cosas que pasan sean referidas con palabras, de las cuales el lector da cuenta posteriormente con su técnica del comentario, que es un modo de decidir sobre qué objeto de los muchos posibles oriento mi actividad comentadora: la peripecia de un personaje, la conexión de motivos, la relación con los mundos de otras novelas, el tema de los diálogos o el pensamiento filosófico que encierra. ¿Son esas cosas que ocurren o el efecto de lo que ocurre? Y en esto el léxico que nombra se muestra inseguro porque no sabemos si los actos que ocurren en el mundo literario son referencia a algo o son, por el contrario, constituidos en el instante en que aparece la palabra con el poder de crear lo que dice y que se puede resumir con esta idea: lo que pasa y el acto de contarlo son simultáneos. Por tanto, separarlos resulta una operación forzada. Como alguien cuenta algo a alguien, nosotros que somos el segundo alguien, a quienes se cuenta, albergamos la certeza que el acto referido se quedará en los intersticios del lenguaje. Objeto de una mediación que llega desde un locutor cuyo estatuto no coincide con el de persona física sino, en todo caso, con el de entidad semiótica o instancia del discurso, no se define, por tanto, como el ser que narra y sí mediante su función: lo que narra. El primer alguien (el enunciador) tiene el cometido de instaurar la existencia semiótica y ficcional con sus palabras. El suceso en la literatura es un suceso de lenguaje, por tanto. Y un suceso de lenguaje es algo totalmente diferente a la caída de un meteorito en el desierto de Sonora. Sin embargo, la caída del meteorito, aunque sea un evento físico del mundo, si no lo cuenta nadie es como si no existiera a efectos humanos, de algún modo también necesita al lenguaje y al locutor, sólo que en este caso hay una secuencia, primero cae el meteorito y después se cuenta, mientras que en la literatura el meteorito cae porque se cuenta que cae: el lenguaje literario es causación de sus propios eventos. Por ello se dice también que es *autotélico*,

que insta su propio fin en todo aquello que motiva. Una fantasía emuladora de la fantasía de un Dios omnipotente que hace el mundo con el verbo. Figura que al desplazarse del mito a la poesía generó un problema ontológico de incalculables y hasta de catastróficas consecuencias, pues permitió que durante miles de años las personas y sus comunidades dieran credibilidad a este asunto: que el mundo pudo hacerse con palabras, como si fuera un poema. Sólo un pensamiento mágico pudo aceptar esta idea y sólo una comunidad con fuertes intereses defenderla a fuego y sangre. En la realidad material o simplemente extraliteraria los hechos físicos no dejan de serlo aunque no se relaten, pueden tener existencia aunque no hayan sido observados por nadie. Lo que no es seguro es que en ese caso signifiquen, porque para que eso ocurra han de formar parte de la conciencia de alguien, vale decir, alcanzar una existencia mental, ser objeto, por tanto, de una representación, que a su vez puede ser objeto de la referencia de un acto discursivo y con esto entrar en el circuito de lo interpersonal. Entonces, la caída del meteorito, además de su existencia como evento en sí, existirá con algún significado para el mundo de los seres humanos. Lo que conviene advertir es que nuestra noción de realidad se elabora con procedimientos semejantes a los que emprendemos al leer una novela, asistir a una obra de teatro o ver una película. Semejantes en el sentido de que los problemas que encontramos al localizar, aislar, relacionar, describir y valorar hechos ficcionales se parecen mucho a los que encontramos a la hora de hacer lo propio con los hechos no ficcionales. No está tan claro, entonces, que las diferencias sean tan grandes. Si comenzamos por advertir la manera como nuestra cognición opera con los hechos de los mundos ficcionales en relación a como lo hace con los hechos del mundo físico es muy probable que un porcentaje alto de lo que cada uno llama su saber sobre el mundo resulte de lo que le ha contado alguien o de lo que ha leído o visto en un libro u otro soporte. La fiabilidad en el relato ficcional entre los hechos elaborados y su aceptación por el lector parece más bien una cuestión de confianza en el narrador o en algún personaje que ha ganado nuestra simpatía: la validez de los hechos transmitidos será aceptada o discutida en la misma medida en que su portavoz sea confiable. La confiabilidad es, por tanto, un factor imprescindible para la autenticación del hecho ficcional, pero también del hecho supuestamente no ficcional. La convicción es el resultado de la empatía, así como la credibilidad lo es de la confianza, al igual que ocurre en el relato periodístico y en buena medida con el relato de la ciencia. Por tanto, esa frontera que segrega los dominios de la ficción y la no ficción no es empíricamente real sino tan sólo una división mental, metodológicamente operativa que nos facilita el desplazamiento en tres ejes epistémicos del yo: ¿Qué puedo saber? ¿Qué puedo hacer? ¿Quién soy?¹ En términos prácticos, a efectos de cómo maneja nuestra mente hechos con lenguaje, no parecen existir diferencias sustanciales. Incluso, hasta cuando testimoniamos un hecho, descubrimos algo fundamental: que la brecha entre el suceso puro y el relato al que estamos obligados para dar vida social al suceso define nuestra identidad ética y política, y nos expulsa al espacio de la intersubjetividad estratégica donde las posiciones y las identidades van a condicionar el estatuto de verdad y los modos de significación. Pocos esperarían que describiéramos sin algún tipo de interés o preocupación la caída de un meteorito en el desierto de Sonora, porque dar la noticia como hecho aislado, sin vínculo con quién la da, parece en sí una operación extraña en la que insiste el código deontológico del periodismo para que no perdamos la fe en la supuesta objetividad y sigamos comprando periódicos y escuchando noticiarios; nadie, por consiguiente, cree que eso sea lo más importante al fin y al cabo, sino otra serie de cuestiones como, por ejemplo, lo que hacemos cuando lo describimos o, por ejemplo, el significado de la elección, lo que supone decidir que describir ese suceso es relevante. Significados que no residen propiamente en la caída del meteorito sino en la relación del hecho con el sujeto que lo narra de alguna forma y con algún propósito. Descubrir eso es por tanto una operación cognitiva extensiva a toda la actividad mediada

¹ Al introducir el libro *Tecnologías del yo*, de Michel Foucault, Miguel Morey recuerda que para Gilles Deleuze son estos los tres interrogantes que estructuran la obra del filósofo: “Deleuze puede resumir la aportación de Foucault a la redistribución actual de la problemática filosófica en tres preguntas mayores, de resonancias paródicamente kantianas: ¿qué puedo saber?, ¿qué puedo hacer? y ¿quién soy yo? — preguntas que se inspiran en los cortes de su itinerario intelectual” (Foucault, 1990:14)

por el discurso, donde los hechos narrados o dramatizados se presentan específicamente ligados a locutores en situaciones comunicativas específicas. Una obra literaria al constituirse como un modelo de representación también se postula como un ensayo de muchas acciones en perspectiva sobre un territorio cartografiado de *yos* con una trayectoria y en muchos casos en conflicto. Esta actividad nos ayuda a entender y manejar la realidad compartida, incluso a alterar nuestro modo de ser o participar en ella, realidad llamada no literaria, pero que sin embargo se apoya en operaciones retóricas muy semejantes a las implementadas por la ficcionalidad.

¿Quién habla, qué habla?

Uno de los sucesos habituales en la literatura es que aparezcan entidades que se atribuyen o a las que se les otorga la capacidad de hablar. Esa singularidad ya parece ser lo suficientemente atractiva como para rivalizar en ingenio y sutileza imaginativa con innumerables tecnologías que seducen y entretienen hoy a las mentes anhelantes de estímulos. A esas entidades, que se las tiende a ver como un análogo de personas, se las denomina comúnmente personajes. Sabido es que en la antigüedad griega, “personaje” no designaba persona ficcional, sino máscara, esto es, el objeto que oculta el rostro del actor trágico. Al igual que el mundo literario es limitado y contable, también lo es el personaje, del cual se selecciona un número reducido de propiedades que expresan su identidad. Todo personaje expresa una identidad, esto es, proviene de algún lugar, posee rasgos étnicos, habla una lengua materna, pertenece a algo o a alguien, se adscribe a un estamento social y conoce a gente, tiene familiares, amigos, enemigos y en ocasiones posee creencias, maneja conjuntos de saberes, expresa opiniones y es víctima también de prejuicios. Y, por si fuera poco, posee un papel social, una, digamos, función narrativa o dramática en el conjunto. Si un personaje deambula en una obra literaria debe ser por alguna razón y conviene preguntarse cuál. Tiene que actuar, o sea, hablar, o que hablen de él, que digan lo que hace o dice. Esta descripción evoca, sin embargo, un modelo de caracterización y motivación realista en que parecen intercambiables la serie literaria con la serie extraliteraria, la noción de personaje y la de persona. Otra forma compatible de verlo, con una sencilla analogía, es a través del estructuralismo lingüístico. Este postula que “un fonema no se puede analizar fuera del sistema fonológico y que definir un fonema significa determinar su lugar en el sistema fonológico” (Trubetzkoy, en Fokkema-Ibish.1992, p. 65). De igual manera, un personaje no se podría analizar fuera del conjunto de personajes, que constituirían su sistema. Lo que ocurre es que en el sistema lingüístico el número de fonemas es limitado y no estamos tan seguros de que el sistema literario sea limitado en la formación de personajes, a no ser que pensemos como los formalistas rusos y los estructuralistas de la Escuela de Praga en el personaje como correlativo a una función invariante que lo define en una obra específica y que estas funciones sí son limitadas y, por tanto, pueden aislarse y describirse, por lo cual podemos reconocer y clasificar grupos de obras semejantes (de ahí la idea de un sistema general, como podría ser el de la lengua literaria). Sin embargo, la noción de sistema aplicado a la comprensión del personaje, aunque se descubran inadecuaciones al forzar la comparación con un fonema y con el sistema de la lengua, sigue siendo útil porque permite que descubramos en el personaje algunas propiedades que no son de carácter psicológico ni motivacional como, por ejemplo, que es una entidad interdependiente, dinámica y transformadora. Interdependiente porque se asocia a una función que lo define en el conjunto: comprendemos la función mediante sus contribuciones, actos y palabras, además, su interdependencia, de la cual se obtiene buena parte de su significado, se manifiesta al comprobar cómo y por qué se pone en relación con otros personajes; dinámica, porque nunca un personaje, y mucho menos los personajes activos, está en el mismo punto, ya que a cada momento ocupa posiciones diferentes y por tanto, su significado se vincula a la suma de sus estados y posiciones. Y es una entidad transformadora porque contribuye a modificar el estado de cosas externo a él mismo, además del suyo propio. La noción de *sistema literario* adquiere, desde este punto de vista, toda su importancia. Puesto que la forma y la función que desempeñen las palabras será la consecuencia de la relación que éstas mantengan con el todo de la obra literaria. En este

sentido, las palabras utilizadas como medio práctico en la vida están ligadas a una conciencia y a un tipo de necesidad distinto al modo en que estas son utilizadas en el arte y de ahí que la noción de construcción, como pensaba Iuri Tinianov, en éste se destaque como un principio diferenciador:

La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica. Ese dinamismo se manifiesta en la noción de construcción. No hay equivalencia entre los diferentes componentes de la palabra; la forma dinámica no se manifiesta ni por su reunión ni por su fusión, sino por su interacción y, en consecuencia, por la promoción de un grupo de factores frente a otro. (Tinianov, 1965, p. 87-88).

El hecho de que al personaje se le atribuya la posibilidad de hablar y con ello de dotarse de medios para existir semióticamente, esto es, para ser el origen figurado de su propio significado, lo convierte en una realidad mucho más compleja, a priori, que un fonema. Un fonema no se puede autodeterminar, un personaje, si aceptamos la convención que lo constituye, sí. Alcanza, por tanto, una identidad, lo difícil es calcular cómo es y lo que con ello se significa.

Como se trata de una palabra polisémica y controvertida, la identidad aglutina estudios e intereses diversos, por ello es complejo su trato. En el teatro hecho con palabras y sustentado en la palabra (digo esto por la existencia de un teatro pos-dramático que criticó la posición hegemónica de la palabra, su logocentrismo, como fuente primaria de sentidos), se representa asociada a valores, dependiente de la interacción verbal y de las normas conversacionales, de la comprensión de los motivos a los que se liga el personaje y que nos son comunicados en la planificación del texto. Y todo se vincula a aquello que surge a partir del sentido de las acciones. El significado reside en las acciones y las acciones son visibles a partir de la emergencia de la interacción dialogal. La palabra en el teatro dramático siempre confluye en un eje de persona-lugar-tiempo, que es la posición desde la cual se enuncia en ese mundo, y en tanto que posición, condiciona lo que significa ese hablar. Por tanto, el hablar siempre remite a la posición del locutor, a su quién, su qué y para qué. Interrogarse sobre el sentido de esa posición es la pregunta clave en relación al significado cuando leemos.

Pero qué es ostentar una posición. No otra cosa que averiguar el conjunto de propiedades y atributos que contribuyen a que cada personaje adquiera un modo de existencia en ese mundo. Metafóricamente, ser de determinada manera y en consecuencia proyectar la existencia ficcional en ese mundo en relación a ese ser, sus postulados, convenciones y expectativas. Lo que implica que determinadas cosas o asuntos tengan también un significado para el personaje, que lo afecten y le toquen. La posición es un lugar desde donde hablar. Ser designado por el autor en la Comedia Nueva de los Siglos de Oro como *galán* o como una *dama*, por ejemplo, equivale a ganar un lugar desde donde hablar en ese juego del lenguaje y de la significación. Por ejemplo, que el estado que presidirá la vida ficcional del personaje es el de “enamoramiento” y, si no, pues no será estrictamente ni un galán ni una dama puesto que nunca se conocieron en la comedia estos tipos sin que su estado cero de existencia fuera el de existir para el amor. A partir de ese lugar estereotipado por la praxis se darán una serie de variaciones a modo de diferencias y matices en la serie dama y en la serie galán. La comprensión de esa posición será, por tanto, la de un estado estereotipado del ser, en el cual, el atributo destacado indicará la eclosión de sentimientos irreprimibles en relación a su objeto amoroso y la conquista de ese mismo objeto amoroso como fin último del personaje.

Ostentar una posición también equivale a definir un deseo, aquello significativo para el personaje. La diversificación de estereotipos del ser implica la diversidad de estereotipos de objetos: si en la dama y el galán su objeto es el discurrir de los sentimientos y la conquista del amor objetivado en el otro; en el padre, por ejemplo, su objeto será velar por el honor y mantener intacta su autoridad; en el gracioso, hacer reír y ayudar a su amo; en la dueña, vigilar los movimientos de su pupila y así sucesivamente. Un modo de comunicar el deseo es vincularlo a la acción en unas coordenadas específicas. Se trata de algo intrínsecamente relacionado a su esfera personal, entre la regla comunitaria, a menudo llamada ley moral, y el principio del placer. El significado vital para el personaje es aquello de lo que no puede prescindir. Y lo que define y gradúa dramáticamente ese

significado sería lo intensa que sea su necesidad y lo irreconciliable de su renuncia. Aunque suene a perogrullada, el personaje activo (al que se llama habitualmente protagonista) puede prescindir de todo menos de una cosa; pues bien, esa cosa será exactamente aquello que lo constituya en personaje. Se trata de establecer eso porque será lo significativo para él y por irradiación lo significativo para el lector y espectador. Su identidad estará conjuntamente ligada al sentido de sus valores, lugar desde el cual el sentido de las acciones es comprendido. Y esa cuestión no puede ser vivenciada sin desarrollar una estructura análoga imaginaria en la que cada una de esas vidas fictivas sean reabsorbidas con todos sus matices como subjetividades en una conciencia, la del lector; privilegio que le permite nutrirse de una experiencia a la que difícilmente tendría acceso de otro modo.

Para el catalán Manuel Castells, por ejemplo, que trata el asunto de la identidad con otros propósitos, no supone problema alguno admitir, desde una perspectiva sociológica, el hecho de que las identidades son construidas, ya que lo importante, a su juicio, es averiguar cómo, desde qué posición, por qué y para qué, por ello considera que:

La construcción de las identidades utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas. Pero los individuos, los grupos sociales y las sociedades procesan todos esos materiales y los reordenan en su sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacial/temporal. Propongo como hipótesis que, en términos generales, quién construye la identidad colectiva, y para qué, determina en buena medida su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella o se colocan fuera de ella. (Castells, 2001:29)

Quien construye la identidad define su contenido simbólico. En el campo del arte y la literatura, al menos en el modo mimético, esto también parece ser así. Cualquier forma de expresión y de acción humana refleja aspectos de la identidad vinculada a alguno de sus numerosos campos: lingüístico, de género, geográfico, político, religioso, artístico, étnico y económico, y habitualmente varios de estos campos solapados, ejerciendo mutuamente influencia y provocando tensión. Para Sanz Cabrerizo, el individuo puede asumir identificaciones múltiples, a partir de un hecho de consumo:

Me pongo mis zapatillas chinas al levantarme, me preparo un café de comercio justo, veo la telenovela venezolana, compro una máscara africana en un mercadillo a un “sin papeles”, hago mis ejercicios de yoga, contesto a mis correos electrónicos en tres lenguas cada día, tengo una asistente búlgara, mañana voy al circo mundial y mientras escucho música étnica, no olvido a mis abuelos, exiliados, ni olvido que yo también emigré (Sanz Cabrerizo, 2008:16).

En algunas formas de expresión más elaboradas, como en los lenguajes artísticos, esta relación de la identidad y de la identificación es más intensa. Pero no todos los lenguajes artísticos mantienen el mismo grado de intensidad entre los medios y el modo como la identidad se traspone a través de ellos. En un medio como el del teatro, la presencia del actor/actriz en un escenario lo convierte en un dispositivo enunciativo que no puede escamotear aquello a lo que se refiere Manuel Castell en su última parte de la cita: quienes construyen o representan la identidad colectiva, determinan su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican o se contraidentifican con ella². Los *modos del ser*, situados ante el imperativo de la acción, son elaborados desde la

² La literatura y el teatro pueden considerarse en nuestra sociedad desde la perspectiva de su entidad como objetos simbólicos o semióticos destinados al consumo, en los cuales se producen modelos de identidad asociados a normas, estilos y valores, y en cuya interacción, el vínculo lector/espectador se dispondría razonablemente por lo que Thomas Pavel denomina “aventuras perceptivas del yo de ficción” (Pavel, 1995). Para referirse a ese acto de consumo, la acción de ese lector o espectador sería la de salir del mundo ordinario y entrar en el mundo semiótico, consumiendo un tiempo, realizando un trayecto, obteniendo una experiencia, experimentando unos sentimientos, exprimiendo unas hipótesis, también activando otro yo, un yo ficcional que operaría en los avatares de la ficción a partir de las reglas que esta instituye.

enunciación con algún propósito y cabe discernir en el análisis las motivaciones de cada uno de estos propósitos y los presupuestos ideológicos en que se sostienen.

La representación de los modos del ser y de las cualidades de la acción, así como el viejo debate que envuelve esta relación³, no sólo es una operación no exenta de su correspondiente ideología sino que parece no poder prescindir de algún apriorismo. El desarrollo de las sucesivas formas dramáticas nos informa invariablemente de cómo el enunciador planifica un mundo de ficción como un sistema normativo con algún propósito. No cabe, por tanto, ficcionalidad sin restricciones. Cómo sean esas restricciones es otro asunto⁴. El hecho de que se aluda a un sistema de normas y de valores, como una condición previa de ese mundo ficcional, una especie de marco constituido, condiciona y permite la operación de la ficcionalidad, que como juego de lenguaje se sustenta en el reconocimiento de unos presupuestos que el autor sabe que su lector sabe o que, si no lo sabe, está dispuesto a aceptar. A partir de ahí es sólo descubrir las reglas, tanto las constituidas como las constituyentes de cada dominio autónomo. Circunstancia que también fortalece la noción de sistema literario. Si antes era la idea de construcción, ahora es la de motivo, a través de otro formalista, Tomashevski:

Si los motivos o el complejo de motivos no están suficientemente coordinados dentro de la obra, si el lector queda insatisfecho con respecto a la conexión de ese complejo con la totalidad de la obra, puede decirse que el mismo no se integra en esta. Si todas las partes de la obra están mal coordinadas, ésta se desintegra. (Tomashevski, 1982, p.213)

La identidad se transpone en un carácter y nos es comprensible inserta en su medio ambiente, por todo aquello que nos es dado imaginar a partir del núcleo de experiencia compartida por cada lector. Pensemos en la relación entre dos mundos, siguiendo a Lubomir Dolezel (1999), el físico que habitamos, con su compleja maraña de mediaciones, llamémosle *el mundo original* (M1), y pensemos en aquel que emerge del encuentro con cada novela, película y obra de teatro, llamémosle *el derivado ficcional* (M2). Cabe distinguir algunas fases en esta relación intermundos. En primer lugar, en la génesis ficcional parece producirse una transferencia de sentido de M1 en el que se apoya referencialmente M2 para constituirse y construir sus significados, aunque sus referencias no podrán nunca rastrearse de modo directo, de manera que no tendría sentido buscar en la Praga de Kafka al modelo original de Joseph K. ¿Habría acaso un modelo? ¿Y si lo hubiera no lo habría transformado Kafka en algo totalmente distinto en su transposición alegórica? Pretender encontrar la fuente de inspiración es algo distinto a pretender establecer concomitancias de identidad. Resulta, por tanto, evidente que existe una base existencial como soporte de la ficcionalidad, un mundo constituido que sirve de propulsor porque en él ya hay significados inherentes, prácticas, ideas y principios en circulación que se convierten en algo que no está dado explícitamente en la obra pero que sí está en la mente del lector y en la de su autor, una red de referencias asimiladas y de sus sentidos operantes que llamamos de forma genérica el conocimiento compartido. Posteriormente, cuando M2 es ya un producto, a través del acto de recepción, el paquete de significados que porta al lado de su promesa de emociones, sería devuelto o reintegrado a M1 por el hecho simple de estar incorporado en un sujeto, en alguien vivo que pertenece por

³ La de si las acciones son el resultado del carácter como algo previo que las causa o la de si el carácter se conforma como consecuencia de la acción. Aristóteles lo entendía de este modo: "Los hombres tienen cualidades en razón de sus caracteres, pero son felices o al contrario según sus acciones. Por tanto, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como algo accesorio a causa de sus actos" (Aristóteles, 1987:30, trad. Alsina Clota). Para el estagirita, por tanto, el carácter del personaje en la tragedia deviene consecuencia de las acciones en las que participa o promueve, razón por la cual es un hecho conocido la prioridad que concede a las obras de acción en detrimento de las de carácter.

⁴ Lubomir Dolezel, por ejemplo, enumera algunas de ellas que funcionarían como propiedades ontológicas de ese mundo de segundo orden o derivado, introducidas por operadores ficcionales. Y estarían divididas en cuatro grandes campos: restricciones aléticas, deónticas, axiológicas y epistémicas. (Dolezel, 1999).

definición a M1⁵. Transferir significados y experimentar emociones, en el proceso que envuelve la comunicación ficcional, se realiza invariablemente sobre la comprensión de un presupuesto existencial: ¿qué significa ser persona en esas condiciones específicas, en las que el personaje debe actuar y tomar decisiones? Concebir el instrumento de la ficción desde ese lugar equivale a intentar trabajar para la comprensión de las no pocas variantes de ese presupuesto existencial.

La transferencia de sentidos de M2 a M1, es decir, del yo ficcional que lee al yo empírico que, cuando abandona el rol lector, interviene en su mundo, no sería difícil de realizar teniendo en cuenta la similitud de los rasgos representados en los mundos de ficción con los rasgos y tipos encontrados en su entorno empírico e histórico. Tal y como observó Thomas Pavel:

Las aventuras perceptivas del yo de ficción dependen igualmente de la amabilidad del texto. Algunas obras ayudan eficazmente a sus lectores a orientarse y a ajustar su yo de ficción al mundo alterno: en *Tom Jones* y *Vanity Fair* hay pocas dudas sobre qué tipo de mundo se espera que presenciemos. Pero no ocurre lo mismo con *La demanda del Santo Graal* o con *El castillo* de Kafka, textos que nos introducen en mundos que nos dejan perplejos, nos conducen a hipótesis inadecuadas y nos incitan a vacilar y proyectar un yo irresoluto, poco seguro de su capacidad de hallar sentido en los acontecimientos que presencia. (Pavel, 1995:116).

La identidad parece un estratégico operador de la ficcionalidad para establecer posiciones, normas sociales, relaciones, motivos, aspiraciones, pensamientos, prácticas conversacionales, etc., de los personajes. Definida mediante el componente o rasgo que sea, no pertenece por entero al objeto, que denominamos personaje, ni por entero a su mundo, que identificamos por las propiedades estético-semánticas del mundo ficcional de la obra, ni pertenece al lenguaje que describe, por ejemplo, del crítico literario, como si este lenguaje pudiera constituirse de una vez y para siempre en el definidor de estos rasgos que harían comprensible la identidad del personaje. La identidad del personaje, con todo el crucigrama de enigmas que lo atraviesa, si es relevante en algún sentido, es gracias a algo que al lector o espectador, con todo el crucigrama de enigmas que también lo anima y lo constituye, le importa experimentar, sentir y no tanto explicar u objetivar de un modo exhaustivo en un acto posterior. Por tanto esa experiencia, como proceso de lectura, se realiza a través de la superposición imaginaria de figuraciones del yo, cuyo itinerario incluye como punto de paso lugares del deseo, del saber y del goce, dispuestos como figuras intercambiables en un juego de cartas. Lo que termina importando, al final, no es lo que haya en la ficción o en la mente de su autor, sino simplemente la experiencia del lector y las formas como estas pueden articularse y reapropiarse. Y es que quizá durante demasiado tiempo las instituciones de enseñanza han insistido en que el comentario de una obra literaria era una actividad para hablar de las propiedades objetivables de la obra proscribiendo lo que algunos críticos, como Wimsatt y Beardsley, llamaron “la falacia afectiva”, que consistía en “la confusión entre el poema y sus resultados” de donde “se derivarían las normas de la crítica a partir de los efectos psicológicos del poema, terminando en el impresionismo y relativismo. El resultado... es que el poema mismo, en cuanto objeto de un juicio crítico específico, tiende a desaparecer” (op. cit. Fish, 1989:111). Si hacemos mucho caso a Wimsatt y Beardsley, según pensaba Stanley Fish “a la hora de hacer enunciados analíticos sobre el producto final de la lectura (significaciones o comprensión), el lector suele ser olvidado o ignorado” (Fish, 1989:111). De la misma manera que se denuncia una “falacia afectiva” para traer al primer plano al texto y sus normas e institucionalizar unas prácticas del comentario, se contraataca con una “estilística afectiva” para neutralizar las operaciones de negación del yo lector y defender el acto de lectura como significación. Las dos operaciones no son excluyentes, de hecho, parecen dos dimensiones que coexisten inexorablemente y que no tiene mayor sentido privilegiar una sobre otra sino integrarlas en una experiencia consciente y reflexiva y reforzar esta experiencia con prácticas de estudio y comentario.

⁵ Un buen compendio sobre teoría de los mundos ficcionales en el marco de la literatura lo encontramos en la selección de textos y artículos efectuada por Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria* (ver referencias bibliográficas).

Como la identidad, a fin de cuentas, es un proceso en que el propio agente tiene mucho que decir, si no aceptamos plenamente la imposición de que somos lo que somos por nuestra determinación genética y si tampoco aceptamos la idea de que no constituyen definitivas determinaciones de lo que somos los rasgos que adquirimos por nacer donde nacemos, tener el aspecto físico que tenemos, hablar la lengua que hablamos o cualquiera otra de las variables distintivas de sexo, edad o clase, entonces probablemente estemos percibiendo que la identidad no es un producto acabado. Si no lo es podemos resistir el trabajo de poderosas mediaciones que quieren producir nuestra subjetividad, que ligan el sujeto a prácticas y lo estimulan a identificarse con ellas para que desde su *para sí* acrítico e irreflexivo, esa parte del individuo que Goldmann (1985) llamaba “lo no consciente”, pueda experimentar su ser como el resultado natural de lo que hace y siente; si somos capaces de percibir esa tramoya, entonces muy probablemente nos cueste menos admitir que la persona que somos no es algo diferente a otra ficción resultado de esos procesos y que la historia de sus luchas y resistencias imaginarias por ser cosas distintas viene precisamente dado por la conciencia que todo lector posee de experimentar la ficcional de los otros en los marcos de comprensión de la realidad que son los mundos ficcionales. Y ahí, en ese gesto mental de saber que se pueden ser cosas distintas a lo dictado por los principios de lo real, es donde tal vez se llene de significado práctico el trato con la ficción, la posibilidad de escapar o de oponerse a lo sobredeterminado, como la gran opción que se abre en la mejor literatura.

La tecnología es prestigiosa porque se identifica con artefactos e instrumentos que modifican la naturaleza del mundo empírico y ello se comprueba a simple vista. En ese relato lo que se olvida a menudo es que el yo también es parte del mundo empírico, que es, por tanto, naturaleza, y que la tecnología histórica que las sociedades idearon para ayudar a configurarlo y realizar ajustes fue la de imaginar mundos y personas posibles que tenían un singular modo de existir. Era con este sentido con el que Michel Foucault empleó la expresión tecnologías del yo:

Como aquel saber que permite a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (Foucault, 1992:48).

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES, 1987, *Poética*. Edición y traducción Alsina Clota. Bosch, Barcelona.
- CASTELLS, Manuel, 2001, *La era de la información, vol 2. (El poder de la identidad)*. Buenos Aires, siglo XXI.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, 1997, *Teorías de la ficción literaria*. Compilación de textos (VVAA). Madrid, Arco Libros.
- GOLDMANN, Lucien, 1985, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península.
- DOLEZEL, Lubomír, 1999, *Heterocósmica, ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros.
- FISH, Stanley, 1989, “La literatura en el lector: estilística afectiva”. Rainer Warning (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid, La balsa de la medusa.
- FOUCAULT, Michel, 1990, *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós.
- PAVEL, Thomas, 1995, *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila.
- SANZ, Amelia, 2008, *Interculturas/Transliteraturas*. Compilación de textos (VVAA). Arco/Libros, Madrid.
- TINIANOV, Iuri, 1970, “La noción de construcción”, en T. Todorov (ed.): *Teoría literaria de los Formalistas Rusos*, Madrid, Signos, pp. 58-88.
- TOMASHEVSKI, Boris, 1982, *Teoría de la literatura*. Akal, Madrid.

Lo monstruoso ideológico en ficciones de Bioy Casares y de Alberto Laiseca

Graciela Ravetti

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumen

Consideraciones sobre ciertas configuraciones de monstruosidades ideológicas en *Dormir al sol*, de Bioy Casares, y en *Los Sorias*, de Alberto Laiseca, buscando entender el uso que esos escritores hacen de una técnica literaria tradicional como es la figuración del monstruo y lo hacen con una imbricación notable con las perturbaciones ideológicas de su tiempo, especialmente en lo que se refiere a la toma de conciencia o a la percepción intuitiva de lo que significa ir o querer ir hacia la construcción de comunidades con bases éticas más claras. La ciencia ficción sirve como una eficiente estrategia de lectura porque permite acompañar los textos del corpus en algunas de sus más características leyes de construcción y afiliación.

Palabras clave

Bioy Casares – Alberto Laiseca – Monstruo – Ciencia Ficción

Abstract

Considerations about certain configurations of ideological monstrosities in *Dormir al sol*, Bioy Casares, and *Los Sorias*, Alberto Laiseca, seeking to understand the use that these writers make of a traditional literary technique such as the configuration of the monster in addition with an overlap remarkable ideological interference with his time, especially in regard to awareness or intuitive perception of what it means to go or want to go toward building communities in more ethical bases. Science fiction serves as an efficient strategy that can help to read the corpus in some of its most characteristic building laws and affiliation.

Keywords

Bioy Casares – Alberto Laiseca – Monster – Science fiction

La elaboración de narrativas ficcionales con base en monstruosidades ideológicas de diversos signos, adjudicándoles una luz crítica, es un recurso que tiene una larga tradición en la literatura argentina y una de sus más reconocidas funcionalidades es lo fantástico ideológico. Es ese ficticio monstruoso, producto en gran parte de imaginaciones sociologistas, el que toma aires de fantástico o de maravilloso al presentarse, por ejemplo, en escenas del *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; en el desenlace fulminante de *El Matadero* de Esteban Echeverría; en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones, en el *Adán Buenosayres* de Marechal; en muchas narraciones de Borges como en *Asterión*, por ejemplo. Para este ensayo tomo las figuraciones del monstruo ideológico en *Dormir al sol*, de Bioy Casares, y en *Los Sorias*, de Alberto Laiseca, buscando entender el uso que esos escritores hacen de una técnica literaria tradicional como es la figuración del monstruo – en lenguaje de ciencia ficción – y lo hacen con una imbricación notable con las perturbaciones ideológicas de su tiempo, especialmente en lo que se refiere a la toma de conciencia o a la percepción intuitiva de lo que significa ir o querer ir hacia la construcción de comunidades con bases éticas más claras.

En la novela de Bioy Casares, el monstruo surge en términos de ficción biomédica. En la de Alberto Laiseca, el constructo de Bioy Casares es potencializado al entrar en procesos de fusión además de con elucubraciones biomédicas, con la tecnología armamentista, las creencias populares sobre las conquistas de la tecnología y de la ciencia contemporáneas, y con una amplia e incluyente parodia y lectura del modernismo y del posmodernismo en sus aspectos de fascinación por el poder y la tecnología; traza, también, en un lenguaje único por su tenor delirante, el tiempo del porvenir de una humanidad que podría venir a proyectarse en otros términos éticos, vista la desconcertante guiñada humanista del monstruoso Monitor/Dictador cuya figura embruja la novela.

Puede pensarse la ficción científica como instrumento de lectura eficiente. Primero, porque convocando ese modo de leer se consigue alertar para un tipo de familiarización estructural, sin tener que apelar a discursos inadecuados a la ficción, como el sociológico y el filosófico cuando no el político, historiográfico o económico como fundamentos de estrategias de lectura. El lector y el autor se dan cita y se encuentran efectivamente en las estructuras más consagradas del género. Segundo, porque hay una especie de lastre de los relatos de ciencia ficción, un cierto alegorismo o significación en segunda instancia, que está siempre presente y que ayuda a componer visiones de lo fantástico con visos de realismo. En ese sentido, lo fantástico científico se asienta en una diccionarización de imágenes literarias y visuales, especialmente las cinematográficas y televisivas, con lo que se sientan bases interesantes para establecer las relaciones entre las distintas etapas de ese proceso de fundamentar especie de entradas de diccionario de las diferentes modalidades imagéticas que fueron producidas a lo largo del tiempo y que integran los diversos dominios del conocimiento, reconocidas por creadores y público del género. Así también, es estimulante pensar en el rol que cumplen los procesos de internalización, pasibles de ser comprendidos, de los diversos modos de significar que va tomando lo fantástico científico ideológico de que trato en este trabajo.

Raymond Williams en 1988 exponía tres tipos de ciencia ficción: Putrophia, Doomsday y Space Anthropology, y concebía esos modos en relación directa con las estructuras de sentimiento contemporáneas. A la caracterización de Williams hoy tenemos la evidencia de por lo menos tres líneas más: el cyberpunk, que presenta un futuro distópico donde las corporaciones internacionales dominan y tienen control sobre el mundo, ayudados por mecanismos, robots, cyborgs y cosas del tipo, cuyos ejemplos más famosos son *Neuromancer* (1984), de William Gibson, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977)¹, de Cortázar y toda la obra de Philip K. Dick², muy leída en

¹ *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. En esta obra, Cortázar utiliza un famoso personaje de los pulps franceses y lo convierte en un héroe contra el capitalismo salvaje en una especie de "folletín gótico", para seguir el concepto de José María Guelbenzu.

América Latina. La quinta línea es la que abriga productos literarios capaces de entrelazar elementos propios a cualquier ramo de las ciencias con una trama narrativa, especialmente las ciencias biomédicas, y que cuestionan siempre, obligatoriamente, un problema ético que tiene que ver con decisiones personales, resistencia a la manipulación exterior y preservación y cultivo de principios morales. En sexto lugar, la línea de trabajo literaria en la que es visible la transposición de monstruosidades ideológicas, de diversos signos, al lenguaje de la ciencia ficción. Todas son construcciones de técnica literaria que proponen protocolos de lectura, aunque pueden y son a menudo leídas de formas diferentes, sobre todo cuando son objeto de indagaciones tan técnicas y situadas como las propias reglas de autoría.

Parte de la obra de Bioy Casares se puede leer desde la ficción biomédica y desde lo maravilloso ideológico razón por la cual se puede observarla como un ejemplo modelar, una clave y un nudo decisivo para entender el modo de operacionalización del género en la literatura hispanoamericana, que va a tener en la ficción de Alberto Laiseca, *Los sorias* (1998), una especie de continuación por potencia, en el sentido de realización total del género en sus seis tipos.

En *Dormir al sol*, sea por la trama sustentada con riendas firmes – aspecto característico de la escritura de Bioy Casares que Borges destacó en el prólogo a *La invención de Morel*–; por la ostentación sobria de su capacidad de observación de ciertas características de psicología social e individual, ciertamente bien datada ya; por la distancia que toma frente a los experimentos y rupturas de la novela modernista; por el hiato explícito entre su vivencia de clase y el recorte social sobre el cual se detiene; por la no declarada, pero evidente adhesión al género popular de los *pulps* que pululaban desde los años veinte y, en fin, por la génesis diferenciada de su escritura en ese territorio genérico, menos convencional y más creativo. Con apoyo en un registro autoral muy discreto, a primera vista dentro del canon realista-fantástico, Bioy Casares utiliza parámetros científicistas en clave de sospecha crítica o, al menos, llevados a un tal extremo de tensión que resultan claramente excesivos. En algunos aspectos parece distanciarse poco del meticuloso realismo decimonónico, si no fuera por algunas diferencias sutiles, aunque decisivas, para identificar su crítica al ideal iluminista de la ciencia desconectado de sentido ético, y a la fantasiosa renuncia de gran parte de la población para asumir responsabilidades frente a los sufrimientos de sus contemporáneos. Bioy introduce aquí una trama en la cual el lector se enfrenta primero con constataciones más o menos generales sobre cierto estado concreto de seres humanos singularizados – los narradores, los personajes de los vecinos, de la familia, de la clínica –, instalados en lugares descritos o referidos con mucha precisión e incluidos en circuitos de relaciones sobresaltadas por problemas cotidianos de resolución difícil. La pretensa solución para esos problemas existenciales vendrá por parte de la ciencia, mediante procedimientos invasivos y poco claros, de ejecución secreta, que actuará impávidamente sobre los cuerpos y las almas de los seres en pro del supuesto avance de la ciencia en sí misma, aunque con un vago horizonte de propiciadora de transformación humanística. Lo interesante es que los experimentos científicos y los procedimientos quirúrgicos tienen éxito, o sea, la meta se alcanza y ahí reside en gran medida el componente fantástico. No obstante, el narrador que, de alguna manera, es el individuo en su máxima potencia, en su ficcionalidad mayor de portador de una historia contada por una voz única, se configura como un falso testigo de una historia complicada. Su voz monocorde e ininterrumpida enuncia con limpidez la historia aunque sabe, sin poder explicarlo conceptualmente, que esa ignota pero inexplicablemente productiva célula científicista sobre cuyos fastos se extiende, no representa nada bueno para la

² (1928-1982) autor de más de 40 novelas y de 120 cuentos de ciencia ficción. Reconocido póstumamente, fue un observador perspicaz del totalitarismo y de las fuerzas ocultas y conspirativas que son tema de sus narrativas. En su obra pululan los cyborgs, las corporaciones, los gobiernos autoritarios y sus consecuencias, distopías paranoicas y apocalípticas y visiones místicas. Muchas películas surgieron de sus novelas: *Blade Runner*, *Minority Report*, *Total Recall* y otras.

humanidad. Sabe, también, que él mismo no será beneficiado de ninguna forma por ese experimento. Bordenave, el narrador, desvela para sí mismo lo que tiene que hacer y actúa en consecuencia. Y, al contrario de lo que sucede en el escenario científico – el éxito total del emprendimiento experimental –, la performance ética no triunfa. Resta, entretanto, alguna esperanza en el final abierto.

Así, mientras parece conducir temas y formas narrativas por un campo de no problematización política y manteniéndose lejos de las preocupaciones metafísicas explícitas comunes a muchos escritores de su entorno y época, Bioy Casares llega a corroer por dentro la estabilidad de la forma escogida. Se trazan, en la novela, trayectos insólitos que dan lugar a posibilidades de interpretación y de lectura que tienden a deconstruir sus coordenadas de base, aparentemente claras, lo que termina introduciendo múltiples y sorprendentes cortes que aluden a problemas éticos que no pueden ser obviados.

La clave histórico-materialista de la ciencia ficción desde sus inicios se evidencia en el interés creciente que grandes parcelas de la sociedad comenzaron a dedicar explícitamente a la ciencia como constructora de un futuro mejor y a la memoria como una performance que de íntima y privada fue asumiendo cada vez más aspectos espectaculares e imagéticos con proyección colectiva y pública, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX. Esas dos fuerzas, entre otras, estimularon el arte en sus más variadas formas a producir una mezcla audaz y provocativa, que desafiara la consciencia de la escasa comprensión y la falta de interés real por la historia y por las condiciones de verdad y realidad del conocimiento, tanto por parte del público en general como por la mayoría de los artistas. Las demandas sociales, culturales e individuales y, más todavía, las esperanzas concretas de redención tuvieron, en la ilusión alimentada por la especulación científicista y por su apropiación por el arte, respuestas monstruosas y asustadoras a los más poderosos misterios con que la sociedad modernizada se deparaba. En ese contexto, no es innecesario recordar la marginalización de que fue objeto el género de ficción científica en las antiguas limitaciones de la llamada literatura canónica. Es evidentemente un género por lo común pensado como un tipo de escritura dirigido a una determinada franja de lectores, poco familiarizados con las obras más complejas y con pocas pretensiones intelectuales. Claro que un escritor como Bioy Casares desactiva prejuicios y estimula respuestas críticas y teóricas al poner en discusión temas éticos fundamentales presentados con pertinencia y mediante técnicas literarias sofisticadas. Una articulación entre categorías como costumbrismo, narrativa de imaginación filosófica y biomédica se acentúa en la obra de Bioy Casares. Se trata de otra dicción, que hasta podría considerarse más radical, de los argumentos borgianos por excelencia y que en Bioy Casares, más discreto que Borges, aparece como una sombra fantasmal y bastante perturbadora en las tentativas de presentación del horror, en sus diferentes matices; lo tenebroso, visto en clave materialista ya que provocado rigurosamente por intenciones y movimientos humanos. El trayecto narrativo crea sus rutas sin usar discursos socio históricos o políticos explícitos, aunque sin dejar de lado esas variables, sea por la novedad de aplicar un tratamiento de ciencia ficción a tramas con personajes y acontecimientos cotidianos, que parecen clamar por formar parte de una escena realista; sea por hacer de esas tramas y personajes una especie de síntesis de las contradicciones de una época marcada por la creencia ingenua en la representación y en la panacea científica. Agréguese que, dada la precisión con que la narrativa articula y especifica sus espacios de ficción y las atmósferas prosaicas, es bastante fácil, en líneas generales, sentirse embargado, como lector, por los efluvios de la vida cotidiana representada en un presente nostálgico que impregna a las descripciones de un aura de ruina ineluctable, de pasado irrecuperable. Y, además, la lectura de la novela se ve desafiada por una perturbadora e insistente segunda trama o historia que corre por tras de la prosaica vida de barrio, totalmente inverosímil en cualquier escenario real, que se puede leer

en otras novelas de Bioy, como en el dramático y misterioso transcurrir de una isla-prisión, en la novela *Plan de evasión*.

Si todo eso puede ser también una estrategia para tornar más eficientes los movimientos estrictamente literarios – como en *El gran Serafín* o en *La trama celeste* –, utilizando un artificio que amenaza ser una narración realista que no se realiza y termina por revelar dolores del mundo y confrontaciones éticas que exigen respuestas a la altura. En el caso de *Dormir al sol*, los acontecimientos de la trama oscilan entre la descripción de un exterior marcado por la cotidianidad y los enclaves de ficcionalidad científica, que, por fuerza de una asimilación insólita con su propia coherencia narrativa, producen un estado de vida representado, una ficción del mundo, que no puede menos que manifestarse en su amarga incompletud e incognoscibilidad. Y tal imposibilidad en nada obstaculiza la demanda por compromiso ético. Lo que parece ser el corolario de la novela es la sugestión de que sería obligatorio el compromiso con el sufrimiento de los otros, y que para eso no se necesita clareza conceptual, sino empatía y abnegación para la concretización del acto ético.

En la ficción biomédica de Bioy Casares se da una combinación de biología y tecnología, ética y estética, con abundancia de referencias literarias y al arte en general así como a las posibilidades futuras de una ingeniería médica en choque con las pretensiones, humildes y delicadas, de los seres humanos en sus facetas más triviales y corrientes, en sus deseos e ilusiones de trabajar y de sobrevivir. Al contrario de otras líneas de la ciencia ficción, no aparecen en este texto tecnologías de información, mundos paralelos, mecanismos para provocar terror. Hay referencias a la biología y a los procedimientos pseudomédicos; a individuos en peligro de ser sacrificados con la excusa de mejorías cualitativas, no por adición de partes mecánicas o por procesos de robotización, sino por misteriosas ejecuciones y secretas cirugías estrambóticas que consiguen encontrar, extirpar y desplazar almas en cuerpos diversos. La cuestión ética se vuelve nítida en *Dormir al sol* y deja expuesta la tónica de su fantástico específico: el amor como una fuerza imposible de explicar de forma racional y según convenciones; la belleza de habitar territorios desconocidos en lo que se refiere a las relaciones humanas marcadas por la alteridad y que exigen abnegación para ser exitosas. Se puede describir la novela de Bioy Casares como realizando un movimiento, aparentemente paradójico, mediante el cual el costumbrismo híper legible de una historia según un método realista ambientada en un barrio de Buenos Aires, acaba rayando la subversión y proponiendo una discusión ética perturbadora que excede cualquier comparación con las normas de narración y de descripción convencionales. Y el resultado es que, a medida en que se radicaliza la inmersión en la trama, lo que parecía organizado y en cohesión, previsible, comienza a revelarse atravesado por sucesivas mezclas de lógicas posibles, hasta hacer con que la lectura genere la sensación de que las comprensiones del lector y de las conseguidas hasta el momento por la crítica tal vez no sean adecuadas a la productividad del texto.

Toda una espacialidad y selección de objetos propias de la ciencia ficción es continuamente explotada: la clínica misteriosa ubicada milagrosamente en el mismo barrio en que viven los personajes, los vagos procedimientos quirúrgicos, las pistas que se revelan tan ambiguas que el lector no sabe si son falsas o no, el humor, la auto ironía, la piedad, los remordimientos, la simpatía por los seres humanos, el gusto inexplicable por el otro a pesar de sus defectos y debilidades.

En ese sentido, y para que el intervalo entre lo singular y lo general se realice como un ritmo narrativo, la escritura ensaya un movimiento que oscila entre el trabajo panorámico y el detalle realista, todo con la sombra de la tecnología científico-futurista en violenta contradicción con las cuestiones éticas, que subsume temática y formalmente el todo del relato. Hay una marca de estilo en que la argucia de Bioy Casares se muestra en toda su agudeza, en el pudor que tiene para lidiar por oblicuidad para ofrecer a la imaginación del lector los detalles de la intimidad y del horror, en esos momentos en que las gestualidades, las transformaciones del cuerpo, los silencios y las

alusiones tienen mayor importancia que lo que concretamente se aclara. Formalmente, las imágenes y la palabra del narrador terminan aludiendo, sin efectivamente ponerlas en imagen, a los dolores de la tortura, a la destrucción no solo de los cuerpos sino también de formas de vida, a la impotencia que se deja llevar por las tribulaciones y ambigüedades de quien toma las decisiones y sufre tormentos morales. “No podía vivir sin ella”, lamenta el marido, después de haber conducido, él mismo y voluntariamente, a su mujer para ser manipulada por la supuesta ciencia, buscando como resultado una relación mejor entre ellos, inmediatamente después de que a la mujer – supuestamente – le sea “extirpada” su alma incontrolable. El texto trae los recuerdos de pesadilla contenidos de dispositivos de tortura y del uso de animales no solo como cuerpos para experimentación, sino también proyectados como sujetos de simbiosis y mezclas monstruosas resultantes de laboratorios.

Tal como la historia es narrada, adensada por una atmósfera de estética sacrificial, provoca la reflexión sobre si la ciencia – médica, en este caso – tiene el poder y el alcance de intervenir en los conflictos humanos básicos y de solucionarlos, y todo dentro de una historia de amor algo bizarra. ¿Deben las personas creer y, sobre todo, entregarse voluntariamente al sacrificio, en pro de un bien mayor? Es de notar que el personaje del médico se inmola por el triunfo de la ciencia en la que confía y, entre la biología, la medicina y la filosofía, propone su técnica como cura social sin pedir nada a cambio, mucho menos dinero. Por otro lado, y como es habitual en el género de ciencia ficción, el tema de la locura tangencia los asuntos abordados y ofrece el pretexto perfecto para incrementar la ambigüedad: tratamientos médicos no convencionales, idearios difíciles de encajar en lo que la sociedad está dispuesta a aceptar, simbolismos culturales exóticos, tecnología incontrolable, supersticiones, magia y otras variables del conocimiento, como ocurre en tantas otras novelas argentinas del siglo XX, como *Las nubes* y *La ocasión* de Juan José Saer, y en *Los Sorias*, de Alberto Laiseca. Como dice un verso de Fernando Pessoa: *A ciência pesa tanto e a vida é tão breve!*

La ética que escenifica Bioy Casares en esta novela pasa por el rescate de la creencia en la necesidad de dejar de lado los dramas que se sufren en función de modos de interacción controlables, por la singularidad y la alteridad incomprensibles, poniendo en la ficción contemporánea de América Latina la discusión de una responsabilidad para nuevas formas de *estar juntos*. La trama apunta hacia la ilusión de cualquier verosimilitud que podría haber sido construida al comienzo, y anida, al final, en una lógica donde todo puede ser posible y así se distancia de la historia narrada de modo realista al mismo tiempo en que se despliega en posibilidades éticas de lectura y catacrésicas de construcción.

La mirada silente y sabia de los perros, utilizados en los experimentos biomédicos de la novela, resulta ser una perfecta analogía de un mundo en el cual la belleza de un alma buena encuentra acogida en el silencio del animal que, fiel y amoroso, sólo puede cautivar por la profundidad de su mirada. Lo que el narrador cree haber entendido, su percepción de que el perro en verdad portaría el alma trasplantada de su mujer, ese producto monstruoso de la ciencia, alude a la alteridad como constitutiva de lo humano. El aprendizaje doloroso a que es conminado el protagonista es que la relación con el otro no puede depender de su reducción a la mera condición de objeto de conocimiento y, por consecuencia, de control, pues el otro no se deja objetivar ni definir: ¿qué puedo saber del otro a no ser que lo amo y que lo necesito? Y, más, comprendo que es con él y por su causa que puedo aprender algo en la vida. Por eso, la monstruosidad acaba siendo la insensibilidad y el propio hecho de recurrir a la ciencia para amenizar las dificultades de construcción de relaciones humanas.

Bioy Casares usa la fascinación popular por la ciencia ligándola a los más álgidos problemas de convivencia y a fabulaciones sobre posibles hechos científicos que son, finalmente, representados como verdaderos obstáculos para el desarrollo de nuevas comunidades humanas, satisfactorias y éticas. Las continuas novedades técnicas del siglo XX se divulgan en formatos

enigmáticos y tentadores, mascarados de instrumentos para un mundo mejorable y son presentados como soluciones a los más antiguos y profundos problemas humanos. Sin embargo, el protagonista y los otros personajes caen en melancolía y angustia cuando enfrentados a esas “conquistas científicas” mostrando que, de hecho, es preferible la imperfección que desafía a nuevos comportamientos, en detrimento de la sumisión a los formatos ofrecidos por una intervención humana disfrazada de científica, hasta para sí misma. Biopolítica, inmunización, son conceptos que vienen a cuento. Parece restar una visión más optimista en la necesidad de transformar el mundo sin necesidad de la ofrenda humana, aunque el desenlace de la novela pruebe que los esfuerzos del protagonista fracasaron y que el futuro escudriñado por el médico, que tiene el sugestivo nombre de Reger Samaniego, puede ser factible a pesar de no ser deseable para algunos por representar, al menos en parte, la derrota de la humanidad como tal. El final, entonces, taciturno y violento, además de abierto, deja ver por detrás de la clínica del doctor Samaniego, la pesadilla de las relaciones humanas casi imposibilitadas de alcanzar un equilibrio armónico. Queda el largo brazo omnipotente de la biotecnología, teorizada de forma incipiente en la época en que fue escrita la novela, que continua siendo, si no una realidad, ciertamente una amenaza constante que el narrador mismo no logra formular de forma persuasiva: no sorprende que el lector acabe asociando lo insólito y lo inexplicable a lo intolerable. La reduplicación de los seres humanos en diversas mezclas puede verse como una imagen especular y distorsionada del compromiso ético esencial, simplemente para tener esperanza de futuro. Especialmente, en lo que se refiere a ir al encuentro de la alteridad, abrazar al otro y aceptar el desafío de encampar las contradicciones y las diferencias para construir nuevas comunidades pautadas por otras reglas. De esa forma, la reflexión provocada por la novela se abre a una contradicción: el contacto de lo moderno y lo tradicional se observa como una dinámica narrativa en las respuestas que brotan del texto, en el sentido de sentar un precedente que funciona como una oposición consistente, dándole a los pretendidos milagros de la ciencia el estatus de pesadilla en progreso y otorgando a las espinosas promesas de la ciencia la figuración de actos de barbarie. Pero el final deja en abierto también la posibilidad de la retomada. Ponerse en lugar del otro, transformarse en víctima y así tomar para sí la responsabilidad y la carga del sufrimiento, realizar el acto ético decisivo. Y es lo que el protagonista de *Dormir al sol* hace.

El escenario planetario de la novela *Los sorias* revela un mundo que mucho se asemeja a las imágenes y representaciones del planeta que fueron elaboradas en los años setenta y ochenta, en la época de la guerra fría con sus particiones ideológicas y económicas, escenario dispuesto como un palco gigantesco de ópera bufa en la cual todos los peores pronósticos y profecías, los miedos más angustiantes se realizan hasta la destrucción total. La relación tan típica de una buena parte de la ciencia ficción con el imaginario medieval es también un aspecto que se manifiesta en *Los sorias*, desde el epígrafe del libro, atribuido a Almanzor, cuya figura es recuperada a lo largo de la novela en algunos fragmentos. De Almanzor a Borges hay un camino bastante claro de conexiones en la escritura de Laiseca: menciono aquí a manera de ejemplo *El jardín de senderos que se bifurcan*, relato de *Ficciones*, en el cual Borges stampa una teoría de la novela que parece en varios aspectos uno de los fundamentos de *Los sorias*, y *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en el cual se inventa un planeta donde se asienta una cultura totalmente otra. El libro de Laiseca como un todo está escrito utilizando como uno de los procedimientos decisivos el diálogo explícito en diacronía con géneros variados y obras diversas. La idea de que “*Todo futuro es fabuloso*”, estampada en *Concierto Barroco* (1974) por Alejo Carpentier, retomada por José Saramago como epígrafe en *A Jangada de Pedra* (2006), podría ser recompuesta como “*Todo pasado, presente y futuro son fabulosos*”, usando como referencia *Los sorias*. Y ese fabuloso tuvo, en América Latina, diversos momentos de reescritura que fulguraron como *insights* y como marcas que son retomadas y recontadas de manera insistente. El poder de la literatura sobrepasa el pesimismo y el nihilismo para resignificar las imágenes y reformular conceptos. La invención de América, como decía Edmund O’Gorman en

1958, las culturas precolombinas, la búsqueda de los diversos paraísos en el nuevo continente, las sagas y narrativas sobre orígenes encontradas en el continente americano, las materias antiguas y medievales que traían en el imaginario los conquistadores, la mitología, las leyendas, las creencias, la ópera wagneriana, las utopías transformadas en distopías marcantes del siglo XX, todo entra en simbiosis en la literatura y encarna en la novela total que es *Los sorias* donde las ideologías explotan hasta adquirir grandezas monstruosas.

Para Laiseca, la ciencia ficción es un dispositivo cultural bien adecuado para revelar sentidos de la vida contemporánea, con la súper abundancia de tecnología y por la percepción de metamorfosis continuadas que provocan esperanza, miedo, culpa y sentido alternativo de autoconfianza y de impotencia. La ciencia ficción ofrece, además, una dimensión cultural que articula un conjunto de situaciones, escenarios, personajes que revelan los deseos, los miedos, las pesadillas y las más articuladas ideologías sobre el mundo que las personas comunes abrigan en sus reflexiones, pensamientos y deseos íntimos, todo en clave de artificio explícito. No sugiero aquí que Laiseca sea un escritor de ciencia ficción ortodoxo, pero sí que ciertamente participa de ese sistema cultural.

Los procesos maquínicos le ofrecen a Laiseca un conjunto de conocimiento colectivo que le permite no sólo profundizar, como lo hacía Bioy Casares, técnicas realistas para lidiar con lo real inmediato sino también ocuparse de lo que es atávico, y atreverse a proyectar lo nunca sucedido, la memoria en prospección. En *Los sorias* la historia gira en torno de varios ejes, pero todos convergen en la monstruosa guerra entre las potencias que gobiernan el mundo y en los desarrollos maquínicos tecnocientíficos que impactan a las personas y sus acciones, el tiempo y su transcurrir, el espacio y su percepción por cualquier humano. Ya al final del libro, cuando la guerra está perdida, el narrador de *Los sorias* explica que las abandonadas regiones de Tecnocracia Septentrional quedarían como inaccesibles máquinas del tiempo proyectadas al porvenir. Quizás algún habitante del futuro vendría a tener acceso a alguno de esos dispositivos mediante perforaciones o gracias a algún movimiento tectónico que viniera a producir una grieta bastante profunda como para tocarlas. Esa posibilidad está puesta como una especie de sentimiento de utopía ardiente, sobre todo para los amantes desinteresados de la ciencia, que soñaban que un día los inúmeros secretos tecnológicos y políticos sepultados podrían ser conocidos. La tremenda maquinaria y las poderosas obras de arquitectura e ingeniería realizadas, especialmente en Tecnocracia, y el poder absurdo de las armas – que oscilan entre lo que es de la ciencia *mecánica* y lo que es de la magia – no consiguen evitar el gigantesco conflicto, por el contrario, son un fuerte indicio de motivación para la guerra. Y es precisamente Tecnocracia, la nación donde la sofisticación tecnocientífica y la mágica son más relevantes y, por extensión, el valor intelectual es más notable, la que resulta masacrada al final de la guerra.

En verdad, en el desenlace de la novela, con la imagen de un film que se autodestruye, el lector descubre que ese mundo al cual se acostumbró durante la lectura del texto de más de mil páginas es una civilización perdida cuya memoria fue apagada. Una civilización en la cual las fuerzas de la autoridad se presentan como un conjunto integrado, todos estrechamente interconectados y centrados en torno de un único y gran eje central, la carismática figura del Monitor de Tecnocracia. En el proyecto monumental de los poderosos para conseguir y mantener el poder – tarea en la cual Monitor fracasa precisamente en el momento en que se humaniza, en que pierde la maldad que lo caracterizaba – al gigantismo de la fuerza de trabajo corresponde la monumentalización de los objetos simbólicos concretos del poder: una gigantomaquia se opone y equidista con la otra. La que presenta el cuerpo humano explotado y sacrificado y la que evidencia la edificación arquitectónica amparada por las novedades tecnocientíficas, razón por la cual el poder invierte en la reestructuración paisajística y edilicia de las ciudades, en un estilo de muerte y de permanente corrosión. En el caso de Monitor, la guerra perdida y con eso la percepción de la

desintegración de Tecnocracia lo confrontan con la esencialidad de las experiencias humanas: nada sobrarán de los que perdieron la guerra, ni el recuerdo ni, mucho menos, algo material, salvo algunas ruinas que permitirán, a generaciones futuras, rehacer con mucho sufrimiento lo que fue destruido. Todas las arbitrariedades y convulsiones sobre la materia de lo real que se crearon en la novela se esfuman, como “todo lo que es sólido se deshace en el aire”. Ese final provoca un violento cambio de percepción en el lector y lo obliga a reconfigurar la lectura hasta entonces conseguida, a recomponer un orden diferente de las cosas, en ese otro mundo revelado, un mundo que renuncia al sueño de la razón – a la monstruosidad de la súper racionalidad – y, al mismo tiempo, deja todas las posibilidades creadas en suspenso.

¿Qué puede venir a suceder si la lógica de la literatura – del arte, en general – de alguna forma anticipara, profetizara o adelantara hechos y condiciones del futuro de la humanidad, efectivamente? Y si esos espejismos – de *Dormir al sol* y de *Los sorias* – y otros semejantes y del mismo signo estuvieran señalando – a nuestro entendimiento del mundo – la chance de que la humanidad va a caer en un abismo de destrucción?

Pensando en monstruo, afirma César Aira en entrevista de 2004:

El monstruo es único, no tiene con quien casarse ni con quien procrear descendencia. El monstruo es como un símbolo de la extinción, porque el monstruo, es mi idea, constituye una especie constituida por un solo individuo, entonces no tiene posibilidad de ir más allá. Por eso, se les suele dar el don de la inmortalidad, se los suele hacer sobrevivir de algún modo distinto del que encontramos nosotros, que es el de reproducirnos, y por eso los monstruos tienen, en fin, esa melancolía, del ser que se sabe condenado a una extinción definitiva, pero que no es del todo definitiva, digamos, la posteridad del monstruo es su leyenda. En eso el monstruo es un ente casi artístico, porque lo único que puede dejar es la historia que fue.³

En su rimbombante conversión, el personaje Monitor que en su primera fase en la novela era un dictador cruel e insensible se revela ahora un artista performático, ocupado en producir su leyenda, dejar su legado. En el monologismo autoritario que lo caracteriza, Monitor confiesa estar confeccionando un enorme mural y explica su teoría artística:

Lo que dentro de dos minutos escucharás es algo que por haber compuesto yo, claro, resulta el fragmento de un Juego *Magister*. Mediante estos mosaicos vidriados estoy confeccionando un enorme... “mural”, por así decir, que ayudará a justificar la existencia de la criatura humana sobre la Tierra, hasta un punto. Porque como sabrás y si no lo sabes te informo, no hay nada más importante en el arte que plasmar la lucha entre el ser y el anti-ser vía hombres. (*Los sorias*, p. 120)

En ese trecho, el *gran dictador* está creando una performance musical, que lleva por título “Sinfonía de la víctima conclusa”, en la cual se escuchan sonidos grabados de voces en chino, ruidos de instrumentos de tortura y gritos, llanto, gemidos de desesperación. Para la elaboración de este personaje que concentra lo monstruoso ideológico colaboraron mucho, evidentemente, materiales provenientes de filmes de presupuesto bajo, del tipo de aquellos de los años entre 1931 y 1954, como *Frankenstein*, *Drácula*, *Homem invisible*, *La monia*, *El fantasma de la ópera*, *El monstruo de la Laguna Negra*. Filmes en los cuales los personajes principales se presentan con una hechura compleja, en la cual no se encuentra solo el mal, sino que también cierta integridad humana los define, viven pulsiones y sentimientos contradictorios, razón por la que sensibilizan y cautivan al público.

Pasaron unos segundos. Súbitamente un alarido. Un ruido imposible de escuchar en la naturaleza, salvo cuando el hombre lo produce artificialmente en una sala de torturas. Como si le hubiera sido arrebatado al Universo un

³ Ver el ensayo de Nora Domínguez “La edad de los relatos. Tiempo y escritura en César Aira. *Katatay*. Revista crítica de literatura latinoamericana. La Plata, Argentina, septiembre de 2007, año III, número 5. p. 10-15.

sonido que antes no existía. Era un bramido interminable que sólo cesó durante uno o dos segundos, a causa de agotarse el aire de los pulmones de quien lo exhalaba. (*Los sorias*, p. 136)

Es ese un trecho más que adecuado, sin dudas, para evidenciar uno de los problemas centrales de la novela. El que cubre la trayectoria de la *bestia* que es también artista y que adquiere un contenido algo explosivo y confuso, como el personaje siniestro que se convierte en humanista, al final de la novela.

Cuando sea el momento hablaremos de una sutil pero profunda transformación que se fue produciendo en el Déspota. Tan grande fue el cambio, en efecto, que se arrepintió de las barbaridades que había cometido. Al efecto puso a trabajar a sus biólogos para que devolvieran a los damnificados las partes arrebatadas”. (*Los sorias*, p. 136)

La figura de Monitor recuerda también el *Big Brother* de 1984, así como la organización administrativa de Tecnocracia se parece al Ministerio de la Verdad (Miniver, en la Novilengua), o la Policía del Pensamiento, del mismo libro. La ambigüedad de Monitor – artista y político, creador y dictador – refuerza el carácter performático de esta novela. Uno de los delirios secretos de Monitor, que no compartía con nadie, era que una vez finalizada y ganada la inevitable guerra mundial que era inminente él abdicaría de su monitoriatura. Sus planes para el futuro no consideraban continuar con las pompas de máximo dignatario y las grandiosidades de las acciones teatrales de la conservación do poder, por el contrario, se proponía retirarse por completo del mundo de la acción, para transformarse en un simple particular y dedicarse al cine. Su primer futuro filme hasta tiene título: “Las torturas y los goces”, y consistiría, explica Monitor, en la narración de una semana en la vida de un hombre que, por medio de un poderoso aparato de protección, asiste a y participa de las lujurias más desaforadas y las torturas más espantosas. Como explica largamente el narrador, leyendo y traduciendo los pensamientos más íntimos de Monitor, el tal filme está programado en minucias:

Una especie de *Comedia Humana* de Balzac, pero captada solo en sus puntos más interesantes y altos, cada proceso sin principio ni fin, únicamente tomado en el medio, para luego unir todos los pedazos dispersos mediante un artificio continuo a inventar posteriormente, cuando dejara de ser Monitor y tuviese tiempo. En caso de que no pudiera resolver el aspecto de la continuidad tomaría prestado de una realización ajena: “Hay ciertos plagios que son una necesidad histórica, es como la anexión de los territorios de ultramar, sostenía. (*Los sorias*, p. 119)

Semejante *ars poética* no está lejos de lo que cualquier lector más o menos atento descubre como algunos de los procedimientos más evidentes utilizados para la construcción de *Los sorias* y, así, confirma su mecanismo constructivo de ser una novela vuelta sobre si misma, que trata abierta aunque no explícita o claramente, de su propia génesis. La trayectoria-conversión de Monitor convoca a la reflexión sobre ética, violencia y poder. Como cronista-ficcionista de una Civilización que se aparta de su propia tradición para contemplarla desde afuera, Laiseca recrea perspectivas variadas y posibles y desarrolla, especialmente, posiciones sobre la naturaleza del poder llevándolas hasta sus últimas consecuencias, lo que le permite elaborar un contrapeso a esa tradición. Esas escenas y personajes, afectos y emociones monstruosas – el realismo delirante – se estructuran en la lógica de los valores e ideales conjugados con los más siniestros pensamientos y las peores afecciones, todo llevado a los extremos, razón por la cual se vuelven casi irreconocibles. Más que eso, inaceptables.

Los tecnócratas, en realidad, podrían haber aniquilado todo si se hubiesen empeñado. Tal vez su falta de eficiencia destructiva, su dejar algunos cabos sueltos como pistas conductoras hasta lo que ellos habían sido en

realidad, se debió a un esperanzado anhelo, no en todos los casos consciente, de que el rompecabezas volviera a ser armado otra vez por alguien a partir de unas pocas piezas dispersas. (*Los sorias*, p. 1205)

Lo público y lo oculto, con la secularización de Occidente invirtieron sus papeles y la teología política es la que busca la protección de lo esotérico queriendo marcar una subjetivación de lo sagrado en la figura del déspota. El desenlace inesperado de la novela parece reunir los cabos sueltos del texto, llevando la narrativa a dar una especie de prueba de la lógica de la imagen como lógica de la historia y de la escritura, en el contraste que crea, con su voltereta inesperada – pero, ¿qué es lo que puede ser considerado “inesperado” en la tesitura grotesca y paródica que es el todo narrativo que lo antecede? No es por acaso que a lo largo de la gigantesca novela hay una persistente discusión sobre la obra de Richard Wagner y sus óperas como contrapunto formal y de contenido. Tal como sabremos al final, todo no pasó de ser una grandiosa imagen encargada de restituir la verdad de los hechos, tal vez tomada por alguno de aquellos magos que *don Quijote* creía que andaban a su lado, invisibles pero atentos, anotando sus hechos para después pasarlos, en un acto performático que coordinaba magia y literatura, a una novela emblemática que contaría al mundo y a la posteridad las hazañas del caballero de la Mancha. En el desenlace de *Los sorias*, de repente

Pero entonces, justo en ese momento, toda la escena se volvió roja, como si para filmar se hubiese utilizado únicamente ese color. Duró unos pocos segundos. Fue casi un flash. Después de todo azul, verde, negro (no como si se filmara una escena nocturna, sino que *el cromatismo* era negro), blanco, amarillo. En la proyección aparecieron agujeros que se agrandaron y comieron la película con el Monitor y Kundry. En un cine esto habría hecho chillar a los espectadores, convencidos de que algo anda mal en la sala de máquinas. Luego pudo verse que era intencional. Debajo de la película que se destruía apareció otra, exactamente igual, como una segunda capa de piel, y luego una tercera y una cuarta. Cuando ya no quedaron pieles apareció la sangre y la carne viva. Los huesos empezaron a asomar. Fémures, tibias, peronés y el lugar donde los bloques óseos se sueldan unificando los parietales.

Los blindados rusos y el Soriator III pusiéronse rojos como el fuego. Se fundieron. Se transformaron en gas. Es decir, continuaron marchando pero se quemaron las películas que los contenían. Los soldados sorias, chanchinitas, soviéticos, se transformaron en papel carbónico, en copias o en negativos cinematográficos. Las largas cintas se llenaron de agujeros con sangre coagulada, las cenizas se mezclaron con el agua, y escuchóse la música del *Walhalla*, allá a lo lejos. Y *La redención por el Amor*, esta sí, en toda la casa cósmica. (*Los sorias*, p. 1306)

Lo que sobró de la monstruosa experiencia fue la retirada de todo lo existente en dirección a una desintegración que es transgresión y muerte, la pérdida de la experiencia, la descorporificación, el olvido en su más literal y radical sentido. Y aún más, se trata aquí de una imagen también en combustión. Por eso no habrá, entonces, ninguna habilidad que permita leer la imagen en las cenizas, leer la historia en la imagen porque ni imagen restará. El lugar del poder, a partir del cual Laiseca piensa con su narrativa, simplemente no le permite la parodia, ni un humorismo inconsecuente. Su tendencia lo lleva en otra dirección: la de la búsqueda si no de la verdad por lo menos de la honestidad intelectual, que sería la de confrontar el autoritarismo político, en sus bases ideológicas, imaginarias y formales. Los héroes vuelven a la existencia y sobreviven por la literatura y el arte (el cine).

Sobrevivencia y monstruosidad son marcas importantes en la novela de Laiseca – el libro es un monstruo por su extensión, que difícilmente dejará descendencia –, como lo son la ocurrencia de la desmesura y de la ruptura de un sistema más o menos asimilado de convenciones. La monstruosidad de tamaño, el gigantismo de novelas como *Los sorias* se corresponde muy bien con un estilo de delirancia del poder, cómico y cósmico, cruel y sangriento, particularmente visible en el siglo XX, marcados por la representación de las pretensiones de ejercer un control orwelliano de la existencia. De esa forma, parece diseñarse una versión especular entre las proyecciones de un arte

total y las de un poder que, para permanecer, precisa ser vivido como total. *Los sorias* expone como esquema secreto del arte, procedimientos muy próximos a los utilizados para la consolidación y perpetuación del poder totalitario, el monstruo ideológico por excelencia, de manera que sistema-mundo y arte corren en una misma *poiesis*, claro que con objetivos y consecuencias contrarias en todo.

Bibliografía

- BIOY CASARES, Adolfo, 1988, Dormir al sol. *Obras completas. Novelas II*. Santafé de Bogotá: Norma.
- BIOY CASARES, Adolfo, 1988, *La invención de Morel*. La invención y la trama. Selección, introducción y notas de Marcelo Pichón Rivière. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BIOY CASARES, Adolfo, 1969, *Plan de evasión*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO, eds., 1965, *Antología de la literatura fantástica*. 2nd ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis, 2002, *Obras completas*, vol. II. 12 ed. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis, 1970, *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- DOMINGUEZ, Nora. La edad de los relatos. Tiempo y escritura en César Aira. *Katatay*. Revista crítica de literatura latinoamericana. La Plata, Argentina, septiembre de 2007, año III, número 5. p. 10-15.
- LAISECA, Alberto, 2004, *Los sorias*. Buenos Aires: Gárgola.
- WILLIAMS, Raymond, 1988, *Science Fiction*. *Science Fiction Studies*, Vol. 15, No. 3 (Nov., 1988), pp. 356-360 Published by: SF-TH Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4239903> Acceso 07/09/2009, 20 hrs.

RESEÑAS



2015

Cartografía Literaria de Brasil

Antonio Maura

Madrid, Ambulantes, 2014, 299 páginas

La historia de Antonio Maura con Brasil viene de antiguo y tiene raíces muy profundas: ha vivido en Brasil, ha dado clase allí, ha mirado a este país desde muchas perspectivas y habla con propiedad el portugués, “penetrando en las sutilezas de la expresión” (8) como dice Ana Miranda en el prólogo a esta *Cartografía literaria de Brasil*. Aunque las conexiones afectivas del autor con la patria de Machado de Assis son aún más esenciales al haber creado vínculos que lo unen de forma perenne, consciente y con apego incondicional, como solo sucede con los nexos filiales.

En *Cartografía literaria de Brasil* Antonio Maura recoge una pequeña parte de sus conocimientos sobre la literatura y la cultura de ese país, fundamentalmente sobre su literatura. Si hacemos un somero repaso al índice del libro, observamos de inmediato que en él se recogen los nombres de algunos de sus escritores clásicos, los que pertenecen ya al imaginario colectivo brasileño e incluso al canon universal: Machado de Assis, Clarice Lispector, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar o Lêdo Ivo. Pero al mismo tiempo, aparecen otros más recientes y también muy significativos como Chico Buarque, João Gilberto Noll, Ana Miranda, Milton Hatoum, Luiz Ruffato o Tatiana Salem Levy. Por eso, el lector de este libro puede hacerse una idea clara de cuál es la situación literaria de Brasil; o, lo que es lo mismo, rindiendo homenaje a un título muy bien elegido, para hacerse una idea clara de la cartografía literaria de Brasil.

En el libro se recoge una serie de textos que ya habían aparecido en otros lugares a menudo poco accesibles. Algunos en libros de carácter monográfico, dedicados a un autor determinado. Es el caso de “Capitu, retrato de una Gioconda brasileña”, que apareció en el volumen *Un clásico fuera de casa. Nuevas miradas sobre Machado de Assis* que coordiné y que fue publicado conjuntamente por el Centro de Estudios Brasileños de la USAL y la Fundación Joaquim Nabuco en 2010; “Pinturas, libros y poemas: João Cabral en Barcelona, publicado en *João Cabral de Melo Neto: poeta en la encrucijada* (2012), o “Una difusa imagen en el espejo, publicado en *Relectura de Lygia Fagundes Telles* (2014), libros que también he coordinado. Otros como “Machado de Assis y sus máscaras” se publicó en *Revista de libros* en 2008; “Los nombres de Clarice Lispector” apareció en la revista *Quimera* en 2013, “Agua viva, representación del paraíso y del caos” fue una ponencia presentada por el autor en el Seminario sobre Clarice Lispector celebrado en la Casa América de Madrid en octubre de 1997; “Novela y fábula en João Ubaldo Ribeiro” se publicó inicialmente en la revista *Lateral* (2001) y se ha ampliado para la edición de *Cartografía literaria de Brasil*. A estos los acompaña un buen número de trabajos que inicialmente vieron la luz en la revista digital *Cronopios*.

En este libro, Antonio Maura habla de obras importantes de la literatura brasileña: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Papéis Avulsos*, *O alienista*, o *Dom Casmurro* (de Machado de Assis); *Água viva* (de Clarice Lispector); *Avalovara* (de Osman Lins); *Grande Sertão: Veredas* (de João Guimarães Rosa); *A república dos sonhos* (de Nélida Piñon); *Viva o povo brasileiro* (de João Ubaldo Ribeiro); *Lord* (de João Gilberto Noll); *Estorbo*, *Budapest* o *Leite derramado* (de Chico Buarque), *Desmundo* o *Dias & Dias* (ambas de Ana Miranda) y de tantas otras. Y por sus páginas van pasando personajes reconocidos por el lector habitual de esta literatura: Brás Cubas, Capitu, Virgilia, Consejero Aires, Sofia, Diadorina, Gabriela, doña Flor, Cecilia, Assumpção...

Dados los profundos conocimientos del autor sobre la literatura brasileña -que se hace extensible a la cultura de aquel país y a la cultura universal- en el libro se habla sobre Capitu, el extraordinario personaje de *Dom Casmurro* y al hilo de ello se nos ilustra sobre las numerosas criaturas femeninas que pueblan la obra de Machado y que, de un modo o de otro, pudieron haber servido como antecedentes de la magnífica figura machadiana; pero también se habla de otras muchas protagonistas femeninas de la literatura universal que se relacionan con ella y dialogan con ella.

Además, en este libro Antonio Maura pone de relieve su extraordinaria erudición, sus vastísimos conocimientos en todo tipo de materias. Así, cita obras como *El Zohar* o *Libro del Esplendor* -un texto cabalístico del siglo XI-, el *Génesis* o al filósofo de la Ciencia David Bohm -profesor de física teórica de la Universidad de Londres-, *Sonetos a Orfeo* de Rilke, *Diccionario de símbolos* de Cirlot, *Obra abierta* de Umberto Eco, *Orientalismo* de Edward Said o *El Gatopardo* de Lampedusa, entre otros muchos. Y se refiere también, en un claro ejercicio comparatístico, a algunos escritores españoles que tuvieron vínculo con Brasil o con su literatura, como el poeta Caballero Bonald y los narradores Rosa Chacel o Francisco Ayala.

Al mismo tiempo, Antonio Maura no se olvida del rigor académico. En sus trabajos, cita también a los grandes estudiosos de la literatura brasileña como John Gledson, Silviano Santiago, Eugênio Gomes, Lúcia Miguel Pereira, Helen Caldwell, Eduardo Portela, Antonio Carlos Secchin y tantos otros.

Pero además, el autor no puede obviar que, al mismo tiempo que erudito y analista, es un escritor. De ahí la recreación ficcional que hace en “Crónica de un encuentro entre Rubén Darío y Machado de Assis” del encuentro que mantuvieron (todavía no se sabe en qué momento ni en qué términos; la historia lo revelará) el poeta nicaragüense y el novelista brasileño.

Por otra parte, resulta importante señalar que Maura conoce a muchos de estos escritores sobre los que escribe. Tuvo amistad con João Ubaldo Ribeiro y con Lêdo Ivo -ya fallecidos-, y la mantiene con Milton Hatoum, João Gilberto Noll, Luiz Ruffato o Ferreira Gullar, lo que hace que sus reflexiones sobre ellos y su literatura tengan un importante ingrediente humano, el que solo aparece cuando el analista, además de conocer bien la obra de la que trata, se ha relacionado con su creador y ha sido capaz, en esos encuentros personales, de captar lo que no se recoge en sus libros.

En la presentación que de *Cartografía literaria de Brasil* hace el mismo autor, se recoge un pensamiento de Lêdo Ivo que resulta significativo y que reproduzco a continuación: “El poeta alagoano, en los diferentes encuentros que ha tenido en España, ha explicado que un poema es un donativo, que puede surgir en un momento mágico o demorarse en nacer hasta veinte años. Lo importante no es el tiempo de gestación, sino el encuentro con un lector capaz de escuchar y aceptar el canto, capaz de convertirlo en palabra viva”. Eso mismo es lo que ha hecho Antonio Maura y lo que le espera al lector de este hermoso libro. También aquí lo importante es el encuentro con ese lector capaz de escuchar ese canto y convertirlo en palabra viva.

Finalmente, resulta pertinente dedicar unas palabras a la editorial Ambulantes que ha publicado el libro en una época difícil para el sector y que lo ha hecho con esmero y pulcritud.

Ascensión Rivas Hernández
Universidad de Salamanca (España)

Las 101 cagadas del español

Reaprende nuestro idioma y descubre algunas curiosidades

María Irazusta

Barcelona, Espasa Libros, 2014, 177 páginas

Una exitosa página de facebook es el origen del libro publicado por la periodista María Irazusta, con la ayuda de algunos colegas, que lleva por título: *Las 101 cagadas del español*, y por subtítulo: *Reaprende nuestro idioma y descubre algunas curiosidades*. La edición, publicada por Espasa Libros, viene ilustrada en portada con una divertida imagen que representa a Miguel de Cervantes con un chupete en la boca, lo cual puede entenderse ya como una declaración de intenciones.

El hecho de estar realizado en colaboración principalmente con periodistas y colegas de profesión puede hacernos pensar que la publicación está dirigida al mal uso del lenguaje en el mundo de la comunicación, pero en realidad, por las características de los temas tratados, del formato y del estilo de la obra, se entiende que sus críticas, comentarios, consejos y sugerencias van dirigidas a cualquier tipo de lector y a los hispanohablantes en general.

María Irazusta adopta un tono distendido, irónico, y a veces jocoso, al tratar sobre el mal uso de numerosas palabras y expresiones en español, que manifiesta hasta en el título del libro, al calificar de “cagadas” los atropellos a la lengua de Cervantes. El título se puede explicar por el afán editorial de utilizar un término que sirva de reclamo comercial pero es verdad que, no siendo un término muy elegante, es de por sí muy expresivo y nos da una idea de lo que nos vamos a encontrar en el interior.

Llama la atención por la aparente contradicción con la filosofía del libro el artículo del crítico y escritor Ramón Pernas que precede a la introducción. Escribe Pernas en su prefacio sobre lo mal que a veces envejecen las palabras, olvidadas en libros que reposan en las bibliotecas, y que el paso del tiempo acaba borrándolas, incluso físicamente del libro, como comenta en su anécdota sobre la *Divina Comedia* de Dante. Aunque profesa su respeto por normas y reglas, Pernas se inclina más por seguir a García Márquez en su cruzada por liberar a la lengua de corsés y manifiesta su admiración por la tradición oral del idioma, que no está sometida ni a signos ortográficos ni a tildes de obligatoria colocación en los textos escritos.

No obstante, y aunque parezca contradictorio, en este sentido acaba conectando con la propuesta de María Irazusta, pues se trata de alguna forma de un manual que contiene un recopilatorio de palabras, expresiones y locuciones con intención de que sean “reaprendidas” pero que, al mismo tiempo, vienen presentadas de manera inconexa, sin un orden previamente establecido, como queriendo dar fluidez y espontaneidad a los textos y comentarios y que, de hecho, la autora consigue con creces. Se vislumbra la intención del libro de no ser un manual y, por tanto, los capítulos no están organizados por materias o por temas sino de forma arbitraria, para que podamos abrir el libro en cualquier página y leamos el contenido del capítulo sin necesidad de seguir un orden o de empezar por el principio y acabar por el final.

En el libro se intercalan referencias a determinadas palabras, algunas de ellas hoy en día en desuso, y que la autora reivindica que vuelvan a ser adoptadas por los hispanohablantes. Estamos hablando de palabras, adjetivadas por ella como moribundas, como podrían ser: *ajuntar*, *adefesio*, *estulticia*, *rufián*, ... Es digno de mencionar su reivindicación de las palabras *hogaño* y *antaño*.

Curiosamente, la acepción equivalente a hogaño en catalán es de uso común en esta lengua, *enguany*, mientras que antaño, aunque de uso mayoritariamente culto, parece estar más viva en el español. Y otro tanto ocurre con la distinción entre *estío* y *verano*, habitual en la época de D. Quijote. *Estiu* en catalán y *estío* en castellano son los términos que señalan la época más calurosa del año. Sin embargo, en el castellano y portugués actuales ha triunfado el término *verano/Verão* que, por aquel entonces, hacía referencia al final de la primavera, como si fuese una estación más.

No reivindica pero sí comenta vocablos de reciente aparición, divulgados principalmente por los medios de comunicación, y que casi siempre están relacionados con algún tipo de desastre. Es el caso de términos como: *corralito*, *chapapote*, *tsunami*, y el más reciente de *escrache*, que solo el tiempo dirá si acaba en el diccionario de la Real Academia Española (RAE) o pasa rápidamente a los anales de la historia más reciente de España.

Su curiosidad y su amor por los animales le hace explorar el origen de algunos refranes en los que son protagonistas, desvelando de dónde surgen el *perro del hortelano*, la *cabra que tira al monte* o ese refrán tan utilizado y tan enigmático de *aquí hay gato encerrado*.

Y tratándose de léxico, nos obsequia a modo de ejemplo con un par de párrafos para hacernos saber, por si no nos habíamos dado cuenta, que el español de México y el español de Argentina pueden ser tan diferentes como para no entender casi nada de lo que estamos oyendo.

Parece, por otro lado, que se siente algo molesta y considera de lo más cursi cuando se recurre en conversaciones o escritos a clichés lingüísticos de *rabiosa actualidad*, como usar *error garrafal*, *verdades como puños* o *expresiones trilladas*, entre otras muletillas. Y no digamos ya cuando se trata de pleonasmos, con redundancias tipo *completamente abarrotado*, *protagonista principal* o el típico letrero de *cita previa*. Solo le ha faltado mencionar la redundancia más celebrada en los perfiles de páginas de contactos y en redes sociales, cuando alguien se define como *amigo de mis amigos*.

Otra de las curiosidades comentadas por María Irazusta y sus compañeros periodistas tiene que ver con la costumbre de corregir ciertos vocablos que creemos ser incorrectos en español y que “suenan” mal, cuando en realidad son palabras totalmente correctas. Es el caso de la palabra *descambiar*, cuyo “pico de uso” se da cuando llegan las rebajas comerciales y los canjes o devoluciones son moneda habitual. Sin duda se trata de una palabra que a muchos nos chirría en los oídos cuando la oímos pero que la RAE recoge desde hace casi 200 años para referirse a un intercambio comercial.

Un susto se llevó María (y no es la única que se quedó anonadada, confieso que yo también al leer el párrafo del libro), cuando vio reconocidas por la RAE, en su afán de acercarse y recoger el habla de la calle, las siguientes palabras: *interromper*, *soñolencia*, *hacera (de la calle)*, *almóndiga*, *madalena*, *somnánbulo*, *podrirse*, *mariguana*, etc. etc. Ya que la RAE no quiere definir estas palabras como errores, al menos le queda el consuelo a la autora de llamarlas horrores.

Y qué decir de expresiones mal usadas como *a nivel de* o *en base a*. El pecado del mal uso de *en base a* lo considera la autora mortal por el hecho de que en español hay una gran variedad de expresiones que podrían usarse en lugar de semejante aberración.

No como de aberración pero sí como de confusión peligrosa califica la periodista a parónimos como *bimensual* o *bimestral* que, mal usados, pueden afectar a nuestro bolsillo según cómo aparezcan en un contrato o paga, si es de carácter *bimensual* o de carácter *bimestral*. No digo más.

Estaba claro que algunos capítulos del libro estarían dedicados a fenómenos como el dequeísmo, el leísmo, el laísmo y los presuntos participios. Sobre el *dequeísmo* (colocar *de* delante de *que* cuando no corresponde) se limita a dar un par de consejos para evitar lo que ella llama virus gramatical, pero se muestra en general bastante indulgente, entendiendo que es fácil equivocarse y que hay personas que no pueden evitar el dequeísmo. Con el *leísmo* y el *laísmo* se exploya un poco más, dando una serie de ejemplos y explicaciones para evitar incurrir en el error de confundir su

uso. Se trata de las explicaciones lógicas que todos los españoles hemos aprendido en la escuela pero que, incluso así, algo que procede de la Edad Media y que tiene un uso tan extendido en el centro de la península no será fácil de erradicar. Bien al contrario, la extensión del uso de *le* ha hecho que esté admitido cuando se refiere a alguien del sexo masculino.

Avanzando en la divertida y amena lectura del libro, nos encontramos con sus comentarios sobre los *anglicismos*. A pesar de la “invasión” actual de anglicismos que nos llegan a través de las nuevas tecnologías y de la cultura digital, la autora nos recuerda que existen muchos términos en nuestra lengua que proceden del inglés y que los tenemos ya tan asimilados que ni recordamos que proceden de esa lengua. Desdramatiza también el uso de anglicismos en español recordando, como señala la RAE, que en realidad apenas algo más de un centenar de palabras en inglés se utilizan habitualmente en nuestra lengua.

Llama entonces la atención que, a pesar de las observaciones anteriores, la autora se alinee con la postura de la RAE de descartar aquellos vocablos del inglés que no sean estrictamente necesarios por tener en español un vocablo equivalente. Destaca, por ejemplo, su rechazo al uso del término *e-mail*, tan extendido hoy en día y que, con toda probabilidad, ha llegado a nuestro idioma para quedarse.

También surgen comentarios sobre un *galicismo* habitual en nuestro idioma, que ya casi parece que forma parte de nuestra lengua, como es la construcción *sustantivo + a + infinitivo que expresa finalidad* y que considera que hay que rechazar, al igual que lo hace la RAE, cuando se trata de términos concretos (*libros & leer*) o si la preposición *a* es sustituible por las preposiciones *por*, *para* o el relativo *que* (*No hay más asuntos & tratar*).

En la galería de errores/horrores coloca en lugar preponderante el mal uso de algunos *latinismos*, calificándolo de falta de respeto a los muertos por proceder de una lengua muerta. Es el caso de *motu proprio* o *statu quo*, usados de manera tan pintoresca como “*de motu propio*”, que suena más bien a propiedad de un vehículo de dos ruedas, o “*status quo*”, que nos recuerda aquella mítica banda de rock facilón y hortera que triunfó en los años 70 y 80.

En un libro que pretende ser un “bestiario de desafueros lingüísticos”, tal y como se menciona en la contraportada del mismo, no podían faltar los comentarios sobre *el lenguaje políticamente correcto* y la mención al uso de fórmulas desdobladas para el género masculino y el femenino (*niños y niñas*). La autora sigue aquí fielmente los preceptos de la RAE y considera que lo correcto es usar el masculino genérico y así evitar duplicidades absurdas e innecesarias, que para ella responden simplemente a un posicionamiento ideológico. Para apoyar su apuesta por el masculino genérico al referirse a grupos mixtos de hombres y mujeres reproduce parte de un artículo del escritor Javier Marías en el que, de forma sarcástica, repetía una y otra vez estas fórmulas desdobladas que daban al artículo un tono ridículo y absurdo. La autora quiere ser también “políticamente correcta” y, a pesar de reproducir los vocablos *miembros* y “*miembras*”, no menciona el famoso episodio en el que una exministra española, en su afán por usar un lenguaje no discriminatorio, definió a las mujeres con el término entrecomillado. Ni tampoco menciona a aquellos payasos de la televisión española hace muchos años, que salían a escena proclamando: “*¡Señoras y señores, niños y niñas, monstruos y monstruas!*” ... No eran tiempos en los que se hablaba todavía de lo políticamente correcto pero el uso del masculino genérico tampoco parecía que les hiciera muy felices y preferían mencionar ambos géneros en su saludo.

Más aceptado parece el uso de las formas femeninas de determinadas profesiones o cargos, de uso común ya en los medios y en el habla popular, como son: *juez/jueza, presidente/presidenta, concejal/concejala* ... que no responden a la que sería la regla de la formación del femenino pero que ya están permitidas por la RAE.

Lo políticamente correcto sí que se acaba a la hora de dar órdenes. Y es que, como se señala en el libro, las órdenes en español se dan en imperativo, pese a quien pese, si la oración es afirmativa. Ya emplearemos un “por favor” si hace falta, pero eso de usar el infinitivo en lugar del

imperativo es a todas luces incorrecto: ¡"Venir", que nos vamos!, ¡"Poneros" los zapatos! La autora se divierte mostrándonos ejemplos y cómo, a veces, por un afán de corrección, cometemos el error de corregir el infinitivo cuando lo hemos usado correctamente.

El libro dedica algunos capítulos a repasar los errores más frecuentes de carácter ortográfico que cometen los hispanohablantes. Es el caso, por ejemplo, de las *tildes* en monosílabos (*tú* y *tu*), en el término aun (*aun*, *aún*), o en palabras como *perdida* y *pérdida* (¿qué tendrá que ver la *pérdida* de su mujer con la *perdida* de su mujer?). Hasta llega a reprochar a Gabriel García Márquez su osadía por haber propugnado en algún momento la desaparición de las tildes, cuando son tan prácticas para evitar malentendidos como el que acabamos de mencionar.

La confusión entre el verbo hacer (con hache) y el verbo echar (sin hache) la despacha con el famoso dicho: *Echar lo primero que echa es la hache*, que puede servir de regla mnemotécnica para aquellos que tienen dudas al respecto.

En cuanto a la *coma* no hay una crítica explícita al mal uso, pero aconseja dar mayor valor al signo por la importancia que puede tener en casos determinados su uso o su ausencia, ya que comportará significados diferentes o totalmente contrarios. Sí hace mención a la errónea costumbre de intercalar una coma entre sujeto y verbo cuando el sujeto es especialmente largo. En cualquier caso, apuesta por su uso al gusto del consumidor, sin olvidar la norma, y en general, con preferencia por su uso, incluso en pausas breves. Sin proponérselo, hemos conseguido intercalar en la frase anterior cinco comas, al gusto de María Irazusta.

También el *punto y coma* tiene su apartado. Su indefinición entre la coma y el punto parece que sitúan a este signo en tierra de nadie, pero la autora nos recuerda que existe una normativa de uso de mucha utilidad y la explica con claros ejemplos para que la apliquemos.

Una de las sorpresas con el *guion*, sorpresa mayúscula, es que ya no lleva tilde. Ahora estamos ante una palabra monosilábica que, no obstante, puede seguir pronunciándose como si fuese bisilábica [gui-ón]. ¿Por qué? Porque sí, RAE *dixit*. María Irazusta no se cuestiona el *porqué*, pero se esfuerza *por que* se sepa que en la escuela aprendimos otra cosa, que es que toda palabra aguda terminada en vocal, en *-n* o en *-s* lleva tilde. Y de paso aprovecha para recordarnos las diferencias entre *por qué*, *por que*, *porqué* y *porque*.

También se muestra comprensible con las confusiones entre *b/v* y entre las consonantes *g/j*. Para no caer en la confusión entre estas dos últimas consonantes nos da un par de pistas o ayudas, aunque reconoce que hay muchas palabras en las que no tenemos cómo saber cuál es la consonante correcta y que, por tanto, hay que aprenderlas y memorizarlas a base de mucha lectura. No ocurre lo mismo con las palabras *si no* y *sino*, cuyo uso debería estar claro y que, sin embargo, son utilizadas incorrectamente hasta en los medios de comunicación.

Finalmente hace una referencia a los *signos de interrogación y exclamación* colocados al principio de la frase, esa peculiaridad característica de la lengua española que nos ayuda a distinguir aquellas frases que son interrogativas y exclamativas. La autora nos explica el origen de este uso, que la RAE señala como necesario ante las tentativas actuales de prescindir de ellos, sobre todo en medios digitales, pero que naturalmente no vamos a desvelar aquí.

Muchas más cuestiones lingüísticas son abordadas en el libro, que constituye un entretenido paseo por errores, impurezas y aberraciones propias del español de hoy en día. En definitiva, un libro muy ameno y divertido de leer, dirigido a cualquier hablante, y que resulta al mismo tiempo muy instructivo.

Antoni Lluçh Andrés
Consejería de Educación

Culturas del erotismo en España 1898-1939

Maite Zubiaurre

Traducción y adaptación de la autora

Madrid, Cátedra, 2014, 415 páginas

Los estudiosos de la llamada “Edad de Plata” (1898-1936) española y todos aquellos lectores interesados en conocer las representaciones visuales y textuales de lo erótico en la cultura popular de este periodo, pueden disfrutar hoy de la versión y adaptación española de *Cultures of the Erotic in Spain 1898-1939* (Vanderbilt University Press, 2012), de Maite Zubiaurre, catedrática de literatura en la Universidad de California (Los Ángeles).

Se trata de un volumen de 415 páginas a dos columnas e ilustrado con 314 imágenes, excelentemente editado, que nos sumerge en un viaje ameno y desafiante. Ameno porque, a pesar de tratarse de un libro académico con un manejo de innumerables fuentes bibliográficas y citas, está escrito con fluidez, gracia y agudeza. Desafiante por recuperar un tesoro erótico muy rico pero menospreciado, que abarca desde postales, ilustraciones y novelas cortas hasta tratados sexológicos o las primeras tentativas de películas pornográficas españolas, y que pone sobre el tapete cómo la historia “oficial” ha perpetuado las obras de los prohombres de la “alta” cultura y sus ilustres generaciones (las llamadas generaciones del 98, del 14 y del 27).

Zubiaurre continúa la senda abierta por investigadores que, como Lily Litvak o Serge Salaün, apostaron hace tiempo por una visión amplia e interdisciplinaria de la modernidad y por una nueva forma de entender la cultura. Porque sin duda, a pesar de los cambios que se han producido en la crítica literaria de este periodo español, no dejan de pesar lastres y antiojeras, perspectivas reduccionistas que entonando el manido lema de *Spain is different* siguen trabajando con la cómoda oposición de modernismo frente al 98 o caen en la pereza de los cortes generacionales sin solución de continuidad. De ahí que Zubiaurre no nos regale un libro más de rescate de raros y olvidados, ni nos invite a un descenso a los desvanes del canon para una vez visitados volver pulcros al piso principal. Por el contrario, la estudiosa sitúa las cosas en su sitio al distinguir entre “una España “visible” y dominada por la alta cultura, que es la que han recogido tradicionalmente los libros de historia” y una España “fantasmal” y “ninguneada por la historiografía cultural, en la que encuentra cabida la cultura de masas y, dentro de esta, su rica producción erótica” (13).

El objetivo queda claro en el capítulo Introductorio: “Eros español: cuarto de maravillas” (13-49). Se trata de conocer la “otra” Edad de Plata y más allá de la teoría de “las dos Españas”, la liberal y la conservadora, “proponer la existencia de una “tercera España”, en la que florecen abiertamente, y en el terreno de la cultura popular, el arte y la literatura eróticos, así como los múltiples aspectos de una (pseudo)ciencia sexual. Una España audaz y distinta [...] que escapa a las limitaciones impuestas por el prestigio intelectual de una minoría, y que tiende un puente entre la alta cultura y la cultura popular” (13-14). De ahí que haya una producción de imágenes para ambos sectores en las que se mezclan las representaciones de lo castizo, en forma de peinetas y mantillas, y de lo moderno, en forma de máquinas de escribir o medias francesas.

Sin embargo, el acceso a estas imágenes que constituyen un gabinete de curiosidades o cuarto de maravillas es sin duda problemático pues, como comenta la autora, no hay ni ha habido en España un archivo histórico comparable al *Private Case* de Londres o al *Enfer* de la Biblioteca Nacional de París, una “escandalosa ausencia” que “dice mucho del concepto que tiene España de

lo que es cultura, y de lo que debe constituir el patrimonio cultural de una nación” (17). Hoy gracias a *Culturas del erotismo en España 1898-1939* y al *Wunderkammer* virtual (<http://sicalipsis.humnet.ucla.edu>) creado por Zubiaurre a partir de los materiales que ha ido coleccionando a lo largo de muchos años, contamos con un archivo extenso de imágenes y textos que van superando este vacío.

No es casual que para este archivo virtual se emplee el término “sicalipsis”, producto genuino de la época con el que se designaba todo lo relacionado con lo erótico y lo pornográfico y con el que se trataba de describir esa llamada “ola erótica” que invadía la sociedad española y cuyo significado y alcance va desentrañando la estudiosa a lo largo de esta introducción. Una invasión que a la postre supuso un soplo de aire fresco, liberador y subversivo frente a la cultura oficial. Sin duda, Miguel de Unamuno ha permanecido en la historia de la literatura sin problemas. No es el caso de escritores populares, marginales y marginalizados como, por ejemplo, Álvaro Retana o Antonio de Hoyos y Vinent. Escritores problemáticos por sus producciones y por sus orientaciones sexuales no heteronormativas.

No dejamos de recordar, en este sentido, el “Prólogo” de Víctor Goti a *Niebla* (1914) en el que ante el peligro de que se puedan imputar pasajes escabrosos o pornográficos a la novela, se muestra la repulsión a toda forma de pornografía por estragar la inteligencia. De hecho, los escritores pornográficos o simplemente eróticos, le parecen los menos inteligentes, los más tontos. Por ello, resulta muy enriquecedor el trabajo de análisis y comentario de las imágenes que pueblan este ensayo. Sirva como ejemplo, la comparación entre un retrato de Unamuno y una fotografía de Álvaro Retana (19 y ss.), entre el intelectual y el frívolo, entre lo normativo y lo heterodoxo.

A lo largo de estas páginas Zubiaurre trata de “desenterrar una España altamente erotizada e irreverente, la cual, antes de sucumbir a las medidas represivas de la dictadura franquista, ofrecía un contrapunto subversivo y liberador a las ortodoxias de la cultura oficial. De hecho, la rica amalgama de materiales populares y eróticos que se volvió fácilmente accesible durante el primer tercio del siglo XX en España, favoreció un vigoroso debate nacional sobre sexo y sensualidad, a pesar del notable y aunado esfuerzo de la Iglesia y del Estado por reprimirlo” (49).

Si la sexualidad excesiva y explícita del cine de Pedro Almodóvar puede resultar atrevida, novedosa y liberadora para la historia posfranquista, es por un proceso de elipsis y desmemoria. Como acertadamente afirma la especialista, el franquismo “distorsionó y simplificó burdamente el presente y el pasado. Nos hizo creer que la así llamada Edad de Plata engendró exclusivamente Unamunos, ebrios de orgullo castellano y ruidosas glorias pretéritas, o bellezas andaluzas e intemporales, a lo Romero de Torres” (47). De hecho, “Franco prefería, con mucho, una España sombría, esa “España negra” que desde siempre proyectó sobre la “España verde” y risueña una sombra oscura y amenazante. Sin duda, por libre y por irreverente, la España verde o sicalíptica inevitablemente acarrea consigo el temido recuerdo de la España roja” (47).

El periodo estudiado revela una realidad compleja y una serie de discursos y debates que muestran cómo España “entró en dinámico contacto con la cultura europea y sus complejas reflexiones sobre la modernidad” (48). De ahí que el capítulo 2, “La sexualidad en la Edad de Plata: panorama histórico” (51-81), constituya una revisión de una serie de aspectos fundamentales para la historia sexual española del primer tercio del siglo XX: (1) Las conferencias y publicaciones de Gregorio Marañón, figura puntera en la investigación y diseminación de la teoría sexual y endocrinológica; (2) las contribuciones del Instituto de Medicina Social (1919-1923) a la educación sexual; (3) el creciente número de artículos sobre temas sexuales en revistas científicas y, sobre todo, en *Revista de Occidente* dirigida por Ortega y Gasset; (4) las publicaciones dedicadas a la educación sexual y eugenésica; (5) el notable impacto de las dos conferencias sobre Eugenesia que tuvieron lugar en Madrid en 1928 (“Primer Curso Eugenesico Español”) y en 1933 (“Primeras Jornadas Eugenesicas Españolas”) y, por último, (6) la compleja influencia del pensamiento de Sigmund Freud y de Havelock Ellis.

En este panorama histórico se pone de manifiesto cómo la sexualidad se convierte en problema para la élite intelectual: “el problema sexual”, una “visión trascendente y nacionalista de la sexualidad” (63) que contrasta con la cara sonriente, despreocupada y frívola de las novelas cortas sicalípticas, de los manuales divulgativos de sexología, de las revistas galantes o de la imaginería visual erótica de los espectáculos o las postales. Como nota Zubiaurre, la cultura popular sicalíptica cuestionaba con frecuencia “el idilio heterosexual” y “se mostraba indiferente siempre ante la supuesta importancia de la “diferencia sexual” tan aclamada por Marañón y sus muchos seguidores” (63). En este contexto se explica la difícil recepción que tuvo en España el psicoanálisis de Freud. Se trataba de una hostilidad hacia un pensamiento que podría hacer tambalear “la trinidad indispensable para la identidad nacional que son la virilidad, la virtud femenina y una infancia inocente y pura” (81).

El capítulo 3, “Elitismos amorosos: el sexo transcendido” (83-126), explora los esfuerzos de la élite intelectual española por hacer depender el bienestar de la nación de una sexualidad “sana”, es decir, heterosexual. Para ello, se ahonda en tres aspectos: (1) “El espectro de la sexualidad”: el relato de Ramón y Cajal en *Cuando yo era niño* (1925), como ejemplo de esa apología patriótica de una infancia española, masculina y casta opuesta radicalmente a la infancia hipersexualizada de Freud; (2) “La sexualidad como tragedia”: las reflexiones de Gregorio Marañón sobre endocrinología sexual y los peligros de la “intersexualidad” en *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926), un auténtico best seller en la época, que dio continuidad a *Los estados intersexuales en la especie humana* (1929) donde se incluían numerosas y explícitas láminas algunas de las cuales se reproducen en el libro, y (3) “La sexualidad como intrahistoria”: la visión trascendental que Ortega tenía del amor erótico tan alejado del cuerpo o “erotismo espiritualista” en *Estudios sobre el amor* (1924-1927) y su énfasis en “la responsabilidad femenina para con el “ritmo sexual” de la “intrahistoria”” (111).

Los dos capítulos siguientes se centran en la iconografía visual. El capítulo 4, “Postales eróticas: el inventario nacional” (127-165), es una detallada introducción al erotismo visual, nacional e importado (fotografías, daguerrotipos, imágenes estereoscópicas, viñetas serializadas y álbumes de desnudos artísticos). Se explora sobre todo el universo de las tarjetas postales eróticas que en la Europa finisecular dio lugar a una auténtica “cartomanía” sexual. Su consumo fue masivo entre 1890 y 1920 debido a su carácter portátil y asequible. Este tipo de postales “revela muchas de las ansiedades sexuales de la época, y sus repercusiones sociales y políticas” (136). En ellas se representan una gran variedad de prácticas sexuales alternativas y no reproductoras y se comparte la misma fascinación por el órgano sexual femenino que los manuales de sexología.

También las publicaciones nudistas se nutrían de imágenes como se ahonda en el capítulo 5, “Naturismo sexual: nudistas y bañistas” (167-212). Aquí se pasa revista a las novedades eróticas introducidas por la propaganda visual nudista en la que se representa y populariza el desnudo masculino y se apela al deseo homoerótico. El naturismo tuvo desde las primeras décadas del siglo XX un desarrollo especial entre catalanes y valencianos y estuvo muy ligado al pensamiento anarquista. Todo ello cristalizó en una serie de publicaciones periódicas como *Pentalfa*, *Almanaque nudista*, *Estudios* o *Biofilia*, entre otros documentos como novelas o la versión narrada en español del documental californiano *Elysia: el paraíso de los nudistas* (1934). No faltan tampoco estudios híbridos entre lo histórico, el manifiesto y la ficción como *Desnudismo integral* (1931) de Juan Sanxo Farrerons o *Los fueros del naturismo* (1934) de Ángel Martín Lucenay en sintonía con la ideología y estética nazi de la *Asociación para el cultivo del Cuerpo* alemana.

Asimismo se analizan las imágenes sexualizadas de los baños y balnearios finiseculares que enfatizan el potencial erótico de la bañista semidesnuda y revive el espectáculo de la desnudez colectiva. A finales del siglo XIX fenómenos sociales como el seminudismo estival y playero genera una iconografía que de las escenas de bañistas idealizadas y atemporales de sabor mitológico, pasa a evocar en la nadadora “el dinamismo y la constante transformación de la moda” (202). Ilustraciones, fotografías, postales conforman una cultura popular inspirada en el motivo de

la playa urbanizada y en el cliché de la mujer que ocupa el espacio público, damas elegantemente ataviadas pero siempre preparadas para desnudarse.

Como se desprende del análisis esclarecedor de Zubiaurre sobre los diferentes motivos y detalles (posturas, sillas, cuerdas, faros, indumentaria, etc.) de estas representaciones, en todo ello emergen los valores y las ansiedades del patriarcado: “en un esfuerzo de limitar la libertad de las mujeres (la ansiedad que producía la “mujer nueva” era evidente) y de devolverla al ámbito privado, la sicalipsis se esfuerza porque esas playas con visos de ciudad adquieran lo antes posible aires domésticos y “amueblados”” (206-207).

En esta misma línea de la representación de la imagen de la mujer, no podía faltar el estereotipo de la belleza femenina reflejada y reproducida de forma incesante en la superficie de lienzos y espejos que configura variadas escenas en las que se inmoviliza el instante erótico: el pintor y la modelo o, en su variante moderna, el fotógrafo y la modelo, la mujer ante el espejo o la lectora. Así el capítulo 6, “Sensualidad reflejante: libros y espejos” (213-260), se concentra en estos símbolos sexuales de la cultura popular y del erotismo español. También las reproducciones estereoscópicas que daban una sensación de relieve y que se comercializan y se ponen de moda en el fin de siglo, ofrecían “carne de mujer por partida doble” (225). Pero la duplicación del cuerpo femenino también saca a la luz una serie de cuestiones como el deseo lésbico y la afición por las anatomías prepúberes.

En cuanto a la imagen recurrente del libro en manos femeninas, dado el alto nivel de analfabetismo de las mujeres, constituye al igual que el espejo un poderoso símbolo erótico de gran carga misógina. La “bella lectora” o, más exactamente, la lectora que no lee, puede asociarse a la “bella durmiente” y a todas esas féminas desmayadas que constituyen un paraíso para el *voyeur*: “El libro, pues, no es otra cosa que un espejo, un espejo de mano, pequeño y sin peso real o metafórico, superficie redundante y vana que recibe, refleja y proyecta una sola cosa, siempre: el rostro y el cuerpo de una mujer, su forma –invariablemente narcisista– de amar. ¿Qué más puede pedir un hombre?” (230). Sin embargo, como plantea Zubiaurre, estas representaciones no están exentas de suscitar otras respuestas: “toda representación (visual o textual) de una lectora se convierte, aun sin quererlo, en una validación feminista del inalienable derecho a aprender, a “saber”, y a leer “de verdad”, de las mujeres” (260).

De las lectoras pasamos a las ciclistas y mecanógrafas. Por ello, el capítulo 7, “Tecnoeros importado: bicicletas y máquinas de escribir” (261-294), analiza la representación de la anatomía femenina en contacto con una serie de artilugios tecnológicos que son un reflejo de la fuerte ansiedad masculina ante la modernidad, así como ante nuevas identidades y protagonistas como la mujer moderna. Zubiaurre reflexiona sobre la compleja relación que se establece entre máquinas importadas y la sexualidad femenina de factura nacional. De este modo, estas figuras conviven con las majas, gitanas y cupleteras. El mundo del deporte y de las oficinas coexiste con los patios andaluces. El erotismo español refleja lo moderno y lo arcaico en un todo difuso, como se demuestra en el Capítulo 8, “Sexo patriótico: mantillas, cigarrillos y travestidos” (295-335).

La sexualidad castiza no puede escapar a la influencia de la modernidad extranjera y a su diferente credo sexual. Para ello, se examinan diferentes textos: los figurines de moda de Álvaro Retana, algunas ilustraciones de *Los Borbones en pelota*, portadas de la revista *Flirt*, los comentarios de Havelock Ellis sobre “La mujer española en *The Soul of Spain*”, fotografías de *Historia del arte frívolo*, el mantón de Manila, la peineta o la mujer que fuma, una figura altamente erotizada en detrimento del vigoroso profeminismo de la cigarrera. Asimismo, la ambigüedad sexual que ostentan muchas cupleteras así como el popular travestismo escénico de los años veinte y treinta, “desafían abiertamente esa radical diferenciación de los géneros como uno de los pilares fundamentales de la identidad de la nación” (323). No en vano, surgen contradiscursos patrióticos como los de Antonio San de Velilla quien en *Sodoma y Lesbos modernas* (1932), asocia la decadencia de las costumbres sexuales al declive político de España.

Pero en este archipiélago de signos no podía faltar una poderosa isla: el fenómeno editorial de la novela corta sicalíptica tan en auge durante el primer tercio del siglo XX. El capítulo 9, “Ficciones eróticas: sexo narrado y pedagogía” (337-391), ahonda en varias colecciones de esta narrativa callejera y popular en la que no faltan los nombres señeros de Eduardo Zamacois o Felipe Trigo. Estas ficciones configuran una importante área cultural en la que España se suma a la modernidad y son una buena fuente de modelos sexuales no heteronormativos como revelan dos obras clave de la literatura homoerótica: *El ángel de Sodoma* (1927) de Hernández Catá y *Las locas del postín* (1919) de Álvaro Retana, o la presencia de la figura del guayabo y de la tobillera. Este corpus narrativo vendría en realidad a cubrir el hueco de los tratados de Havelock Ellis, serían pues “la versión literaria y autóctona de esas historias sexuales y autobiográficas” (390) del médico británico.

Por último, el Capítulo 10, “Sicalipsis en la Iberia posmoderna” (393-398) dedica un breve espacio a la filmografía pornográfica de factura nacional para pasar a evaluar las aportaciones bibliográficas en el campo del erotismo y la sicalipsis en España.

Culturas del erotismo tiene un doble valor: el expositivo y enciclopédico y el argumentativo y problematizador. Las sugerentes lecturas a contrapelo de la cultura visual y literaria realizada por su autora permiten superar un importante vacío en los relatos al uso sobre la historia de España. El volumen tanto por su ingente información como por su desatada escritura, genera un magma explosivo que no solo desarticula las visiones restrictivas de la modernidad española sino que, lejos de jerarquizar toda una serie de elementos culturales, los pone a dialogar en una red en la que lo sexual, lo político y lo social no pueden separarse. A fin de cuentas, como se afirma en las líneas que cierran el volumen, “la sicalipsis deja pensativos [...] a todos los que nos atrevemos con ella, por una razón muy sencilla: porque la sicalipsis “problematiza la modernidad, toda la modernidad”. Y, a fuerza de problematizarla, ayuda también a entenderla” (398). Ahí queda para gusto del lector que quiera atreverse.

Begoña Sáez Martínez

Consejería de Educación



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EN BRASIL
EMBAJADA DE ESPAÑA