AMÉRICA SIN NOMBRE
N.º 22
ISSN: 1577-3442 / ISSN-e: 1989-9831
2017

El cuento hispanoamericano del siglo XXI

Coordinado por Agustín Prado

22

América sin Nombre

N.º 22 (2017)

ISSN: 1577-3441
ISSN-e: 1989-9831

Universidad de Alicante

Directora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

Secretaria: Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)

Fundador: José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Secretaría técnica: Alexandra García Milán (Universidad de Alicante)

Editor de reseñas: Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

Consejo editorial
Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Claudia Comes Peña (Universitat Oberta de Catalunya)
José Mª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universidad de Valencia)
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)
Mónica Ruiz Bañuls (Universidad de Alicante)
Víctor Manuel Sanchís Amat (Universidad de Alicante)
Maria Tabuenca Cuevas (Universidad de Alicante)
Abel Villaverde Pérez (Universidad de Alicante)

Comité científico
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
José Pascual Buxó (Universidad Nacional Autónoma de México)
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)
Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Aurelio González (El Colegio de México)
Dante Liano (Universidad del Sacro Cuore de Milán)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Marco Martos (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense de Madrid)
Jose Carlos Rovira (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)
Mónica Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Patrizia Spinato (Consiglio Nazionale delle Ricerche-Milán)
Francisco Tovar (Universidad de Lleida)

© 2017. Universidad de Alicante
Financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia del Conocimiento

ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831 / DOI 10.14198/AMESN
Depósito Legal: A 208-2015
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Such Serra

Contacto
América sin Nombre/ Universidad de Alicante/ Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/ Universidad de Alicante/ 03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3413

Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti
Universidad de Alicante/ Facultad de Filosofía y Letras III / Apd.99/ 03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3788

americasinnombre@gmail.com
https://americasinnombre.ua.es/index

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 22 (2017)

América sin Nombre

La revista *América sin Nombre*, fundada en diciembre de 1999 y con ISSN 1577-3442, está vinculada al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España) y forma parte de la actividad académica del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos «Mario Benedetti» de la misma universidad.

El objetivo de *América sin Nombre* es la publicación de un volumen de trabajos de investigación originales e inéditos sobre literatura latinoamericana, con periodicidad anual (enero-diciembre). La revista contiene varias secciones, monográfica, miscelánea y reseñas. Desde la vocación universalista de *América sin Nombre*, dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales, los monográficos versan sobre la literatura de los diferentes países latinoamericanos, sobre autores y temas diversos que profundizan en el intercambio cultural entre Europa y América, así como en el desarrollo y las especificidades de las diferentes literaturas del continente americano.

La revista cuenta con una trayectoria impresa que se mantiene en nuestros días y una versión online (http://dfelg.ua.es/americasinnombre/) donde se aloja toda la colección en formato pdf y con libre acceso, completo y gratuito, así como la colección de libros anexa a la revista cuadernos *América sin Nombre*. Además la revista cuenta con una plataforma Open Journal Systems (OJS) que permite un manejo eficiente y unificado del proceso editorial (http://americasinnombre.ua.es/index).

América sin Nombre aparece indexada en los siguientes sistemas de indización y bases de datos.

ISOC REDIB DIALNET LATINDEX DICE MIAR DULCINEA CIRC MLA

América sin Nombre

The magazine *América sin Nombre*, ISSN 1577-3442, founded in December 1999 is linked to the Department of Spanish Philology, General Linguistics and Theory of Literature of the University of Alicante (Spain) and is part of the academic activity of the Center for Ibero-American Literary Studies «Mario Benedetti».

The objective of *América sin Nombre* is the publication of original and unpublished research work on Latin American literature, with annual periodicity (January-December). The magazine contains several sections, monographic articles, miscellaneous and reviews. From the universalist vocation of *América sin Nombre*, directed mainly to a public specialized in historical-literary and cultural studies, the monographs deal with the literature of the different Latin American countries, about authors and diverse themes that deepen the cultural exchange between Europe and America, as well as the development and specificities of the different literatures of the American continent.

The magazine has a printed version and an online version (http://dfelg.ua.es/americasinnombre/) where the entire collection is available in pdf format with free, full and free access, as well as the collection of books annexed to the magazine cuadernos *América sin Nombre*. In addition, the journal has an Open Journal Systems (OJS) platform that allows an efficient and unified management of the editorial process (http://americasinnombre.ua.es/index).

America without Name appears indexed in the following indexing systems and databases.

ISOC REDIB DIALNET LATINDEX DICE MIAR DULCINEA CIRC MLA

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 22 (2017)

Sumario

Monografías

El cuento hispanoamericano del siglo xxi

Coordinación: Agustín Prado

Presentación: Nuevos cuentos para el nuevo siglo xxi 13
Agustín Prado Alvarado

Cuentos del postconflicto peruano: entre el dolor y la esperanza en *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* 17
Rocío Ferreira

Campo cultural, violencia y mercado en el cuento chileno del siglo xxi 25
Manuel Álvarez Pastene y Carlos Hernández Tello

El horror de la memoria y las modernidades *borderline* 37
Yolanda Wesphalen R.

El cuento boliviano del siglo xxi: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi 49
Anabel Gutiérrez León

La guerra de los días (acerca del relato breve en Venezuela) 61
Carlos Sandoval

El cuento cubano del siglo xxi en las voces de Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage 73
Chiara Bolognese

Cuentistas peruanos en busca de lector 83
Agustín Prado Alvarado

Miscelánea

Tomás Eloy Martínez. Entre la mosca y la mariposa. 93
Carmen Noemí Perilli

Poesía, historia y justicia en América Latina 99
Facundo Ruiz

Juan Rulfo: los principios de una nueva poética narrativa 107
José Pascual Buxó

«La confesión de Pelino Viera», de William Henry Hudson: un cuento argentino escrito en inglés 115
Lucía Maudo García

Utopías libertarias y sueños de igualdad: Mario Vargas Llosa y Flora Tristán 125
Oswaldo Estrada

Reseñas

Giuseppe Bellini: *Gli effimeri regni de questo mondo*, por Vicente Cervera 139

María Dolores Bravo Arriaga: *Panorama de textos novohispanos. Una antología,* por Judith Farré. . 141

Cecilia Eudave: *Diferencias, alteridades e identidad. (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX),* por Etna Ávalos 143

Luis Salvador Jaramillo: *El cuervo decapitado,* por Carlos Ferrer 145

Francisco José López Alfonso: *Mario Bellatin. El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar,* por Jhonn Nilo Guerra 147

Ramón López Velarde: *Obra poética (verso y prosa),* por Aníbal Salazar Anglada 149

José Antonio Mazzotti:. *Encontrando un Inca. Ensayos escogidos sobre el Inca Garcilaso de la Vega,* por Carmen de Mora. 153

Isabel Terán Elizondo: *La sátira y otras formas de crítica o subversión en la literatura novohispana,* por Nancy Vogeley 157

Rocío Quispe-Agnoli: *Nobles de papel. Identidades oscilantes y genealogías borrosas en los descendientes de la realeza inca*, por Marta Ortiz 159

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 22 (2017)

Summary

Monographs

The Hispanic-American tale of the 21st century
Coordination: Agustín Prado

Presentation: New stories for the new 21st century 13
Agustín Prado Alvarado

Stories of the Peruvian postconflict: between pain and hope in *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* 17
Rocío Ferreira

Cultural field, violence and market in the Chilean short story of the 21st century 25
Manuel Álvarez Pastene & Carlos Hernández Tello

The horror of memory and borderline modernities 37
Yolanda Wesphalen R.

The Bolivian short story of the 21st century: breaking of borders in the short stories of Giovanna Rivero, Magela Baudoin and Liliana Colanzi 49
Anabel Gutiérrez León

The war of the days (on Venezuelan short story) 61
Carlos Sandoval

Cuban short story in the XXIst Century: the voices of Ena Lucía Portela and Jorge Enrique Lage 73
Chiara Bolognese

Peruvian storytellers looking for a reader 83
Agustín Prado Alvarado

Miscelánea

Tomás Eloy Martínez. Between fly and butterfly 93
Carmen Noemí Perilli

Poetry, history and justice in Latin America 99
Facundo Ruiz

Juan Rulfo: the principles of a new poetic narrative 107
José Pascual Buxó

«Pelino Viera's confession», of William Henry Hudson: an Argentinian tale written in English 115
Lucía Maudo García

Libertarian utopias and dreams of equality: Mario Vargas Llosa and Flora Tristán 125
Oswaldo Estrada

Reviews

Giuseppe Bellini: *Gli effimeri regni de questo mondo*, by Vicente Cervera 139

María Dolores Bravo Arriaga: *Panorama de textos novohispanos. Una antología,* by Judith Farré . . 141

Cecilia Eudave: *Diferencias, alteridades e identidad. (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX),* by Etna Ávalos 143

Luis Salvador Jaramillo: *El cuervo decapitado,* by Carlos Ferrer. 145

Francisco José López Alfonso: *Mario Bellatin. El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar,* by Jhonn Nilo Guerra 147

Ramón López Velarde: *Obra poética (verso y prosa),* by Aníbal Salazar Anglada. 149

José Antonio Mazzotti:. *Encontrando un Inca. Ensayos escogidos sobre el Inca Garcilaso de la Vega,* by Carmen de Mora 153

Isabel Terán Elizondo: *La sátira y otras formas de crítica o subversión en la literatura novohispana,* by Nancy Vogeley 157

Rocío Quispe-Agnoli: *Nobles de papel. Identidades oscilantes y genealogías borrosas en los descendientes de la realeza inca*, by Marta Ortiz. 159

Monografías

Monographs

América sin nombre, n.º 22 (2017) 13-15
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.00
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831

Puede citar este artículo como:
Prado Alvarado, Agustín. «Presentación: Nuevos cuentos para el nuevo siglo xxi». *El cuento hispanoamericano del siglo xxi*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 13-15, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.00

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.00

Presentación
Nuevos cuentos para el nuevo siglo xxi

Presentation
New stories for the new 21st century

Agustín Prado Alvarado

Los buenos cuentistas son los magos más temerarios.
Samanta Schweblin

En estas dos primeras décadas del siglo xxi los escritores(as) de Hispanoamérica heredan una gran fortuna literaria del siglo xx: un canon de cuentos tallados por autores(as) que forman parte de los imaginarios literarios en América y España. El cuento como género narrativo adquirió en la América hispana una madurez y un estatuto de prestigio desde las primeras décadas del siglo anterior hasta alcanzar un reconocimiento internacional en otras literaturas. Para un escritor(a) o lector(a) de este nuevo milenio pensar en la tradición del cuento escrito en español es pasar (casi) obligatoriamente por la narrativa de Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, a los que sumamos la obra cuentística de Juan Carlos Onetti, Silvina Ocampo, Luisa Valenzuela, Adolfo Bioy Casares, Juan Rulfo, Elena Garro, Juan José Arreola, Julio Ramón Ribeyro, Augusto Monterroso, Mario Benedetti y la lista podría continuar, sin embargo, fueron los cuentos de Borges y Cortázar los primeros que renovaron este género por los diversos formatos estilísticos, estructurales y temáticos que le imprimieron a cada uno de sus relatos.

En la historia del cuento en la cultura americana se puede establecer un recorrido sincrónico que suele ungir a la obra cuentística del uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) como el *big bang* del relato breve. En sus relatos más memorables encontramos una temática desde el legado fantástico hasta los temas centrados en los espacios rurales de la selva, casi todos marcados por el signo trágico en el destino de sus personajes. Quiroga es el primero en teorizar sobre la naturaleza del cuento en su famoso «Decálogo del perfecto cuentista» publicado en la revista *Babel* en 1927 al que debemos añadirle otros textos como «La retórica del cuento» editado en *El Hogar* de Buenos Aires en 1928. Esta poética del cuento lo emparenta con el cuento moderno, aquel que surge con el escritor norteamericano Edgar Allan Poe, el iniciador del cuento moderno en la literatura occidental, quien también fue el primero en desarrollar una reflexión teórica sobre la confección del relato breve. La estela de Poe, que hasta ahora no se apaga, fue un modelo para muchos escritores de fines del siglo xix y especialmente del Modernismo, entre ellos Quiroga, quien lo consideraba su maestro.

Otro aspecto que ayudó a expandir la lectura de la obra narrativa de Quiroga fue la prensa; en diversos diarios de Uruguay y Argentina, se difundieron los cuentos, sin embargo, podemos mencionar que la poderosa obra narrativa de Quiroga tuvo un impacto en otros países de América muy posteriormente a los años en que se difundía en Montevideo o Buenos Aires y esto se explica porque en cada país el desarrollo del cuento tuvo sus propios derroteros aunque muchos de estos escritores todavía tengan un reconocimiento muy anclado en las fronteras nacionales como es el caso de cuentistas como Abraham

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Valdelomar (1888-1919) en el Perú o Pablo Palacios (1906-1947) en Ecuador.

A partir de los años 30 y en las siguientes décadas el cuento adquiere una presencia completa en la obra de los escritores quienes a pesar de alcanzar un prestigio con la publicación de sus novelas escribieron, publicaron y editaron en periódicos o revistas diferentes cuentos. Son los años en los cuales la narrativa hegemónica es el Regionalismo y el Indigenismo en el cual escritores como Miguel Ángel Asturias, Ciro Alegría o José María Arguedas publican sus cuentos, pero también es el momento del primer Borges quien edita su primer libro *Historia universal de la infamia* (1935), en este libro Borges se está empezando a apoderarse de diversas tradiciones literarias fuera del mapa latinoamericano.

Para los años cincuenta, la autoría de Borges quien ya publicó *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) está empezando a imprimir su huella en los escritores tan discretos como el peruano Luis Loayza o Julio Cortázar, quien ya ha editado *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956) y Las armas secretas (1959). Ambos, Borges y Cortázar, adquirirán una resonancia con sus cuentos de temática fantástica que incluso la crítica literaria tuvo que acuñar la categoría de neofantástico (Alazraki, 1983) para analizar sus relatos. Ambos, además, desarrollaron sus posturas sobre el cuento, Borges lo consideraba el género narrativo ideal frente a la novela, por su parte Cortázar de alguna manera explicó sus ideas sobre el cuento en su famoso ensayo «El cuento y sus alrededores» (1969) y «Algunos aspectos del cuento» (1970) que se ha convertido en texto de consulta para los talleres de escritura y para explicar los códigos del cuento (no solamente del legado cortazariano). El camino estaba ya trazado y el cuento adquirió un prestigio que permanece en la cultura latinoamericana como un patrimonio literario.

En estas dos primeras décadas del siglo xxi ya podemos reconocer escritores(as) que han alcanzado un prestigio literario con la escritura continúa del cuento como parte de su vocación creativa. Otro rasgo que podemos detectar es su formación académica, principalmente en Facultades de Letras o Ciencias Sociales aunque no faltan los que provienen de los estudios de leyes y de las ciencias, además muchos de ellos ejercen como profesores universitarios en los programas de literatura o se encuentran insertados en los medios periodísticos y han reforzado el desarrollo de los talleres de creación literaria, una actividad que empezó a funcionar de manera sistemática desde los años 70 en Hispanoamérica y que forma un *modus vivendi* de muchos escritores en nuestros días.

La lectura de los cuentos y la comunicación con los autores también ha tenido un cambio radical por el impacto en nuestras vidas de los formatos electrónicos que permiten acceder gratuitamente a cuentos colgados en las redes de internet como Facebook o páginas especializadas o *blogs* personales y se pueden conocer las poéticas de los escritores al revisar las diversas entrevistas o lecturas colgadas en YouTube o en las páginas web creadas por los mismos autores donde archivan un valioso material crítico. Gracias a la revolución de internet el cuento del siglo xxi (y la literatura en general) alcanza un mayor y democrático número de lectores.

Podemos afirmar que en este siglo xxi existen autores que sin necesidad de publicar al principio en las grandes editoriales, aunque posteriormente y con todo derecho han accedido a casas editoras que cruzan fronteras, especialmente las españolas que apuestan por el cuento como Anagrama, Tropo Editores o Páginas de Espuma (una editorial dedicada exclusivamente al cuento) o la editorial mexicana Sexto Piso y en la Argentina la casa editora Eterna Cadencia. Sin embargo, desde otros territorios americanos podemos reconocer que hay un fortalecimiento de las denominadas editoriales independientes en cada país que ha permitido ediciones locales a precios más asequibles debido a los costos de importación de los libros.

Entre estos nuevos autores podemos mencionar a escritores peruanos como Carlos Yushimito, Jeremías Gamboa, Diego Trelles o a mexicanos como Antonio Ortuño o Yuri Herrera, quienes han alcanzado una mayor internacionalización, sin embargo, en estos años se ha producido un giro que está atendiendo la presencia femenina en la calidad de sus cuentos. A diferencia de lo ocurrido en el siglo xx –donde las escritoras de cuentos en la se encontraban poco o casi nada atendidas por la crítica con mucha fortuna podían asomar tímidamente en las antologías, salvo las mencionadas Elena Garro, Silvina Ocampo, Luisa Valenzuela o Margo Glantz– los nombres de las mujeres en el presente siglo adquieren una relevancia completa como está ocurriendo con las argentinas Samanta Schweblin, Mariana Enriquez o Valeria Correa. Lo mismo podemos decir de la escritora boliviana Liliana Colanzi o las chilenas Alejandra Costamagna y Andrea Jeftanovic, o las peruanas Claudia Ulloa, Katya Adaui o Yeniva Fernández, las mexicanas Aurora Penélope Córdoba, Cecilia Eudave y Guadalupe Nettel (ambas empezaron a

editar en los años 90, pero su escritura ha continuado y cobrado nuevos lectores en este nuevo siglo) o la escritora Vera Giaconi y la cubana Ena García, quienes son reconocidas por la crítica periodística, la crítica académica y el aprecio de la comunidad lectora en diferentes países de Iberoamérica, que esgrimen opiniones en favor de su alta calidad en la escritura del cuento.

Destacaremos solamente una muestra en el caso de Samanta Schwelbin, no solamente es una de las mejores cuentistas del orbe hispano, sino que muchos de sus cuentos, realmente magistrales, los podemos considerar como parte de los nuevos derroteros dentro de la tradición fantástica hispanoamericana, además en sus relatos percibimos esas relaciones familiares complejas y macabras. Los dos primeros libros de cuentos *El núcleo del disturbio* (2002) y *Pájaros en la boca (*2009) ubicados en los territorios de lo (neo)fantástico, sin embargo, en el tercer libro *Siete casas vacías* (2015) donde el formato fantástico cede a historias de la vida en los cuales la extrañeza y las atmósferas enrarecidas impregnan la vida cotidiana de sus personajes. En estas casi dos décadas la obra de Schweblin ha conseguido posicionarse a la cabeza del cuento en lengua española.

El presente número de *América sin nombre* aborda el cuento hispanoamericano del siglo xxi desde las diversas tradiciones del cuento escrito. Estos trabajos analizan desde múltiples metodologías los rasgos más visibles de los nuevos cuentos que han adquirido el fervor y favor de la crítica y de los lectores donde apreciamos los siguientes temas y estilos: las relaciones familiares, la compenetración con las ciudades, el tema (neo)fantástico, las problemáticas sociales, la migración, el impacto de la cultura de masas, la relación con la tradición anterior, el mundo sentimental y juvenil, las relaciones interculturales. Estas casi dos primeras décadas todavía son los periodos de reconocimiento que con los siguientes años y la distancia necesaria podremos corroborar la fortaleza de estos cuentos. Por ello este número monográfico es un primer acercamiento a los derroteros que están construyendo las novísimos escritores y escritores de la América hispana.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 17-24
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.01
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 20/09/2017
Fecha de aceptación: 21/11/2017

Puede citar este artículo como:
Ferreira, Rocío. «Cuentos del postconflicto peruano: entre el dolor y la esperanza en *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror*». *El cuento hispanoamericano del siglo xxi*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 17-24, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.01

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.01

Cuentos del postconflicto peruano: entre el dolor y la esperanza en *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror*

Stories of the Peruvian postconflict: between pain and hope in *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror*

Rocío Ferreira*
Universidad DePaul

Masa

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: «Tánto amor, y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

* Rocío Ferreira obtuvo el doctorado en literatura latinoamericana y estudios de género en la Universidad de California en Berkeley y ahora es catedrática de literatura latinoamericana y Directora del Programa de Posgrado en el Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad DePaul en Chicago. Trabaja en temas relacionados con la literatura latinoamericana de los siglos xix, xx y xxi y teoría de género. Ha participado en numerosos congresos internacionales y ha publicado artículos de crítica en libros y revistas especializadas. En su libro *Del Salón Literario a la Cocina ecléctica: mujeres, cultura y nación en el Perú decimonónico*, examina las escrituras de mujeres durante el siglo xix y las producciones culturales que se desarrollaron más allá de la metrópolis limeña. En su proyecto de investigación actual titulado «Yuyanapaq/para recordar: Memoria, desplazamiento y violencia política en la cultura peruana contemporánea» estudia la configuración de la memoria y la subjetividad a partir de la literatura peruana reciente.

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

– César Vallejo, *España aparta de mí este cáliz*, 1939 –

Resumen

En los cuentos de la antología *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (2015) analizamos la manera en que cada narradora visibiliza con la escritura de su relato casos y experiencias significativos de las violaciones a los derechos humanos que ocurrieron en el Perú. En el acto mismo de escribir sobre el tema, las narradoras se solidarizan e identifican con los sobrevivientes del trauma social que significó el conflicto interno armado peruano con sus políticas de exterminio de los sectores más vulnerables de la población: los indígenas, las mujeres, los niños y los pobres. Nos referimos a las vidas precarias que quedan sin derecho a la protección; es decir, los cuerpos impensables, abyectos, invisibles y que por lo tanto se consideran sacrificables. Las narradoras se resisten con la escritura al silencio, el mismo que oculta y borra del imaginario nacional las experiencias de aquellos que vivieron el trauma de uno u otro flanco de la trinchera. Más aún, el proyecto de publicación de *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror* es un intento por acabar con la indiferencia y buscar la empatía hacia ese «otro» y restituirlo al imaginario nacional.

Palabras clave: cuentos; posconflicto peruano; dolor; violencia; mujer; narradores

Abstract

In the stories of the anthology *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (2015) we analyze the way in which each narrator makes visible in the writing of their narrative cases and significant experiences of the human rights violations that occurred in Peru. In the very act of writing on the subject, the narrators sympathize and identify with the survivors of the social trauma regarding the internal armed conflict in Peru with its policies of extermination of the most vulnerable sectors of the population: indigenous people, women, children and the poor. We refer to the precarious lives that are left without the right to protection; that is, unthinkable bodies, abject, invisible and therefore considered sacrificial. The narrators resist writing with silence, the same that conceals and erases from the national imagination the experiences of those who lived the trauma of one or the other side of the trench. Moreover, the publication project of *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (2015) is an attempt to end the indifference and seek empathy for that «other» and restore it to the national imagination

Keywords: stories; postconflict Peruvian; pain; violence; women; storytellers

«Al fin de la batalla» es el primer verso del poema «Masa» de César Vallejo (1892-1938), perteneciente al corto pero intenso poemario *España aparta de mi este cáliz* publicado póstumamente en 1939, que da título a la colección de cuentos *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (2015) compilada por Ana María Vidal Carrasco, texto del que nos ocuparemos en este ensayo. *España aparta de mi este cáliz* recoge quince poemas que Vallejo escribió en 1937 a raíz de presenciar la Guerra Civil de España y quedar impactado con las innumerables muertes ocasionadas de la forma más sangrienta. En «Masa,» poema XII, Vallejo muestra su solidaridad con el dolor humano y se identifica con la angustia y el sufrimiento del hombre. El poema propone que, con el amor colectivo solidario, el hombre puede vencer a la muerte y optar por continuar con la vida. Es decir, hay la esperanza de un renacimiento. Para lograrlo, es necesario que la sociedad en juego se identifique fraternalmente con el dolor del «otro,» el hermano sufriente. Para trascender y lograr un cambio en la sociedad, entonces, es necesario combatir la indiferencia humana. Este mismo sentido de solidaridad con los damnificados de la Guerra Interna en el Perú (1980-2000) –70,000 muertos, 15,000 desaparecidos, 600,000 desplazados y 40,000 niños huérfanos– es la apuesta que propone la antología de cuentos *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (2015), preparada y organizada por Ana María Vidal Carrasco, abogada experta en temas de género, derechos humanos, derechos indígenas y políticas públicas. Dentro de este contexto,

no es gratuito que Vidal Carrasco haya tomado el primer verso de «Masa» como título de la compilación. Por el contrario, al incorporar ese primer verso, abre un diálogo entre el poemario de César Vallejo y los siete cuentos que componen la antología, tanto como con el llamado que hizo la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en su *Informe final* (2003). Dicho reporte estableció enjuiciar a los perpetradores de crímenes de lesa humanidad, por un lado, y por otro, encontrar la verdad de los hechos ocurridos y divulgarla para poder construir una memoria colectiva. En este sentido, el proyecto de Vidal Carrasco es una invitación a reflexionar colectivamente, desde la cultura, con el claro propósito de visibilizar las experiencias de todos aquellos que fueron afectados durante y después del conflicto interno armado peruano y crear una memoria como resistencia al olvido de este periodo disruptivo de la historia del Perú.

En su libro *Memory Matters in Transitional Peru* (2014), Margarita Saona estudia como ciertas formas de arte visual y memoriales que se crearon en respuesta al conflicto interno armado han contribuido a entender el pasado y, a través de la empatía qué estos generan, hacer posible que se incorpore el sufrimiento de los sujetos «otros» excluidos de la nación. En la introducción, basándose en las contribuciones de Salomon Lerner, explica cómo fue posible que se cometieran tantas atrocidades de manera sistemática a ciertos sectores de la población y que tales actos quedarán impunes. El argumento que presenta Saona, y que aquí parafraseo, es el siguiente. La CVR confirmó que las violaciones a los derechos humanos que cometieron Sendero Luminoso (SL), otras organizaciones subversivas como el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y las Fuerzas Armadas (FFAA) no fueron casos aislados de violencia (11). Al haberse cometido, en forma sistemática y generalizada, las ejecuciones masivas, las torturas, los abusos sexuales y otro tipo de atrocidades, estos constituyen crímenes contra la humanidad (11). Salomón Lerner explica que cometer estas atrocidades fue posible debido a que la cultura predominante de exclusión, discriminación y racismo en el Perú, consintió ver y pensar a aquellos que viven en un frágil estado de precariedad (los indígenas, los pobres, los campesinos, niños y mujeres) como sacrificables (11). Dada la indiferencia generalizada de la sociedad peruana, una de las metas centrales de la CVR fue representarle a todo el país lo que le pasó a las poblaciones más afectadas. En otras palabras, se vio necesario presentar las historias de las múltiples violencias acaecidas a cuerpos precarios durante el conflicto armado a toda la nación. El primer esfuerzo que se hizo fue armar una muestra fotográfica titulada *Yuyanapaq. Para recordar*, que se exhibió en Lima en agosto del 2003 justo antes de la publicación del reporte de la CVR (17). A través de una «narrativa visual» se buscaba reconstruir la historia de los años de violencia y hacerla de ese modo pública (17). Entonces, a partir de este momento surgieron varios proyectos visuales, performativos, escriturales que se erigieron para luchar contra la amnesia política. En este sentido, *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (2015), a diferencia de otros textos literarios que se han compilado sobre el tema, éste continúa la tarea que propuso la CVR de lograr, a través de una memoria colectiva, una «sanación» nacional.

En este contexto, Vidal Carrasco explica, que la finalidad del proyecto es, a través de la ficción, «retratar el periodo de postconflicto, aquel que empezó a vislumbrarse cuando los gritos y las muertes cesaron» (contra carátula). Además, en la «Introducción» del libro «Pero el cadáver ¡Ay! siguió muriendo,» que toma como título el cuarto verso del poema «Masa» de César Vallejo, Vidal Carrasco confirma lo dicho y nos advierte que: «Existe una necesidad de narrar lo vivido. Tuve la oportunidad de verlo de cerca en las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, el anhelo de muchas personas de sentirse escuchadas, de contar las violaciones de las que fueron víctimas, de que se oiga su voz, la de sus hijas, hijos, hermanas, hermanos y tantos familiares. Hoy 35 años después de iniciada la violencia y ya en una etapa de supuesto postconflicto, aún no hemos curado del todo las heridas y persiste la urgencia por contar nuestras historias» (9). Asimismo, en el «Prólogo» del libro, María Eugenia Ulfe, trae a colación este mismo sentimiento y nos advierte que: «La propuesta final de la CVR de pensar nuestro presente desde la historia es importante porque en el contexto peruano nos obliga, de un lado, a abrir el debate hacia la textura racializada y de género de nuestras relaciones sociales. Y, de otro lado, a repensar que el tema de acceso a derechos aún se asume en términos de ´privilegios' y es percibido como ´logros´ y ´reconocimiento´. Ahí es cuándo la memoria de la violencia se convierte en acción política–en aquello que nos recuerda que es importante zanjar con el pasado para avanzar como sociedad y crecer democráticamente–» (14). Sin duda, estamos frente a un texto que se ocupa de la tan necesaria tarea de construir una memoria colectiva de las experiencias

traumáticas de sujetos de distintos grupos sociales, raciales, étnicos, de género, e ideológicos que fueron afectados por la violencia institucionalizada, como veremos.

Frente al pedido de Vidal Carrasco, cada una de las siete narradoras invitadas colaboró con un cuento especialmente escrito para la antología: Jennifer Thorndike con «La muerte tenía nuestros dedos,» Christiane Félip Vidal con «Cuando el río suena,» Nataly Villena con «La etapa del nido,» Ysa Navarro con «Caminos,» Karina Pacheco con «Voy a cantarte,» Claudia Salazar con «El grito» y Julia Wong con «Algunos infortunios de la mujer con el cabello rojo.» Este ejercicio de escritura de las narradoras, desde distintas miradas y temas, entonces, se realiza vis à vis con el proyecto de la compiladora de ir en contra del negacionismo generalizado (la elección de negar la realidad para evadir una verdad incómoda) y construir una memoria colectiva de los traumas que aún se viven en la etapa del postconflicto. Además, los cuentos elucidan las preocupaciones, los intereses y los estilos narrativos de cada una de las escritoras que, interesantemente, están, de alguna manera, mediatizados por una estrofa de un poema que habla del poder sanador de la mujer.

En efecto, la sección de los cuentos se abre con un epígrafe del poema «Sanación» de la poeta Victoria Guerrero Peirano, una de las voces poéticas más interesantes de la actualidad. No sólo porque su poesía cuestiona los códigos sociales patriarcales, sino además porque se encarga de hacer visibles las múltiples violencias a las que los cuerpos de las mujeres son sometidos. «Sanación» es un poema en prosa cuya voz poética habla en primera persona de un trauma, una experiencia muy cruda que violenta su propio cuerpo gestante. Éste, al estar fuera de control, expulsa despiadadamente sus fluidos («la corriente de mi orina amarillenta y rojiza. /…tanto líquido que se arroja sin remedio.»). Es el cuerpo desestructurado que metonímicamente refleja el estado de cosas de una época muy concreta: los años del conflicto interno armado peruano. El dolor, el desasosiego y la frustración que plasma la voz poética ante la violencia del «ritual de la pérdida» están presentes en todo el poema hasta el momento en que se produce un cambio esperanzador. La voz poética recobra la dignidad en la estrofa final del poema, el epígrafe de la antología, donde: «...Furtivamente, zumbando como un golpe cálido que atraviesa el mundo, aparece la diosa pequeñita de trenzas negras y con sus manos diminutas se asoma sobre mi vientre, extrae la máscara que lo cubre y con sus hermosos ojos negros sorprendidos me sana» (15). Estos versos de Guerrero Peirano hacen eco al mensaje que nos da Vallejo en su poema «Masa,» que ya hemos comentado. Es decir, plantea la necesidad de encontrar una presencia solidaria que ayude a cicatrizar esas heridas que persisten abiertas. Para Victoria Guerrero «la dignidad es la única posibilidad de resistencia del humillado» y ésta llega de las manos de un sujeto femenino.

Ahora bien, es en este marco general comentaremos en los cuentos de la antología *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (2015) la manera en que cada narradora visibiliza con la escritura de su relato casos y experiencias significativos de las violaciones a los derechos humanos que ocurrieron en el Perú. En el acto mismo de escribir sobre el tema, las narradoras se solidarizan e identifican con los sobrevivientes del trauma social que significó el conflicto interno armado peruano con sus políticas de exterminio de los sectores más vulnerables de la población: los indígenas, las mujeres, los niños y los pobres. Nos referimos a las vidas precarias que quedan sin derecho a la protección; es decir, los cuerpos impensables, abyectos, invisibles y que por lo tanto se consideran sacrificables (Butler). En *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Judith Butler expone que: «Hay formas de distribución de la vulnerabilidad, formas diferenciales de reparto que hacen que algunas poblaciones estén más expuestas que otras a una violencia arbitraria.» (14). Esta realidad se hace evidente en los planteamientos que hacen las siete narradoras.

Jennifer Thorndike y Claudia Jiménez relatan desde el punto de vista de mujeres en posiciones de poder, los vejámenes que cometieron contra sujetos vulnerables desde sus cargos oficiales y como representantes del aparato del Estado peruano. Las protagonistas de los cuentos, fueron las ejecutoras de crímenes focalizados en los cuerpos «sacrificables» de sujetos pobres.

El primer cuento de la colección, «La muerte tenía nuestros dedos,» de Jennifer Thorndike, se enfoca en la guerra que desató el segundo gobierno de Alberto Fujimori contra los derechos reproductivos de la mujer: el caso de las esterilizaciones forzadas. Thorndike, se ocupa de relatar crudamente una historia directamente relacionada con el Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (1996-2000) que, cómo bien informa Alejandra Ballón en *Memorias del caso peruano de esterilización forzada* (2014), «dio como resultado la esterilización forzada masiva de mujeres y también

de hombres peruanos, en su mayoría pobres, indígenas y de reciente procedencia rural» («Introducción» 27). A su vez, Christina Ewig ha demostrado en su estudio «La economía política de las esterilizaciones forzadas en el Perú,» «como la administración del entonces presidente Fujimori en el Perú promovió una política tradicional maltusiana de población; es decir, antinatalista, que ponía el desarrollo económico nacional por encima de los derechos humanos de mujeres y hombres» (Ballón 29). Esta campaña «reflejaba, ante todo, el uso instrumental de la mujer» (Ballón 29). Con estos datos recogidos y después de hacer una investigación exhaustiva de la corresponsabilidad de la institución médica, Thorndike escribe sobre el estigma y las muertes que causaron las descuidadas e inhumanas esterilizaciones forzadas que miles de mujeres campesinas quechua hablantes padecieron en manos de médicos que cumplían con las cuotas asignadas por dicho programa durante la administración de Fujimori. Escrito en primera persona, desde la perspectiva de una doctora cuyos dedos son capaces de mutilar los cuerpos precarios y por tanto sacrificables de las mujeres andinas, el relato entra magistralmente en la psiquis de la protagonista quien cuestiona entre cumplir el deber asignado de esterilizar quirúrgicamente sin tener acceso a los mínimos recursos indispensables para efectuarlos o actuar con ética profesional y humanidad. La autora cuestiona el rol de la ética médica detrás de los abusos que comenten al detallar que dichos procedimientos se practicaron sin el consentimiento de las mujeres, las que fueron forzadas a operarse en condiciones higiénicas y de infraestructura inapropiadas y sin el seguimiento postoperatorio adecuado. Pues, cómo explica Ballón «Los altos mandos del gobierno de Fujimori–o sea la presidencia y la oficina del primer ministro entendían la planificación familiar, una vez más, principalmente como una herramienta para el desarrollo económico prescindiendo de la atención y respeto legítimamente debido ora a la preservación de la salud ora a los derechos reproductivos» (30). Pese a que la protagonista del cuento siente culpa de saber que está mutilando a seres vulnerables e incluso produciendo sus muertes, nada la detiene porque lo que importa es cumplir con la cuota. Sin embargo, el cuento termina con una cierta justicia poética ya que al final, las mujeres lisiadas se empoderan y expulsan del pueblo al equipo médico encargado de hacer las esterilizaciones forzadas. Además, antes de desalojarlas, las campesinas marcan en la palma de la mano «con un cuchillo afilado» a las doctoras para que les queden los dedos atrofiados y no puedan volver a cortar ni a lesionar los cuerpos de otras mujeres indígenas pobres. Ambos grupos de mujeres quedan con un estigma permanente.

De otra manera, en el cuento «El grito,» Claudia Salazar Jiménez se enfoca en narrar, en tercera persona, la experiencia de una mujer que sufre de estrés postraumático, después de haber sido parte de una misión militar oficial durante el conflicto interno armado que la lleva a la zona del combate. La protagonista es una ex-miembro de las Fuerzas Armadas quien en el presente de la narración vive en el extranjero. Sin embargo, su vida cotidiana, que parece ser normal, está plagada de imágenes y recuerdos traumáticos de las despiadadas matanzas que cometió en el Perú; especialmente de la cruenta forma que torturó a una mujer y la manera sangrienta que mató a un sargento. Salazar Jiménez enfatiza la severidad del estrés postraumático y la dificultad que tienen los perpetradores de la violencia de reinsertarse en la sociedad. El tema de las mujeres que participaron en las FFAA es poco o nada discutido. Este cuento muestra otro tipo de violencia a considerar; esto es, la situación de los ex miembros del FFAA quienes, al no poder contar sus experiencias, no pueden buscar ayuda profesional y, por lo tanto, están obligados a vivir con el trauma.

En estos cuentos, tanto la doctora como la mujer militar han quedado marcadas y traumatizadas por las imágenes que las persiguen constantemente de los crímenes que cometieron. Estas mujeres, que no son consideradas como cuerpos sacrificables, tienen también la difícil tarea de sanar.

Por su parte, Ysa Navarro y Christiane Félip Vidal se ocupan de contar las historias de otras vidas precarias, me refiero a la de los miles de niños huérfanos que el conflicto interno armado dejó. Cada niño tiene su historia de dolor, carga a sus espaldas un trauma difícil de suturar, y, sin embargo, de una forma u otra tiene que reinsertarse en una sociedad que al considerarlo como vida sacrificable no lo acoge con solidaridad. Ambos cuentos están narrados desde la mirada del niño perjudicado y desplazado de su entorno.

El cuento «Cuando el río suena» de Félip Vidal, como dice el dicho popular «agua trae.» En este caso se refiere a la situación de los niños Asháninka que después de quedar huérfanos por la guerra fueron desplazados de sus comunidades. Muchos de ellos, como es el caso del protagonista del cuento, fueron puestos en albergues dirigidos por pastores extranjeros. En estas misiones, los pastores quienes no entienden ni el idioma ni la cultura de los

niños, buscan integrarlos a la sociedad mediante un proceso de occidentalización cultural que borra su identidad. No sólo les hablan en un idioma que no les pertenece, sino que además no reciben el apoyo necesario para sobrepasar el trauma de la pérdida de los padres y del desplazamiento de su comunidad. Al no recibir muestras de comprensión solidaria de su situación psicológica, los niños enmudecen y solo buscan escapar. En este cuento, Félip Vidal aborda la historia desde el interior del protagonista para mostrar el trauma ocasionado a los niños pobladores de la Amazonía peruana.

El cuento «Caminos» de Ysa Navarro se ocupa de narrar la experiencia traumática de una niña andina que queda abandonada a su suerte después de sobrevivir el trauma de haber sido violada sexualmente por miembros de las FFAA, los mismos que torturaron y mataron a su familia. Al quedar sola, después que su familia entera fue aniquilada y su casa quemada, tiene que desplazarse hacia la capital y buscarse la vida. La protagonista representa a los miles de niñas y adolescentes que tuvieron que huir de sus pueblos después de presenciar los asesinatos de sus familias y de vivir en carne propia las violaciones sexuales de las que fueron víctimas. Según el *Informe Final*, la mayoría de las víctimas de las violaciones sexuales tenían entre 10 y 29 años de edad, aunque había victimas más jóvenes aún (*Informe Final* 276). Una gran cantidad de jóvenes quedaron embarazadas a causa de las violaciones forzadas durante la guerra interna como es la historia de la protagonista del cuento de Navarro. De hecho, muchas jóvenes se vieron obligadas a abortar en secreto y de manera peligrosa porque en el Perú abortar es un acto ilegal. Navarro muestra la dificultad que estas jóvenes, a quienes la sociedad considera vidas precarias, tienen que afrontar solas después de haber sido violadas sexualmente, haber quedado embarazadas y no tener ningún tipo de recursos económicos ni ayuda emocional. Este cuento es una representación de la violencia ciega que ocurrió, especialmente contra las mujeres andinas de cualquier edad. Sólo al final del cuento nos enteramos que la protagonista es una niña de trece años. Jelke Boesten explica en su libro *Violencia sexual en la guerra y en la paz. Género, poder y justicia posconflicto en el Perú* (2016) que la violación es una reproducción de las jerarquías que ya existen en la sociedad y confirman la dominación (55). Por eso, se puede implicar que una motivación para la violación era la dominación exacerbada masculina de los cuerpos de las mujeres. Esta situación representa las dificultades continuas de esta población, pues se ve que las mujeres indígenas de todas las edades fueron las más vulnerables a torturas y violaciones sexuales, a pesar de la improbable posibilidad de su participación política. Aunque «Caminos» es una obra de ficción, las situaciones que Navarro describe se basan en la realidad recogida en testimonios. Durante el periodo del conflicto interno armado, las jóvenes fueron violadas por los dos actores del conflicto, pero 83% de las violaciones reportadas fueron cometidas por miembros de las FFAA (56). El *Informe final* de la CVR reporta que las víctimas de las violaciones sexuales eran reacias a compartir sus historias porque tenían vergüenza. Por eso, se infiere que las historias de muchas mujeres todavía no están registradas. «Caminos» es un cuento que hace visible las injusticias que sufrieron las jóvenes y da luz a hechos reales que se quieren borrar del imaginario nacional.

Estos cuentos visibilizan la triste situación de la población más vulnerable del post-conflicto: los niños huérfanos indígenas quienes quedan totalmente desamparados y desplazados.

Nataly Villena y Julia Wong se encargan de contarnos la experiencia de muchas mujeres jóvenes que tuvieron que huir o que fueron desplazadas forzosamente de sus ciudades natales. Ambas protagonistas, a causa del conflicto interno armado, no tienen otra opción que, primero emigrar a la capital, Lima, y finalmente intentan reubicarse en el extranjero.

En el cuento «La etapa del nido,» Nataly Villena narra la historia de una niña huantina que debido a la guerra y destrucción de su hogar por las bombas se ve obligada a emigrar junto con su familia a Lima. Sin embargo, ya de joven decide trasladarse a París para rehacer su vida. Por la calidad del trabajo que desempeña en Paris en una casa editorial, tiene que entablar relaciones con una mujer ex-senderista. El encuentro entre las dos mujeres crea un cambio positivo en la percepción que tenía la protagonista de este tipo de actor social. Pues, al conocerla puede darse cuenta que el encuentro le permite vislumbrar otro acercamiento a los hechos del pasado, y, de ese modo hacer las paces con una difícil historia personal. En el cuento, Villena muestra la transición por la que pasa la protagonista hasta el momento que se siente liberada de su pasado y acoge su presente; logrando así insertarse en su nuevo espacio y optar por quedarse allí y formar una familia.

En el cuento «Algunos infortunios de la mujer con el cabello rojo,» Wong cuenta la historia de una mujer joven que migra del norte del Perú a Lima para estudiar en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, altamente politizada en el momento de

su llegada. En Lima, es injustamente acusada de ser terrorista y, por lo tanto, internada en la cárcel de mujeres Santa Mónica. Al no poderle probar nada, la familia es extorsionada por los agentes del estado peruano y ella obligada a salir del país y migrar a la Argentina. Después de unos años decide volver al Perú, pero le es imposible ser parte de una sociedad quebrada que despliega una mentalidad colonial que le es difícil de asimilar. Wong, además de enfocarse en el injusto desplazamiento forzado, visibiliza la dificultad del retorno y de la reinserción de estos jóvenes al país.

Por último, la colección incluye el cuento «Voy a cantarte» de Karina Pacheco. En este cuento, Pacheco recrea la traumática historia de la vida de un niño artesano retablista de la zona andina de Ayacucho que sufre los estragos de la más cruda violencia política que le tocó vivir a toda una población. El cuento toma como punto de partida la experiencia de vida del conocido retablista ayacuchano Edilberto Jiménez Quispe y parte de la historia de un caso en particular, el de un niño asesinado en Chuschihuaycco, que existió, pero cuyo nombre se desconoce y que fue recopilado por el mismo Jiménez Quispe. El protagonista, como Jiménez Quispe, sólo puede sobrevivir la experiencia traumática de la guerra a través de su arte, de contar con sus manos las historias más despiadadas de las violencias que ocurrieron a su alrededor. La única forma con que puede conciliar el dolor y el trauma, de alguna forma, es, en su calidad de testigo, cuando viaja y recopila las historias de los múltiples sufrimientos de los miles de afectados por la guerra. Su arte recupera la memoria negada de pueblos andinos; pues el protagonista se dedica a escuchar y dibujar los testimonios de los pobladores para luego recrearlos en arcilla y finalmente inscribir la dolorosa experiencia en un retablo. Con la llegada de la violencia política, entonces, surge un cambio radical en la elaboración temática del retablo ayacuchano, un arte tradicional que por siglos practicaron los antecesores del protagonista. Los retablos modernos ya no hablan de las fiestas ni del nacimiento del niño Jesús, ahora se encargan de plasmar una memoria difícil de contar que sólo se puede lograr en un acto de amor fraternal.

Como hemos visto, para las siete narradoras, Jennifer Thorndike, Christhiane Félip Vidal, Nataly Villena, Ysa Navarro, Karina Pacheco, Claudia Salazar Jiménez y Julia Wong, escribir, desde diferentes perspectivas, sobre las memorias del post/conflicto es solidarizarse con el otro. El acto de escribir se vuelve una forma de resistir el silencio, el mismo que oculta y borra del imaginario nacional las experiencias de aquellos que vivieron el trauma de uno u otro flanco de la trinchera. Más aún, la publicación de *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror* es un intento por acabar con la indiferencia y buscar la empatía hacia ese «otro» y restituirlo al imaginario nacional. En este contexto, vale la pena volver a referirnos al planteamiento que ha hecho Margarita Saona sobre el arte visual en el que establece que «si aceptamos que parte de lo que permitió que se cometieran atrocidades con gran parte de nuestra población fue la indiferencia de sectores que no se identifican con el universo de las víctimas, las imágenes [y en este caso pensamos en los cuentos presentados] podrían ayudar a combatir esa indiferencia al exponer los hechos que han preferido ignorarse y al promover formas de mirar que permitan que nos veamos en los otros. Sin memoria social y sin identidad colectiva no puede existir comunidad» (17). En suma, para recobrar la dignidad, como sociedad heterogénea que es el Perú, es necesario abrazar todas nuestras diversidades y solidarizarnos con el dolor y sufrimiento de todas esas vidas precarias, los damnificados del conflicto interno armado, como bien nos advirtió Vallejo hace ochenta años en su poema «Masa.»

Bibliografía

Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror, compiladora Ana María Vidal Carrasco. Lima: Cocodrilo Ediciones, 2015.

Ballón, Alejandra, ed. *Memorias del caso peruano de esterilización forzada.* Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2014.

— «Introducción.» *Memorias del caso peruano de esterilización forzada,* compiladora Alejandra Ballón. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2014. 27-43.

Boesten, Jelke. *Violencia sexual en la guerra y en la paz. Género, poder y justicia posconflicto en el Perú*. Trad. Rafael Drinot Silva. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2016.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo.* Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2012.

— *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006.

Ewig, Christina. «La economía política de las esterilizaciones forzadas en el Perú.» *Memorias del caso peruano de esterilización forzada,* compiladora Alejandra

Ballón. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2014. 49-69.

Félip Vidal, Christiane. «Cuando el río suena.» *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror,* compiladora Ana María Vidal Carrasco. Lima: Cocodrilo Ediciones, 2015. 29-40.

Guerrero Peirano, Victoria. «Sanación.» http://www.elhablador.com/guerrero.htm Web. 16 agosto 2017.

«Informe Final.» *Comisión de la Verdad y Reconciliación,* 28 agosto 2003, http://www.cverdad.org.pe/. Web. 30 mayo 2017.

Navarro, Ysa. «Caminos.» *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror,* compiladora Ana María Vidal Carrasco. Lima: Cocodrilo Ediciones, 2015. 55-61.

Pacheco, Karina. «Voy a cantarte.» *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror,* compiladora Ana María Vidal Carrasco. Lima: Cocodrilo Ediciones, 2015. 63-71.

Salazar Jiménez, Claudia. «El grito.» *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror,* compiladora Ana María Vidal Carrasco. Lima: Cocodrilo Ediciones, 2015. 75-81.

Saona, Margarita. *Memory Matters in Transitional Peru*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Thorndike, Jennifer. «La muerte tenía nuestros dedos.» *Al Fin de la Batalla…*, compiladora Ana María Vidal Carrasco. Lima: Cocodrilo Ediciones, 2015. 19-28.

Ulfe, Makena. «Prólogo.» *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror,* compiladora Ana María Vidal Carrasco. Lima: Cocodrilo Ediciones, 2015. 11-14.

Vallejo, César. «Masa.» *César Vallejo. Poemas completos.* Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé, 2005. 450.

Vidal Carrasco, Ana María. «Pero el cadáver ¡Ay! siguió muriendo.» *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror,* compiladora Ana María Vidal Carrasco. Lima: Cocodrilo Ediciones, 2015. 9-10.

Villena, Nataly. «La etapa del nido.» *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror,* compiladora Ana María Vidal Carrasco. Lima: Cocodrilo Ediciones, 2015. 41-54.

Wong, Julia. «Algunos infortunios de la mujer con el caballo rojo.» *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror,* compiladora Ana María Vidal Carrasco. Lima: Cocodrilo Ediciones, 2015. 83-100.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 25-35
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.02
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 03/07/2017
Fecha de aceptación: 27/10/2017

Puede citar este artículo como:
Álvarez Pastene, Manuel y Hernández Tello, Carlos. «Campo cultural, violencia y mercado en el cuento chileno del siglo xxi». *El cuento hispanoamericano del siglo xxi*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 25-35, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.02
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.02

Campo cultural, violencia y mercado en el cuento chileno del siglo xxi

Cultural field, violence and market in the Chilean short story of the 21st century

Manuel Álvarez Pastene*
Carlos Hernández Tello**
Universidad de Chile

Resumen

El presente artículo realiza una revisión crítica del desarrollo del cuento chileno actual, concentrándose, en una primera parte, en una descripción acotada del panorama de producción como también de las condiciones históricas y socioculturales del presente chileno. Así, el artículo, desde un sentido de vigencia, revisa algunos de los autores más relevantes en términos de tiempo de producción, además de hacer hincapié en la influencia que el auge de la edición independiente y el taller han tenido en el cultivo del género. En una segunda parte, el artículo realiza un análisis crítico de una serie de cuentos que reflejan las manifestaciones del género desde principio de la década del dos mil hasta la actualidad; concluyendo que los cuentos revisados dan una muestra orientadora de las condiciones postdictatoriales heredadas y, en ese sentido, son modos de representación que buscan posicionarse como decodificadores del presente chileno.

Palabras Clave: Cuento chileno, Campo Cultural, Neoliberalismo y Experiencia Postdictatorial

Abstract

The article makes a critical review of the development of the current Chilean short story, focusing, in a first part, on a limited description of the cultural field as well as the historical and sociocultural conditions of the chilean present. Thus, the article, from a sense of validity, reviews some of the most relevant authors in term of production time, in addition to emphasizing the influence that the rise of the independent edition and the literature workshop have had in the cultivation of the genre. In a second part, the article critically analyzes a series of stories that reflect the development of the genre from the beginning of the two thousand to the present; concluding that the reviewed short stories give a guiding

* Doctor en Literatura chilena con mención en literatura chilena e hispanomericana, Becario Conicyt. Ha publicado el libro *Poéticas del relato criminal. La violencia en la novela chilena de la dictadura (1973-1989)* (Oxímoron Ediciones 2014), además de haber colaborado con distintos prólogos en ediciones conmemorativas de la misma editorial. Actualmente desarrolla su investigación doctoral sobre las formas en que las novelas de la transición chilena expresan poéticamente los vínculos entre la violencia dictatorial y la instalación del modelo económico neoliberal en Chile.

** Doctor en Literatura chilena con mención en literatura chilena e hispanomericana, Becario Conicyt. Sus estudios se orientan en la narrativa chilena contemporánea, actualmente realiza su tesis sobre narrativa chilena de los últimos diez años desde una perspectiva que evalúa la constitución subjetiva por medio de las experiencias y los modos de representación. Ha realizado investigaciones sobre la obra de Roberto Bolaño y Manuel Rojas.

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

sample of the inherited postdictatory conditions and, in this sense, they are modes of representation that seek to position themselves as decoders of the Chilean present.

Keywords: Chilean Short Story, Cultural Field, Neoliberalism and Postdictatorial experience

Panorama del cuento chileno actual

Hablar del cuento chileno del presente significa tener en cuenta diversos aspectos que afectan el desarrollo de un género y un ámbito particular siempre inacabado. Significa también hacer caso o más bien hacerse cargo de un corte transversal en un flujo dinámico, siempre en movimiento, siempre en constante cambio. Es bosquejar un momento que ya mañana significará el pasado, por lo que fijar el cuento es un proceso arriesgado. Si se trata de dar nombres y posicionar figuras es una tarea que involucra una dificultad similar: cómo hacer justicia con quienes destacan entre los cultivadores del género, quienes aún siguen cultivándolo a pesar de su menor notoriedad, quienes lo cultivan de forma tangencial, pues primero son novelistas (aunque casi ningún escritor se dedica exclusivamente al género cuento), y quienes empiezan a hacerlo. Siguiendo a Elsa Drucaroff y sus planteamientos en *Los prisioneros de la torre* (2011), es posible considerar que hay un número determinado de autores que hoy se encuentra en vigencia y que parados en los brazos de sus antecesores detentan un lugar de predominancia que, aunque inestable, constituye un espacio en disputa sobre el que mañana otros se pararán. El concepto de vigencia es un concepto abierto, poco delimitante por su parte, y que pocas veces consigue fijar de forma acabada tanto a los textos como a los autores. Sin embargo, para efectos de este artículo, se atiende a él en base a un aspecto relevante: el tiempo de producción que han llevado a cabo los escritores. Así, es posible ver un primer grupo de autores que llevan ejerciendo el oficio de escritores desde hace ya casi dos décadas. A finales de los noventa y principios de los dos mil, gran parte de los nombres que hoy destacan dentro de la producción nacional daban sus primeros pasos dentro del campo cultural.

De esta manera Alejandra Costamagna, Sergio Missana, Alejandro Zambra, Lina Meruane, Pablo Torche, Andrea Maturana, Andrea Jeftanovic, Nona Fernández, Marcelo Leonart, Juan Pablo Sutherland, entre otros, se posicionan en una primera línea. Y, aunque algunos de ellos no se dedican exclusivamente al cuento, algunos empezaron con novelas, otros incluso con poesía; son nombres que en la actualidad resultan ineludibles y estarán presentes en la mayoría de las más relevantes antologías del cuento chileno actual[1]. En una segunda línea, y no con menos notoriedad que los anteriores, nombres como Claudia Apablaza, Carlos Labbé, Álvaro Bisama, Cristián Geisse, María José Viera-Gallo, Mike Wilson, Diego Zúñiga, etc., son recurrentes y su producción ya se encuentra más cercana a la segunda mitad de la primera década del siglo xxi. Estos autores siguen más o menos el mismo movimiento que aquellos que los precedieron, publicando novelas principalmente antes que volúmenes de cuentos. Por último, siguiendo este recital de nombres, y en un momento de gestación dentro de la efímera contemporaneidad destacan: Paulina Flores, Simón Soto, Daniel Hidalgo, Romina Reyes, Arelis Uribe, Pablo Toro, Federico Zurita, entre otros, quienes en los últimos cinco años dieron sus primeros pasos dentro del campo de la narrativa actual con libros de cuentos. La construcción de este tipo de panorámicas resulta compleja, pues aquellos nombres también pueden tomar distancia entre ellos mismos, y es que en el desarrollo de la narrativa breve actual nada es tan certero como se quisiera. El consenso general dentro de la crítica cultural y los criterios antologadores pareciera ser que muchos autores tienen poco en común. Múltiples nombres, múltiples códigos, múltiples modos y temas. Pero sí, hay algunos aspectos externos a considerar como factores en cuanto al desarrollo que ha tenido el cuento chileno actual, aspectos que a veces se entrecruzan.

Primero, el desarrollo del cuento ha estado ligado al auge y expansión que ha tenido el campo de la edición en los últimos quince años, período en el

1. En cuanto a antologías se trata hay un número no poco significativo de este tipo de volúmenes. Entre ellas destacan. *cl Textos de frontera* (2012), *Voces –30. Nueva narrativa chilena* (2011), *Los mejores cuentos chilenos del siglo xxi* (2012) y *Selección Chilena 2000-2016* (2016). También cabe destacar la aparición de algunos escritores en antologías del cuento latinoamericano, siendo *El futuro no es nuestro* (2008) una de las más destacadas y que partió como un proyecto colectivo de publicación digital. Posteriormente fue editado en Argentina por la editorial Eterna Cadencia (2009) y en Chile por Uqbar Editores (2010).

que el desarrollo de las llamadas editoriales independientes ha tenido un rol significativo en la proliferación de discursos narrativos, como también en el surgimiento de nuevas voces narrativas[2]. La apertura de este espacio y su injerencia en el desarrollo del cuento está dada por una mayor facilidad de experimentación formal, temática y estética para la publicación, un riesgo que las pequeñas y microeditoriales están dispuesta a tomar, frente a un mercado editorial *mainstream* más rígido y conservador. Además, en muchos casos las editoriales independientes han hecho un aporte a la diversidad de nombres, ya que gran parte de los actuales narradores vigentes han publicado en una o más editoriales independientes, en muchos casos el primer libro, incluso en algunos casos han pasado a convertirse en una plataforma desde la que se avanza hacia las grandes editoriales. Y esto permite entender también una distancia entre escritores que llevan más tiempo siendo parte del campo de producción y aquellos que recién empiezan a tomar lugar. Pues, estos últimos en su mayoría fueron publicados primero o únicamente por una editorial independiente. No así el caso de quienes destacan y poseen una mayor vigencia en el campo, quienes se enfrentaron a la estrechez editorial de fines de los años noventa y principios del dos mil, momento en que ya la colección Biblioteca Sur de editorial Planeta estaba en decadencia y Alfaguara optaba por nombres más consolidados y atractivos para el mercado (Rojo 2010 y Cárcamo Huechante 2007).

Segundo, el taller de escritura es otro elemento que no es posible ser obviado en el desarrollo del cuento actual. En Chile, esta instancia tiene una larga tradición, ejercida tanto por escritores como por la crítica más ligada al periodismo y la academia. El taller es un espacio fundamental, prácticamente la factoría de la narrativa chilena del momento, hasta el punto de que hoy se instala como instancia universitaria. Y esto es un punto que no deja de ser interesante, sobre todo en cuanto a continuidad de la lógica de vigencia respecto de la producción, pues muchos de los narradores más destacados de hoy fueron asistentes a talleres de escritores como Diamela Eltit, Antonio Skármeta, Pía Barros, entre otros. Escritores que durante fines de los ochenta y la década del noventa destacaron dentro de la producción narrativa nacional y que aún siguen produciendo. Talleres dirigidos por críticos literarios también tienen un rol dentro de la construcción del oficio, así Camilo Marks y Patricia Espinosa (dos críticos de periódico, pero también profesores universitarios) han ejercido el rol de conducir y encaminar a diferentes generaciones de escritores. Hoy, incluso, son los narradores vigentes quienes ejercen el rol de maestros de taller impartiendo cátedras en diferentes lugares y espacios como universidades y centros culturales.

Las condiciones del presente

Llevar a cabo una revisión del desarrollo actual del cuento en Chile, además, implica atender a una serie de características propias del plano ficcional, tales como los modos de representación predominantes, los temas representados o los imaginarios presentes dentro de este tipo de relato. Pero también involucra hacerse cargo de aspectos culturales que determinan o condicionan su producción en el presente y que han tenido una importante influencia en los modos, temas y experiencias subjetivas posibles de encontrar en el actual relato corto. Un factor determinante entonces sería el presente sociohistórico y cultural en el que el cuento chileno se desenvuelve y que en estricto rigor es el referente de mundo predominante, tal como se evidencia en los imaginarios representados, o por los modos de representación apegados a lo verosímil que se hacen cargo del cuento. Es decir, estos imaginarios son lugares de convergencia o distancia que guardan una relación significativa con los modos de representación, donde el recuerdo y la memoria ocupan hoy un lugar predominante aunque no exclusivo; y en el que la estética fragmentaria, la biografía y las figuraciones generacionales se combinan en múltiples posibilidades (hibridez) que constantemente dan cuenta del pasado y del vuelco hacia el interior subjetivo como el lugar al que indefectiblemente se regresa desde el presente. Un interrogante bastante significativo lo

2. El desarrollo de la edición independiente en Chile se gesta desde los años noventa, incluso antes, y son antecedentes directos de las pequeñas y microeditoriales que irrumpieron a mediados de la primera década del siglo xxi. En el año 2009 se realizó la primera Furia del Libro, una feria editorial alternativa que agrupa sólo a pequeñas y microeditoriales, y que se constituye como un proyecto de cooperación colectiva que se gesta hasta el día de hoy. Para más información ver: Fuentes, Lorena y Ferretti, Pierina. *La edición independiente en Chile. Estudio e historia de la pequeña industria (2009-2014)* (2015), Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile. Desde la colonia hasta el bicentenario.* (2010) y Rojo, Grinor. *Discrepancias del bicentenario* (2010).

realiza Ignacio Álvarez en.*Cl textos de frontera* (2012), una de las antologías del cuento chileno actual más representativa tanto en nombres como formas, quien se pregunta: «¿Por qué son tantos los que quieren hablarnos de lo que ya pasó? (…). El pasado se ha vuelto un lugar [espacio] porque el curso del tiempo termina por coagularse» (87).

Haciendo caso a lo anterior, este particular momento se encuentra en pleno proceso de desarrollo y ha derivado de una serie de problemáticas de orden histórico-sociales, culturales y económicas (estas últimas serán mayormente abordadas en el segundo apartado de este artículo), legadas por la dictadura cívico-militar y la imposición del modelo neoliberal llevado a cabo por ella (Moulián 1997), a lo que se suma la posterior consolidación de este modelo durante los años de la llamada transición democrática. El malestar social que generan ha sido observado desde finales de los años noventa hasta la actualidad desde las ciencias sociales y las humanidades. En tanto problemas de orden sociológico e identitario, Pedro Güell en «En Chile el futuro se hizo pasado ¿Y ahora cuál futuro?» (2009), hace hincapié en la necesidad de reformulación de un relato social que convoque a la ciudadanía a un aplazamiento de su horizonte de expectativas y deseos, pues el discurso de desarrollo del período de la transición carece de sentido en la actualidad. Los sujetos no guardan interés salvo en la satisfacción de necesidades individuales, siendo la lógica del privilegio adquirido vía mercado la que determina de mayor manera el actuar social, pero también debido a que socialmente la percepción de la desigualdad como tema de índole nacional y la creciente crítica a ella hace menos confiable la propuesta de reciprocidad contenida en el relato imperante. El gran daño social de la experiencia de la desigualdad en el Chile actual, según Güell, es que le quita el piso a la expectativa de reciprocidad colectiva en la que se fundan los relatos de futuro en Chile, lo que lleva a los individuos a sentirse ajenos al mismo. Así, se hace urgente desde su punto de vista el que la sociedad asegure de forma permanente las motivaciones de los individuos y un sentido de pertenencia para asegurar un mínimo de estabilidad y coherencia en el conjunto de las relaciones sociales. Esto se lleva a cabo por medio de diferentes y múltiples mecanismos. Uno de ellos es la construcción de sentidos de continuidad temporal «mediante símbolos, rituales y narraciones. Son elaboraciones acerca del sentido simbólico del transcurso del tiempo que contribuyen a articular las biografías individuales con el orden social, el cambio de la sociedad con la pertenencia de los individuos a algo fijo (Güell 17). En definitiva, permiten realizar los sacrificios en el presente pensando en la plenitud del futuro.

De forma complementaria, Jorge Larraín tanto en *Identidad chilena* (2001) como en *¿América Latina moderna?* (2005), atiende a los problemas identitarios que se observan en el presente como parte del legado de los procesos históricos recientes. El quiebre de la identidad nacional y, por consiguiente, el quiebre de la comunidad, si es que en algún momento se pudiese hablar de una identidad sólida, radica en que en el período que se inaugura el 11 de septiembre de 1973, algunos de los miembros de la comunidad ya no son reconocidos por la misma, pasan a ser parte de la otredad; no solamente son negados, expulsados y exiliados, además a algunos se les niega su cuerpo, son desaparecidos, negándoles el sustento físico de la identidad. Esto último sigue siendo uno de los puntos más conflictivos dentro del plano identitario, pues urge el reconocimiento y la reivindicación de su pertenencia, lo cual choca con la perspectiva de quienes aún avalan a lo que esos sujetos se vieron sometidos. Esta construcción del otro, finalmente, conlleva indefectiblemente al temor, eje estructurante del actual paisaje identitario según Larraín; por los que la comunidad permanece quebrada, en tanto hay un otro al que constantemente se le teme y odia, por una parte, y una rabia expresada en la amenaza constante a la propiedad privada (otra forma de no reconocer identidad). Por lo tanto, los contenidos de la identidad se encuentran en el presente en tela de juicio, pues ya no son reconocidos y/o compartidos debido a su uso y abuso durante los últimos cuarenta años, pero también debido a que aún es un tema que socialmente está pendiente.

De esta manera, Chile se encuentra experimentando un proceso social complejo, el cual ha sido caracterizado por el *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo* (PNUD) en su informe del año 2015 como «Los tiempos de politización», pues hoy lo que se encuentra en disputa en la sociedad chilena es lo que puede y/o debe ser decidido de forma colectiva, ya sea por una expansión de los límites actuales de lo se puede decidir o por su oposición y mantenimiento, estando en juego la delimitación de lo político. Esta politización responde a una mirada crítica respecto a las imágenes de construcción identitarias y sociales que se elaboran en el marco del desarrollo nacional chileno, estas no logran hacer sentido a los sujetos como marcos de referencia en tanto no se ajustan en muchos sentidos a sus propias experiencias sociales. De esta forma, lo que caracteriza a este

momento en particular es la «disputa respecto de lo real, lo legítimo y lo posible» (PNUD 16), pugna que se expresa en diferentes y amplios planos sociales tales como la movilización social, la discusión pública y un mayor involucramiento ciudadano de parte de una sociedad civil que a inicios de siglo no se constituía o perfilaba como una amenaza al orden y poder de las élites

Lo anterior se traduce en que la imagen país que se ha proyectado en las últimas dos décadas correspondería a una positiva trayectoria hacia el desarrollo y superación del pasado, imagen que no estaría teniendo sentido descriptivo de la sociedad en la que se desenvuelven los ciudadanos, acarreando la generación de un malestar social respecto a la distancia que media entre los horizontes sociales que movilizan a la población y su efectiva participación en el desarrollo social. A ello se suma una creciente percepción en lo que respecta a la desigualdad como pilar inamovible del desarrollo mismo y que se evidencia en diversos ámbitos, ocasionando que el relato social se quiebre (o al menos sea puesto en duda). Así, se origina una escalada de movilizaciones y manifestaciones que buscan una reconfiguración de lo político y cuya punta de lanza sería la incorporación y mayor participación de la plana ciudadana en la toma de decisiones respecto al desarrollo futuro y la urgencia por cambios profundos, como también una mayor incidencia en el poder. Esas y otras problemáticas en el momento actual ponen en cuestión la discusión sobre lo postdictatorial y se preguntan por el inicio de un nuevo ciclo histórico (PNUD 2015); fenómenos que, sin lugar a dudas, tienen un papel central tanto en la configuración de los sujetos representados en los cuentos chilenos actuales como en su construcción misma, ya sea porque se hagan cargo de ellas o desestimen esta tentativa.

Lecturas: violencia y mercado en el cuento chileno del presente

Al realizar una relectura de algunos de los «manifiestos» del cuento latinoamericano, observamos en ellos dos vertientes sobre la escritura de la narración breve. Por una parte, se vislumbra el objetivo poético de establecer una preceptiva, un cúmulo de aspectos esenciales que conformarían el marco escritural del cuento y del que los narradores no podrían tomar distancia, todo esto en perspectiva de alcanzar un grado de perfección según las dinámicas de coherencia del género. Por otra parte, la vertiente alternativa de aquella tradición poética de manifiestos elabora, irónicamente, una retahíla de «antipreceptos», como abogando por una libertad creativa totalmente ajena a los mandamientos decretados por los próceres del cuento latinoamericano. Para el caso del primer grupo, referencias insoslayables son los señeros «Decálogo del perfecto cuentista» (1927) de Horacio Quiroga, «Algunos aspectos del cuento» (1971) de Julio Cortázar y «El desafío de la creación» (1963) de Juan Rulfo, textos que definen distintos ejes poéticos de acción de la narración breve o del relato *sensu lato*, diseñando un esquema formal que convendría eventualmente seguir para garantizar el éxito en el «desafío de la creación».

Ahora bien, si situamos la reflexión en la vertiente alternativa de los narradores que elaboran «antipreceptivas», dos voces de autores son ineluctables. La primera de ellas es Jorge Luis Borges, quien en sus «Dieciséis consejos» (1964) inicia sus recomendaciones anotando lo que en literatura «es preciso evitar», parodiando probablemente cualquier intento programático de escritura, cualquier aplicación de recetas sobre el arte de escribir cuentos. Ejercicio similar es el que sugiere Augusto Monterroso en «Unas palabras sobre el cuento» (s.f.), texto en el que declara que «Si a uno le gustan las novelas, escribe novelas; si le gustan los cuentos, uno escribe cuentos. Como a mí me ocurre lo último, escribo cuentos. Pero no tantos: seis en nueve años, ocho en doce. Y así». Luego agrega:

> La verdad es que nadie sabe cómo debe ser un cuento. El escritor que lo sabe es un mal cuentista, y al segundo cuento se le nota que sabe, y entonces todo suena falso y aburrido y fullero. Hay que ser muy sabio para no dejarse tentar por el saber y la seguridad.

En síntesis, si por una parte se vislumbra un esfuerzo por teorizar y establecer los rasgos del cuento, por la otra se elabora una diatriba paródica de libertad creativa, y será desde la óptica de esta última que el cuento chileno del siglo xxi puede ser estudiado escuetamente en su amplia diversidad. En este punto conviene realizar una aclaración: el cuento chileno del siglo xxi puede ser leído desde la heterogeneidad no por la proliferación de autores que hoy publican periódicamente colecciones de narraciones breves, sino por las dinámicas económicas y culturales que en el Chile de los últimos cuarenta años ha desencadenado la ortodoxia neoliberal y su *modus operandi* regulador de la existencia del sujeto nacional, sobre todo postdictatorial.

¿Qué definiría a este sujeto nacional, a este engendro heredero del «giro neoliberal» que estudian en detalle Carlos Ruiz y Giorgio Boccardo (2014)? Básicamente, un individuo atrapado en las redes del trabajo, de la tercerización, de la desigualdad y la desregulación del mercado, pero a la vez embriagado por el hedonismo del consumo y del solipsismo como único parámetro existencial, el cual sería naturalmente el resultado de las transformaciones políticas y económicas pergeñadas durante la dictadura militar. En términos de Tomás Moulián (1997):

> Chile Actual proviene de la fertilidad de un «ménage a trois», es la materialización de una cópula incesante entre militares, intelectuales neoliberales y empresarios nacionales o transnacionales. Coito de diecisiete años que produjo una sociedad donde lo social es construido como natural y donde (hasta ahora) sólo hay paulatinos ajustes.
>
> Ese bloque de poder, esa «tríada», realizó la revolución capitalista, construyó esta sociedad de mercados desregulados, de indiferencia política, de individuos competitivos realizados o bien compensados a través del placer de consumir o más bien de exhibirse consumiendo, de asalariados socializados en el disciplinamiento y en la evasión. Una sociedad marcada por la creatividad salvaje y anómica del poder revolucionario (sic) (Moulián 27-28).

Si atendemos las aclaraciones de Moulián, es esta realidad la que el cuento chileno del presente relata. Los narradores parecen conscientes de las dinámicas de poder y violencia que fueron necesarias para la instalación de la ortodoxia neoliberal en el Chile del presente, y es en base a ellas que construyen sus mecanismos poéticos. Alejados se los observa de las preceptivas de antaño: su objetivo pareciera ser el de decodificar, interpretar, ofrecer lecturas de la sociedad chilena del siglo xxi, la cual no conciben sin el ejercicio rememorativo de los años setenta y ochenta. En este sentido, un ordenamiento tentativo de los cuentistas chilenos actuales necesariamente supera los criterios generacionales: no hablamos acá de autores perentoriamente jóvenes, sino de aquellos que están leyendo la realidad actual, aun a riesgo de excluir, por la naturaleza intrínseca de un trabajo crítico de este tipo, a voces narrativas actuales de gran calibre como Nona Fernández, Álvaro Bisama, Diego Zúñiga, Claudia Apablaza, Alejandro Zambra, Jorge Baradit, entre muchos otros. Asumiendo ese peligro, el breve análisis que ofreceremos acá incluye a los autores Patricio Manns, Roberto Bolaño[3], Alejandra Costamagna, Marcelo Leonart, Cristián Geisse, Andrea Jeftanovic, Pablo Toro y Simón Soto.

Para iniciar el examen del relato breve chileno del siglo xxi, un cuento en el que se observa una conciencia situada desde el presente, pero que elabora una narración que busca explicaciones para el devenir actual en los años setenta, es el relato «La novia del regimiento» de Patricio Manns, el cual apareció en la colección *La tumba del zambullidor* (2001). Este relato narra el proceso de persecución, tortura, violaciones sistemáticas, muerte y desaparición de Marta, una profesora universitaria que fuera funcionaria del gobierno de Allende, pero que en la actualidad del tiempo del relato ocupa un cargo de importancia en un partido clandestino. Si bien el cuento construye un narrador que relata los hechos con un realismo descarnado, en el que el lenguaje y las descripciones de las vejaciones sexuales de la protagonista dejan bien poco a la imaginación, tal desembarazo narrativo se justifica en las palabras de uno de los torturadores: «Esta pobre puta desvalida es una excusa. Un medio para sembrar el terror en las filas enemigas. Mientras llenemos de cadáveres el país, el enemigo se va a esconder. Nunca combatirá» (220). Lo anterior es coherente con las dinámicas del totalitarismo enunciadas por Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo* (1951), pues alude precisamente a las tentativas de despolitización de la población, tan características de la sociedad chilena del presente y que, según se desprende de la lectura de este cuento de Manns y del párrafo anteriormente citado de Moulián, tendrían su punto de inicio en los lejanos años setenta.

Si la violencia en este tramo del corpus es un aspecto definidor de aquello en lo que se convirtió el Chile actual, cuyo espécimen más claro es el sujeto individualista y consumista que es su corolario, uno de los cuentos que evidencia dicha violencia con notoria fuerza poética es «El Ojo Silva» de Roberto Bolaño, incluido en el volumen *Putas asesinas* (2001). En este relato el dispositivo fotográfico opera como el formato primario para documentar y a la vez narrar el escenario de agresión sistemática mediante la que es constreñido el sujeto latinoamericano. El inicio

3. Patricio Manns y Roberto Bolaño, autores de generaciones claramente distintas a los que conforman el panorama de hoy, serán considerados en este análisis como antecedentes de una tradición que perfila el desarrollo del relato actual, además de ser autores que, a pesar de la distancia generacional, son referentes que interpelan la realidad del Chile del presente.

del cuento es en dicho sentido decidor, pues adelanta lo que será la vida del protagonista luego del golpe de Estado. Pero también revela un elemento no menor: el hecho de que el Ojo Silva ya no existe, ha sido devorado por la violencia y la muerte, y sólo podemos conocer su periplo por el mundo a través de la voz de un narrador que operará como intermediario:

> Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende (215).

La experiencia obliterada por la violencia demanda otras voces que, aunque precarias en su contenido representativo, pueden aproximarse a la construcción de un relato que dé cuenta del sujeto inserto en las dinámicas políticas y económicas que las generaciones posteriores heredaron. De ahí el carácter ejemplar del personaje de Bolaño.

Ya situados en otro eje del análisis, es pertinente revisar algunos relatos que proponen lecturas de la sociedad mercantilizada del Chile actual, lo cual, siguiendo la lógica hasta ahora trazada, es el resultado de la instalación del terror post golpe de Estado, y comprenderá en nuestra propuesta los proyectos de vida del sujeto chileno postdictatorial, las dinámicas de la competencia y del trabajo, y la configuración cultural que operaría en la conciencia de dicho sujeto. Un primer relato que ofrece perspectivas en lo que a proyectos vitales se refiere, es el cuento «A las cuatro, a las cinco, a las seis» de Alejandra Costamagna, publicado en *Animales domésticos* (2011). La secuencia de hechos acá descrita alegoriza, a nuestro entender, una elección de vida acorde a las dinámicas de mercado y de la distribución de la renta, las que, a juicio de economistas como Hugo Fazio (2016), responden a mecanismos fraudulentos de acumulación de riqueza (con la consiguiente desigualdad que esto conlleva), y que a nuestro criterio han desencadenado estilos de vida que instan a prescindir de cuestiones básicas como lo es, incluso, la paternidad:

> A Javier nunca le gustaron las mascotas. Ni los niños (aunque a las mascotas las toleraba más que a los niños). A este animal [el gato moribundo de la pareja], sin embargo, había terminado casi por quererlo. A Isidora en principio tampoco le gustaban demasiado los niños. Cuando se emparejaron, diez años atrás, ambos transmitían en la misma frecuencia. Hacían listas de razones para no tener hijos.
>
> – Dormir ocho horas seguidas.
> – No criar ni malcriar.
> – No esperar aprobaciones ni reprobaciones de la parentela.
> – No tener que desaprobar la marihuana.
> – No planear desayuno-almuerzo-once-cena; no depender del supermercado.
> – No pagar jardines infantiles, colegios, institutos, universidades, cesantías.
> – Evitar domingos de parentela forzada.
> – Evitar hospitales, clínicas, servicios de urgencia a medianoche.
> – Y así (45).

La opción de esta pareja por el gato, en desmedro de la paternidad, respondería a dos condiciones. La primera, la necesidad de plasmar los deseos individuales (sexo, consumo, etc.), a la vez que prescindir de las responsabilidades que comportaría un hijo y que pugnan por sobreponerse a las presiones sociales de un espacio nacional que, paulatinamente, ha ido relegando la familia para recuperar el hedonismo antes mencionado. La segunda condición que iría en detrimento de la paternidad obedece a las condiciones materiales a las que aspira el sujeto del Chile actual, las que explicadas en la jerga de Karl Marx (1867), fungen en una lógica en la que el «trabajo necesario» no permite, luctuosamente, «reproducir los medios de subsistencia». Como consecuencia, irrumpe una paternidad contrahecha, representada en la crianza y cuidado de una mascota.

Un diagnóstico similar al del relato de Costamagna lo ofrece el cuento «La educación» de Marcelo Leonart, texto incluido en el volumen homónimo del año 2011. Podría decirse que esta narración estructura dos historias que fluyen en carriles paralelos que en un momento se intersectan. Por una parte, la vida del niño Tiziano y la educación que le prodiga su padre viudo. Por otra, el relato de vida del ex preso Callahan Erasmo Armijo Armijo, quien llega al barrio de Tiziano y que, producto de un incendio un día antes de su liberación, ha quedado con quemaduras que lo han convertido en un engendro. Resulta interesante el examen alegórico que ofrece el cuento, pues observamos el proceso de formación de un infante que, empapado de lo que ofrece el discurso televisivo sobre la delincuencia y las protestas estudiantiles por una educación libre de lucro, debe enfrentarse a la experiencia de ser

testigo de la existencia precaria de este nuevo vecino que pareciera ser el resultado de una sociedad brutal que conmina lo alterno a la marginalidad. Así, tanto Tiziano como Callahan son exhibidos como sujetos determinados por las condiciones de vida del presente, y así lo evidencia el relato del narrador:

> En la tele encendida, que veíamos cómodamente con Tiziano, recostados en la cama matrimonial que hasta hace trece años compartíamos con su madre, se veían las imágenes de los disturbios provocados y esperados al término de la marcha estudiantil. Largo rato. Como un videoclip interminable llegaron los pacos, culiao, arranquemos, no, mejor tirémosle piedras, culiao, ellos son parte de este sistema desigual que nos reprime, culiao, su sola presencia en este tipo de manifestaciones es una provocación para el pueblo, culiao, querimos más educación, culiao, no soportamos la ignorancia, culiao, que se refleja en nuestra falta total de oportunidades, culiao, que nos obliga a vivir en una miseria tanto económica como moral, culiao, porque todo es un círculo vicioso, culiao, debido a que porque no tuvimos educación nunca vamos a tener plata, culiao, y plata se necesita siempre, culiao, y es el mismo sistema el que nos lleva a endeudarnos con intereses usureros, culiao, y la deuda siempre aumenta, culiao, porque siempre queremos más y siempre nos cobran más, culiao, y vivir así es tremendo de la angustia, culiao, y por eso que más temprano que tarde todo este rollo nos lleva a la infelicidad y a la violencia, culiao, al no poder cumplir con las expectativas consumistas que los mismos medios de comunicación –a través de la publicidad y la tele, culiao– nos obligan a aspirar (…). [Q]uédate callado, joven terrorista, las piedras parecen ser tu único lenguaje y así y todo no tenís idea de lo que estái diciendo, anarquista miembro de grupos antisistémicos. ¿No cachái que el orden público es la base del bien común, comunista de mierda? Arranca mientras tengái piernas, joven desadaptado, y suelta todos y cada uno de los celulares que lleváis contigo, son propiedad privada y este palo que tu cuerpo ahora recibe te lo doy en la defensa de ese sacrosanto derecho, y en nombre de mi institución y mi bendito uniforme y de la República de Chile, mejor educación queríai, a ver si con esta lacrimógena en la cara terminai aprendiendo (192-193).

El extenso fragmento citado da cuenta de las pugnas sociales que se vienen sosteniendo en el Chile neoliberal del presente. Como lo revelan las voces que se alternan en el relato, existe una polarización que enfrenta a nuevos sujetos, los jóvenes estudiantes que demandan un retorno al inveterado Estado Benefactor erradicado por la dictadura, versus un aparato represivo esbirro del sistema y que pareciera ser en el presente democrático una extensión del brazo coercitivo de la DINA o la CNI. De este modo, el relato ofrece una lectura solapada del presente neoliberal en el que los sujetos pueden renunciar a la paternidad y sobrellevar su existencia mediante un trabajo precario, o bien, pueden acceder a dicha paternidad y asumir las condiciones económicas de un presente que, insistimos, reproduce en la actualidad una onda represiva que evoca la violencia de los años setenta y ochenta.

Otra mirada de proyecto vital la ofrece el relato «La Negra» de Cristián Geisse, incluido en el libro *En el regazo de Belcebú* (2011). Este cuento transforma en recurso poético una situación histórica característica de los procesos de urbanización: la migración campo-ciudad. Sin embargo, la fuerza poética del relato reside en la inversión de esa situación histórica. Ramiro, el protagonista, ejecuta la operación contraria: la migración ciudad-campo, itinerario que se fundamenta en el hastío que experimenta el sujeto de las condiciones de vida en la urbe de la que procede, lo cual lo incita a dedicarse a la cría de cabras en un espacio montañoso incógnito:

> Ramiro había huido de la civilización hastiado de su perversidad. La ciudad en la que vivía tendría unos cuarenta mil habitantes apenas, pero lo que había visto allí abajo le bastaba. Según él, su «aldea» era suficiente muestra de los horrores de la humanidad: el vicio, la delincuencia, la frivolidad, el sometimiento. Todo eso para él eran sólo los síntomas de problemas más profundos: el mundo estaba viviendo un estado de descomposición espiritual total (66).

La lógica de análisis que nos hemos impuesto para ingresar al corpus nos conmina a leer este fragmento bajo las condiciones de vida del Chile actual, por lo que la «hégira» de Ramiro es plausible de decodificar como un fenómeno social acorde con las dinámicas de mercado, tendientes sin duda a la modernización material, pues la producción de mercancías se inclina precisamente a aherrojar al sujeto al espacio geográfico urbano. En este sentido, la opción vital del protagonista comportaría un acto de resistencia a dichas dinámicas, aunque el final del relato revela una suerte de ahistoricidad: el consumo de la hierba lo sume en un tránsito alucinógeno que lo exhorta a regresar a la civilización que antes había denostado y abandonado.

Al decir de economistas como Friedrich Hayek (1944) o Milton Friedman (1962, 1979), la planificación estatal de una economía contribuye a limitar las libertades del individuo. De este modo, dichas limitaciones se plasmarían en la imposibilidad de realizar intercambios o transacciones voluntarias y que, como consecuencia, pondrían freno a la libre competencia. Hacemos notar la epistemología económica de estos dos autores pues, dado el contexto crítico en el que nos situamos, proporciona las bases teóricas esenciales para ingresar brevemente al cuento «Primogénito» de Andrea Jeftanovic, del libro *No aceptes caramelos de extraños* (2011). Sucintamente, el cuento es narrado por una voz infantil masculina que asiste a la llegada de un nuevo miembro de la familia, su hermana menor:

> Tres tristes tigres. Me entristecí tanto cuando llegaste por la entrepierna de mamá (…). Pequeña querubín, quebraste el triángulo perfecto que teníamos con papá y mamá, mis siete años de reinado (…). Envolver a mi hermanita en una bolsa negra de plástico. Con esa idea me despierto en las mañanas (31).

Conforme avanza el relato, éste reproduce discursivamente las dinámicas de la competencia, proceso que sitúa al narrador en una posición que lo acicatea a permanecer, a imponerse para no enfrentar las pérdidas que implican el afecto de los padres. Eso explicaría el final del cuento y justificaría el accionar del primogénito, pues al leer el relato en clave friedmaniana la competencia salvaje de la sociedad neoliberal del presente reproduce el fundamento darwinista de supervivencia:

> Te quito el vestido, lo dejo en el suelo, me demoro, intento cubrirlo con un paño y te libero de los pañales mientras estaba atento a las burbujas de jabón cuando te puse desnuda en el agua tibia. Me observas con agradecimiento, se te achinan los ojos grises. Respira conmigo, vamos. Me envalentono, antes de saber a quién prefiere mamá te hundo en la tina. Es sólo un juego, no te pongas morada, te ves fea, es una broma. Uno… el único heredero del amor de mamá; dos… el preferido soy yo. Vamos trata de respirar. Tres. Uno. Dos. Tres… momia es (38).

Si el cuento de Jeftanovic alegoriza en el seno familiar la forma en que la metonimizada «libre competencia» ha permeado la existencia del sujeto chileno postdictatorial, el relato «Hombres maravillosos y vulnerables» (2010) de Pablo Toro, incluido en el volumen antológico *Selección chilena 2000-2016* (2016), reproduce las dinámicas del trabajo y la competencia y parodia sin ambages la bullada meritocracia, característica de una economía de mercado y enormemente difundida por todos los poderes chilenos, los del Estado y los fácticos. El cuento narra una entrevista de trabajo, en la que un postulante a asistente de producción vigila inquieto por una ventana a los otros candidatos al puesto, mientras el productor elucubra una perorata sobre los gajes del oficio. Al seguir el trazado narrativo, lo que desprende el lector es que quien conseguirá el empleo es el que esté dispuesto a ser sometido a la más procaz de las vejaciones:

> – Supongamos que en estos momentos, debajo del escritorio, estoy en pelotas, muchacho, que no llevo puestos ni pantalones ni calzoncillos. Supongamos que mientras hemos estado hablando me he tocado sin parar hasta alcanzar una erección decente, muchacho. Tú sólo tienes que decir que sí, arrodillarte a mi lado y comenzar. O puedes decir que no, y veremos qué pasa con la pega de asistente.
>
> El joven está aferrado a la silla. Su rostro se moja, como si el sudor hubiese penetrado las primeras capas de piel y empapara su cráneo; sus ojos se ven desorbitados y parecen lámparas hinchadas a punto de reventar. Baja la cabeza y se arrodilla en el suelo. Comienza a arrastrarse hacia el otro lado del escritorio, como si entendiera que la humillación previa a la chupada es parte del proceso. Antes que alcance a ver los pantalones bajados del productor, éste lo detiene.
>
> – Eso sería. Muchas gracias. Te vamos a llamar (238).

La fuerza poética de esta escena parodia las dimensiones de la meritocracia antes aludida. Así, lo que el relato pareciera declarar es que en el Chile actual el acceso a un cargo subalterno sólo es alcanzable para quien esté dispuesto a realizar la mejor felación.

Una de las precisiones esenciales que realizan Manfred Steger y Ravi Roy en su libro *Neoliberalismo. Una breve introducción* (2010), es que el neoliberalismo no se define sólo como un paquete de medidas económicas, sino también como una forma de gobierno y sobre todo como una ideología. Este último elemento es crucial para comprender las transformaciones culturales que la dictadura puso en marcha tras la aprobación fraudulenta de la Constitución política de 1980, pues, si como aclaran Steger y Roy «Una ideología es un sistema de ideas,

básicamente compartidas, y de creencias estructuradas que un grupo significativo de la sociedad admite como verdadero» (29), no es de extrañar que aquel sistema de ideas y creencias haya reformulado la complexión cultural de los chilenos de aquella época y la posterior, hasta nuestros días. Entendido así el problema, y a juicio de Grínor Rojo, la televisión operó como mecanismo primario en la difusión de la ideología neoliberal:

> En ese panorama cultural [el de las transformaciones económicas de la dictadura] (…) el predominio de las «ideologías pesadas» iba a andar de la mano con el de las de un «peso liviano», al menos en apariencia, y me refiero ahora a aquéllas cuya manipulación constituye, como lo sabe todo el mundo, el gran cometido de la televisión – encargada ésta de apoyar un óptimo desempeño de la actividad económica provocando el entontecimiento *ad hoc* de los consumidores (46).

Este es el proscenio histórico-cultural desde el que es posible leer el relato «Madre» de Simón Soto, incluido también en *Selección chilena 2000-2016*. El argumento de este relato es sencillo: un joven, exhortado por su madre para que estudie Comunicación audiovisual, se dedica a la creación de guiones para culebrones. Más allá del poder que ejerce la madre sobre el hijo, el diagnóstico que ofrece el mismo es el de un Chile embrutecido por la cultura fácil, en el cual las únicas narrativas consumidas por la población son las de las teleseries que no ofrecen ninguna lectura crítica ni política. En definitiva, asistimos a la contemplación de un arte inofensivo sin pretensiones de historicidad, y así le es enrostrado al protagonista:

> Qué complejidad va a tener esa mierda, conchadetumadre, te dijo uno de tus excompañeros del equipo de Varela. Estamos haciendo caca, huevón, nada más que caca para las viejas culeadas ignorantes que ven tele a las ocho de la noche, dijo el otro compañero (225).

Naturalmente, el golpe es certero para un sujeto que se forjó en la contemplación de *Cuna de lobos*, la teleserie mexicana protagonizada por Catalina Creel, cuyo personaje del parche en el ojo, encarnación de la sevicia, se hizo célebre a principios de los noventa en Chile. El relato de Soto realiza, bajo la óptica que hemos trazado, una lectura aguda sobre el desmedrado panorama cultural del Chile actual, y el argumento del relato, así como su secuencia narrativa y las imágenes que evoca, son funcionales a la consecución de ese objetivo.

Precisión final

El breve examen panorámico que hemos realizado sobre el campo del cuento chileno del siglo xxi, revela las condiciones sociohistóricas, políticas y económicas que Chile heredó de la dictadura cívico-militar y su sostenimiento durante el periódo de la transición. Aunque, insistimos, el corpus seleccionado implicó dejar fuera del estudio a autores que hoy constituyen el canon narrativo nacional, la lectura que ofrecemos da cuenta, quizás de manera indirecta, de la producción que aquellos autores han desplegado en el ámbito de la novela. Sin las pretensiones preceptivas que fueron la ortodoxia en algún momento del siglo xx en la producción del relato breve latinoamericano, los autores aquí considerados intentan eludir ese carácter programático para irrumpir en el ámbito narrativo nacional con nuevos lenguajes, imaginarios alternos, voces heterogéneas, dispositivos alegóricos y paródicos que pretenden instalarse como adminículos para la decodificación de nuestro abigarrado Chile del presente.

Bibliografía

Álvarez, Ignacio. «Un mapa contrahecho». Beatriz García Huidobro y Andrea Jeftanovic (Ed.). *Cl Textos de frontera*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012: 85-87.

Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Taurus, 1998.

Bolaño, Roberto. «El Ojo Silva». *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible.* Barcelona: Anagrama, 2010.

Borges, Jorge Luis. «Dieciséis consejos». Texto consultado en el sitio web http://ciudadseva.com/texto/16-consejos/

Cárcamo-Huechante, Luis. *Tramas de mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo xx.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007

Costamagna, Alejandra. «A las cuatro, a las cinco, a las seis». *Animales domésticos*. Santiago: Random House, 2016.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Grupo editorial Planeta. Emecé, 2011.

Fazio, Hugo. *Los mecanismos fraudulentos de hacer fortuna. Mapa de la extrema riqueza 2015.* Santiago: LOM Ediciones, 2016.

Friedman, Milton y Friedman, Rose. *Capitalismo y libertad*. Trad. Alfred Lueje. Madrid: Ediciones Rialp, 1966.

Friedman, Milton y Friedman, Rose. *Libertad de elegir*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1980.

Fuentes, Lorena y Ferretti, Pierina. *La edición independiente en Chile. Estudio e historia de la pequeña industria (2009-2014)*. Santiago: Cooperativa de editores de la Furia, 2015.

Geisse, Cristián. «La Negra». *En el regazo de Belcebú*. Santiago: Ediciones Perro de Puerto, 2011.

Güell, Pedro. «En Chile el futuro se hizo pasado: ¿y ahora cuál futuro? Ensayo sobre la construcción simbólica del tiempo político». En VV.AA. *El Chile que viene. De dónde venimos, dónde estamos y a dónde vamos*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009: 17-37.

Hayek, Friedrich A. *Camino de servidumbre*. Trad. José Vergara. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

Jeftanovic, Andrea. «Primogénito». *No aceptes caramelos de extraños*. Santiago: Uqbar Editores, 2013.

Larraín, Jorge. *¿América Latina Moderna? Globalización e identidad*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago: LOM Ediciones, 2001.

Leonart, Marcelo. «La educación». *La educación*. Santiago: Tajamar Editores, 2012.

Marks, Camilo. *Los mejores cuentos chilenos del siglo xxi*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2012.

Marx, Carlos. *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo I. Libro 1. Proceso de producción del capital.* Trad. Cristián Fazio C. Santiago: LOM Ediciones, 2015.

Manns, Patricio. «La novia del regimiento». *La tumba del zambullidor*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.

Monterroso, Augusto. «Unas palabras sobre el cuento». Texto consultado en el sitio web http://ciudadseva.com/texto/unas-palabras-sobre-el-cuento/

Morales, Carla. Ed. *Voces –30 nueva narrativa chilena 2011*. Santiago: Ebooks Patagonia, 2011.

Moulián, Tomás. Chile actual. Anatomía de un mito. Santiago: LOM Ediciones, 2002.

Parra, Sergio y Perán, Aldo. Comp. *Selección Chilena 2000-2016*. Santiago: Estruendomundo (Chile), 2016.

PNUD. *Desarrollo Humano en Chile. Los tiempos de la politización*. Santiago: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2015.

Ruiz, Carlos y Boccardo, Giorgio. *Los chilenos bajo el neoliberalismo. Clases y conflicto social*. Santiago: Fundación Nodo XXI y Ediciones El Desconcierto, 2014.

Rojo, Grínor. *Discrepancias de Bicentenario*. Santiago: LOM Ediciones, 2010.

Soto, Simón. «Madre». Sergio Parra y Aldo Perán (Comp). *Selección chilena 2000-2016*. Santiago: Estruendomudo, 2016.

Steger, Manfred B y Roy, Ravi K. *Neoliberalismo. Una breve introducción*. Trad. Paloma Tejada Caller. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Toro, Pablo. «Hombres maravillosos y vulnerables». Sergio Parra y Aldo Perán (Comp). *Selección chilena 2000-2016*. Santiago: Estruendomudo, 2016.

Trelles, Diego. Comp. *El futuro no es nuestro.* Santiago: Uqbar Editores, 2010.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 37-47
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.03
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 05/09/2017
Fecha de aceptación: 25/11/2017

Puede citar este artículo como:
Wesphalen R., Yolanda. «El horror de la memoria y las modernidades *borderline*». *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 37-47, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.03
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.03

El horror de la memoria y las modernidades *borderline*

The horror of memory and borderline modernities

Yolanda Wesphalen R.*
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen

El artículo presenta un esbozo de la narrativa breve contemporánea escrita por mujeres. Aborda primero la problemática de la violencia social y de género, tal como esta fue narrada en el Perú durante el periodo del conflicto armado interno a fines del siglo xx; luego dirige una mirada retrospectiva hacia las nuevas generaciones y sus batallas por la memoria, incidiendo en algunas experiencias de la dictadura en Chile y la guerra interna en el Perú. Posteriormente presenta algunas breves incisiones sobre la narrativa argentina reciente y su recorrido por las pesadillas y los miedos enquistados en lo más profundo de la psique, tanto en la esfera individual como colectiva, de personas sometidas al cada vez mayor dominio de una modernidad propia de sociedades *borderline*.

Palabras clave: narrativa escrita por mujeres, violencia social y de género, batallas por la memoria, modernidades *borderline*

Abstract

The article presents an outline of the contemporary brief narrative written by women. First it addresses the problem of social and gender violence, as it was narrated in Peru during the period of internal armed conflict at the end of the 20th century; Then there is a retrospective look at the new generations and their battles for memory, focusing on some experiences of the dictatorship in Chile and the internal war in Peru. Subsequently it presents some brief incisions on the recent Argentine narrative and the journey through nightmares and entrenched fears deep within the psyche, both individually and collectively, of people subjected to the ever greater domination of a modernity of Borderline societies.

Keywords: written narrative by women, social and gender violence, battles for memory, borderline modernities

La narrativa breve contemporánea escrita por mujeres nos hace transitar por el terreno de la consternación y la angustia, nos sumerge en mundos posibles cargados de horror e intensos sentimientos provocados desde distintas ópticas y mediante procedimientos retóricos disímiles. Dada la enormidad del corpus de cuentos y relatos escritos en este periodo, reduzco mi reflexión a algunos textos de tres escritoras peruanas y una chilena que me permitirán configurar el tópico de la violencia política, además de los relatos de dos

* Directora de la Escuela de Literatura de la UNMSM y del Instituto de Investigaciones Humanísticas (IIH). Doctorado en Estudios sobre América Latina en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès y Maestría en Literatura Peruana y latinoamericana en la UNMSM. Ha publicado tres libros: Apuntes en voz alta. (Ensayos reunidos); Actas del Coloquio internacional «César Moro y el surrealismo en América Latina» (editora). y CÉSAR MORO: La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad.

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

jóvenes escritoras argentinas que traen una nueva voz al escenario latinoamericano, perturbadora voz que configura la virulencia de una neurosis afectiva cotidiana que se extiende como una pandemia en el seno de las sociedades latinoamericanas del siglo xxi.

Abordaré primero la problemática de la violencia social y de género, tal como esta fue narrada en el Perú durante el periodo del conflicto armado interno a fines del siglo xx; luego, dirigiré una mirada retrospectiva de las nuevas generaciones y sus batallas por la memoria, ello frente a las experiencias de la dictadura en Chile (1973-1990) y del conflicto armado interno en Perú (1980-2000). Posteriormente, presentaré algunas breves incisiones sobre la narrativa argentina reciente y su recorrido por las pesadillas y los miedos enquistados en lo más profundo de nuestra psique, tanto en la esfera individual como colectiva.

Es importante, en primer lugar, analizar los distintos énfasis en la configuración del imaginario de la violencia en el Perú para establecer las fases por las que ha atravesado su representación simbólica. El recorrido se inicia con el retrato social y la exploración de las posibles causas, gérmenes e indicios de la violencia, de la etopeya de los principales actores del periodo del conflicto armado interno en el Perú: la militante senderista, los niños militarizados y los militares profesionales; no solo el conflicto psicológico de los actores individuales, sino la mirada de importantes sectores sociales ante el enfrentamiento armado y la guerra sucia. «El cazador», «Los días y las horas» y «Tomando sol en el club» de Pilar Dughi (2017) y «El grito» de Carmen Ollé[1] transitan esa vía. En «Había una vez un pájaro», Alejandra Costamagna (2013) evoca la experiencia de la dictadura chilena desde la óptica de la cotidianidad y el trastrocamiento emocional de la vida de los hijos de los personajes. Se trata de las batallas por la memoria narradas por esos otros protagonistas de la violencia: los hijos, visión que reconocemos también en *La distancia que nos separa* de Renato Cisneros y *Los rendidos* de José Carlos Agüero. Por último, la lupa se localiza y magnifica uno de los aspectos cruciales de la guerra sucia, la violencia de género al interior de la violencia social; la novela corta *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar (2013) traza este camino. Intentaremos esbozar la manera particular cómo cada una de ellas configura el imaginario de la violencia política y militar y los recursos narrativos a los que recurre para transmitir dicha visión.

En *La horda primitiva,* publicación póstuma de Pilar Dughi (Lima, 1956-2006), se reúnen siete cuentos nuevos con algunos de los mejores de sus dos libros anteriores[2], aquellos en los que la singularidad de su voz se deja ya sentir. Desde el título, la voz narrativa nos sitúa en el terreno ancestral del malestar y la neurosis reflejados en la conducta de seres con los que convivimos y a los que reconocemos en una sociedad como la peruana y en muchas otras realidades latinoamericanas urbanas y rurales: individuos que nos acechan en una sociedad dislocada por sus traumas históricos, sus tótems y tabúes. He elegido tres cuentos: «Los días y las horas» de *La premeditación y el azar* (1989) «Tomando el sol en el club» y «El cazador» de *Ave de la noche* (1996) para presentar el universo que la autora crea para nosotros.

Lo primero que cabe destacar es la manera cómo Dughi nos revela la violencia en la cotidianidad y la cotidianidad de la violencia. El famoso teórico de la guerra Carl von Clausewitz decía que «[l]a guerra es la continuación de la política por otros medios», es decir la continuación de las relaciones de poder y de la lucha por el poder por la vía violenta de las armas; pero ¿se trata solo de la continuación de la política por otros medios o de la continuidad de las relaciones sociales, de clase, etnia y género, por otros medios? Naturalmente, la lucha por el poder, toda forma de poder, está en el corazón de la práctica social humana. Y estas son las relaciones que se revelan en los cuentos de Dughi, los invisibles hilos de la violencia cotidiana de vivir y la exacerbación de ella en las condiciones del conflicto armado interno; pero, sobre todo, y este es el gran aporte de sus cuentos, la construcción psicológica de los personajes, el impacto de la violencia de ellos y hacia ellos.

En «Los días y las horas» se va desde el espacio público, urbano y popular, el de las carretillas, automóviles, ambulantes y personas caminando entre comidas y orines, al espacio doméstico y familiar, el mundo privado de una chica sin nombre, porque en realidad puede ser cualquiera. La alternancia de diálogos y descripciones crea la atmósfera y

1. Cuento de Carmen Ollé publicado originalmente en *Todo orgullo humea en la noche* (1988).

2. Este volumen, publicado en 2008, incluye los cuentos «Los días y las horas» de *La premeditación y el azar* (1989) y «Tomando sol en el club» de *Ave de la noche* (1996). Las citas en este trabajo referidas son tomadas de *Todos los cuentos* (2017).

construye social y psicológicamente a los personajes. El diálogo madre/hija alude a las tareas domésticas: barrer, cocinar, hacer las compras, llevar el menú a los obreros en los portaviandas. Los diálogos son a veces tan solo monólogos, frases dichas por la madre y repetidas por la hija; reiteración de lo mismo que las vacía de contenido y enfatiza la continuidad de los días y las horas y se contrapone a otra voz, la de ese muchacho pálido y esquivo cuya voz solemne la llevó a soñar más allá de la terca realidad con romper el reloj.

Lo más importante es quizá el punto de vista en el que se narra la historia, el de una chiquilla cualquiera, gente como uno, en la que se entrelazan todas las violencias –la social, la política, la personal–, secuencias fílmicas de diversos seres sin destino convertidos en simples granitos de arroz:

> Saca la bolsa de arroz. Abre un pequeño agujerito en ella [...]. Entonces miles de granitos golpean la superficie de la fuente confundiéndose unos con otros, como pequeños seres sin destino, pero cuya fuerza es tal, tan intensa y tan violenta, que a pesar de su diminuto volumen logran horadar la estrecha abertura de la bolsa de plástico y la amplían, [...] y el torrente de arroz se precipita con increíble velocidad hasta cubrir todo el recipiente, envolviendo la faz de la ciudad, como el partido, piensa. Luego, viene la purificación, se dice, mientras coloca la fuente en el lavadero, bajo el chorro de agua cristalina. [...]. Escurre la masa varias veces y comprueba que el agua vuelve a ser otra vez pura y clara, y el arroz queda limpio, como el partido, piensa (67-8).

El arroz se convierte en la metáfora de la sociedad, compuesta por granitos de pequeños seres sin sentido, pero tan fuertes, que se desbordan al salir de la bolsa. La joven militante encuentra en el cereal la imagen de su apreciación de las fuerzas sociales y el papel purificador del partido frente a ellas, no en la teoría política sino en su hacer cotidiano. El saber y el hacer se entrecruzan y el uno condiciona al otro.

Ella ha descubierto un saber, el del sinsentido de los días y las horas, y por eso actúa. El juego de los espejos y sus imágenes invertidas es el recurso al que la autora apela para mostrar el contraste entre la vecina –que se mira al espejo, se pinta, se maquilla, tiene enamorado y va a la universidad– y ella. La oposición entre la estupidez de aquellos que no se dan cuenta, no saben y creen que tienen un futuro, y aquellos que, como ella, saben que no tienen ningún futuro salvo el que ellos mismos construyan:

> La muchacha lleva sus cuadernos en un brazo y la cartera en el otro. Luego buscará un empleo, piensa, hará cola en alguna oficina colmada de gente, esperará hasta que se aburra. Vagará de un sitio a otro y finalmente la titulada universitaria entenderá que no le queda otra cosa que trabajar de cajera en una tienda. La gente es estúpida, se dice (70).
> [...]
> Por lo menos ella está tranquila. Sabe que nada nuevo le espera en esas calles, en esa ciudad que no escogió para nacer ni para vivir. Nada que no haya medido o premeditado (70).

El futuro es la opción que el partido plantea. La voz narrativa configura el universo de ella como sujeto militante en el que la violencia está normalizada y es parte de la vida cotidiana:

> [...] ella está huyendo, alejándose de ese cuerpo yerto, extendido sobre la calle, con los ojos abiertos y los labios retorcidos (71).
> [...]
> Saca el revólver [...]. Lo coloca dentro del pantalón (73).
> [...]
> Y estaba tranquila, tanto que podía comer anticuchos en cualquier esquina mientras aguardaba pacientemente a que llegara su hora (71).

Esta normalización ha sido precedida por un descubrimiento de la muerte en el entorno, en la vida de la madre, en la de la vecina, en la naturaleza artificial de las cosas. Las salidas nocturnas de la joven son para escoger su pequeña mata de geranios y floripondios y dejarlos esparcidos en el cemento de las calles. El esquema pasional del relato va de la rutina de la vida sin perspectivas de la madre, y el desengaño de un futuro en el que solo los ilusos creen, a la creación de una nueva rutina, la de las ejecuciones y la ilusión de un futuro, aunada a la convicción de una causa.

A diferencia de «Los días y las horas», en «El cazador» la historia sigue el esquema pasional contrario, va desde la ilusión del reino de la abundancia hasta la realidad de la guerra, el hambre y la huida. El relato nos ubica primero en un tiempo de leyenda: «en otros tiempos», no en el de «había una vez» sino en el de la utopía de «habrá una vez». «Así sería el reino de la abundancia que llegaría algún día y del que hablaba el partido. Por él era que las masas esperaban» (240). Pero la abundancia ha sido reemplazada por la escasez, se han acabado las provisiones, la

fuerza principal del partido está siendo asediada por patrullas y sus miembros regresan sin caza ni pesca.

No fueron «secuestrados». El padre llevó voluntariamente a su familia al campamento cuando su hijo tenía 5 años. Ahí, el niño se incorporó a la escuela de formación de cuadros del partido y se le advirtió que cuando cumpliera 12 años pasaría a ser parte de la fuerza principal. La formación del niño es política y militar; a él, y a otros niños como él, les hacen leer y repetir las tesis de Mao y son entrenados para ser soldados. Pero ahora, él y su padre quieren huir. Saben que pueden morir, si no en la huida, al entregarse en la base militar. Al principio, el protagonista tiene vergüenza de aceptar la idea de la huida, pero luego admite su condición de «traidor» sigue el camino del río y se inicia el relato de la cacería.

Tenemos dos historias paralelas, la del escape de Darwin y la de la vida en el campamento. El trayecto de la fuga es también el camino de la conquista de los recuerdos, se nos presentan *flashbacks* de la vida nómada del campamento, de las incursiones militares, del ajusticiamiento de su amigo Shoreni y su familia, y la voz de su padre convertida en un *leitmotiv* diciéndole «los mandos se equivocan» (253).

Es curioso que el personaje que tiene que luchar por su supervivencia se llame Darwin. En un momento del relato nos dice: «Le intimidaba estar sin flechas en territorio de fieras» (250). ¿Quiénes son las fieras? Desde su punto de vista, en un momento lo constituye el cerco del ejército; en otro, el ajusticiamiento de los mandos políticos. El ritmo del relato es crucial en la construcción de la atmósfera de miedo del protagonista; nuevamente, la combinación del saber y el hacer son claves para mantener el suspenso del relato. Pero a diferencia del cuento anterior, no se trata de un saber del funcionamiento de las relaciones sociales, sino del conocimiento ancestral de la selva, de sus plantas, animales, sonidos y caminos; saberes que van de la mano con un saber-hacer adquirido recientemente, por un lado, su habilidad para detectar y evadir al enemigo, producto de su entrenamiento militar, y, por el otro, su capacidad de resistir el hambre, aprendida en su vida en el campamento. Se desarrolla una lucha en la que los instintos van de la mano del adiestramiento, de los recuerdos, de la pérdida y de la carencia.

Sin embargo, ¿quién es el cazador y quién la presa? Hay un juego entre ambos roles. Como la voz narrativa adopta el punto de vista de Darwin, asumimos que el personaje que lo persigue, y pertenece también a la fuerza principal, Mardonio, es el cazador, el victimario; pero al final se nos revela el dato escondido de que ambos son tan solo niños, «presentados» o arrepentidos, víctimas o presas de un orden superior. Niños de la guerra, que han tenido que aprender a vivir y a matar para lograr supervivir como especie en el mundo del conflicto armado interno en el Perú de las décadas de 1980 y 1990.

En «Tomando sol en el club» se nos presentan nuevos actores de la violencia, los militares y el impacto psicológico de su trabajo en la zona de emergencia. Nuevamente se recurre a la técnica del contraste para mostrar dos facetas del mismo fenómeno: por un lado, el impacto psicológico que deja su actuar en los militares que sirvieron en la zona de emergencia, y, por otra parte, el gran otro social de un sector de la clase media alta y la burguesía que quiere que los militares hagan su trabajo sucio, pero no quiere enfrentarse a la realidad de esos actos y sus consecuencias.

A diferencia de los otros relatos, en este se trata, más bien, de la relación entre el hacer y el no-saber, o mejor dicho, no querer saber. Liliana, la protagonista, es una frívola novia en vísperas de la boda, enarbola la bandera de las «3 Bs»: bronceado, boda y brillante. La voz narrativa contrapone el sol, la luz y la frivolidad de la mujer con la oscuridad de la experiencia en las zonas de emergencia, los comentarios «macabros» de su amiga Susana y el desequilibrio mental de los perpetradores de la violencia, incluido su marido.

Pese a las voces de advertencia de su amiga, Liliana no quiere ver: «Pero ya lleva seis meses de estado de emergencia ¿No le ha afectado? [...] Mi primo está con pesadillas, no te imaginas. Con tratamiento psiquiátrico y ya lo van a dar de baja. Creo que debe de haber sido insoportable [...] No puedo creer que vivan normalmente después de haber estado matando gente –continuó Susana– ¿Él no te ha contado?» (233). «Mi papá ha estado trabajando con Alfredo, ¿ya te contó? A él le preocupa, ¿No te ha dicho nada? [...]. Dice que se niega a ver al psiquiatra» (236). Así, Liliana es incapaz de percibir los indicios y preocupaciones que la amiga le advierte.

Todos se percatan de los cambios operados en Alfredito, tanto en lo físico –«Qué flaco está» (233)– como respecto de su estado psicológico, todos menos su novia. Liliana y Alfredo no solo representan una pareja individual, sino la actitud de todo un sector de la población que cierra los ojos y no quiere ver lo que está pasando en la zona de emergencia; de repente, ella se encuentra cara a cara con los ojos de la insania o la locura, y entonces se asusta y se pone a llorar. Ellos simbolizan a la nación burguesa en periodos de

guerra sucia, el matrimonio entre el brazo armado del poder del Estado y la frivolidad de una clase que quiere que el sistema funcione, pero sin saber cómo lo hace; así, deja matar y luego intenta tapar el sol con un dedo.

La verosimilitud de los distintos relatos es uno de los puntos fuertes de la narrativa de Pilar Dughi. El verosímil real se logra con la combinación de una voz narrativa capaz de construir escenarios cotidianos, el retrato físico y psicológico de sus protagonistas y la alternancia de puntos de vista, desde una mirada externa hasta una focalización interna variable. La excelencia de su prosa y la naturalidad de sus diálogos contribuyen al efecto mimético.

Carmen Ollé (Lima, 1947), por su parte, nos va a mostrar también a un sujeto militante, a la mujer detrás del pasamontañas, pero para hacerlo opta por otros recursos. En «El grito» recurre a una voz narrativa extradiegética, omnisciente, pero intrusiva, porque emite juicios de valor. Inicia el texto afirmando: «Para los que siempre pensaron que la mujer era un animal de cabellos largos debió parecerles que se había movido la montaña» (231)[3]. El orden ha sido alterado y lo que ahora se escucha es un grito femenino: «Solo que esta vez no era de cualquier garganta, sino la de una muchacha del pueblo, pequeña y cobriza» (231). Edith Lagos convertida en personaje, no real sino ficcional, porque no se trata de un ser de papel individual sino colectivo, no de un *ella*, sino de un *ellas*.

El sustantivo del título, remite al de la protesta y la rebelión, pero también al del parto, intenta así subvertir la caricaturización y satanización mediática de las mujeres senderistas, romper el veto de darles voz e imagen en el universo literario a las mujeres que participaron del conflicto armado interno o dirigieron los comandos de aniquilamiento. Construir seres de papel legendarios, encontrar la figura tras la historia épica que nadie narra porque no está permitido. Para poder hacerlo recurre a referencias interdircursivas y metaficcionales respecto de otras imágenes de mujer en la literatura, utiliza argumentos de autoridad para aludir a la oposición entre personajes insignificantes y de temperamento, como Ana Karenina o Madame Bovary. Edith es igual a las demás, salvo la firmeza de su mirada y su grito casi mítico que atraviesa montañas y cerros. El rostro y la voz. «Y la ciudad crujió como un herido que se tambaleara a lo largo de un puente» (233). Para Ollé, la ciudad también está en tránsito, es un puente, pero los que transitan por él están heridos desde el pubis hasta el pecho atravesados por una bayoneta.

Había una vez un pájaro, de Alejandra Costamagna (Santiago de Chile, 1970), tiene otro punto de mira. Su voz narrativa recupera la memoria de la violencia política de una de las más sangrientas dictaduras del Cono Sur. Lo hace desde la perspectiva de la hija de uno de los actores políticos opositores al régimen y víctima de la represión militar en el poder durante la década de 1970. Pero en la versión breve de la novela *En voz baja*, el relato no se narra desde la perspectiva épica de los combatientes, sino del efecto devastador de la pérdida del padre en los ámbitos familiar y simbólico: «Mi padre es el protagonista de esta historia, pero mi padre no está» (33). Amanda, la hija, tiene que ir hacia atrás y raspar su cabeza con una astilla para revivir y hacernos revivir el trauma.

La astilla hace huecos por los que se asoma al pasado, *flashbacks* que construyen un montaje en el que pequeñas secuencias fílmicas tejen retazos de esta historia. El primer fotograma evoca una balacera que arroja a la familia al suelo de la nueva realidad y hace que el padre desaparezca. El ritmo narrativo alterna los espacios públicos y privados de la alteración del orden existente. La cámara se detiene en los martes, las visitas al militante convertido en prisionero, las revisiones íntimas de los carceleros y los sellos tatuados; hace un paneo del recorrido de las niñas por el hogar antes de fijar el objetivo en el cuarto de la madre y los nuevos ruidos que lo pueblan. Orgullo del tatuaje en la escuela y resistencia ante el reemplazo progresivo de la figura del padre en la cama de la madre. Y la nueva desaparición, de la que no se puede hablar porque la muerte acecha. La astilla de Amanda duele y ella es un nuevo tipo de combatiente.

Al centro de la historia el lenguaje, no como medio de comunicación sino como código encriptado del mundo de los adultos, signos con referentes velados que intentan ocultar la realidad de las nuevas relaciones de poder y las medidas de seguridad para evadirlas: cartas de prisión del padre que incluyen pastiches incrustados como forma de transmitir lo indecible en medio de la desesperación y el quiebre de su resistencia; palabras de cariño inscritas en un papel que hay que quemar porque llegan desde la clandestinidad y el exilio, palabras que devienen en rituales y en fuego sagrado simbólico. Trastrocamiento del orden

3. Todas las citas se toman de la reproducción hecha por Giovanna Minardi en su libro *Cuentas...* (2000).

social y familiar somatizado en el trauma bulímico de Amanda, palabras convertidas en pájaros de fuego que arden en la cabeza, en el gas que hay que hacer estallar en el baño una vez enterados de la muerte del padre en un oscuro callejón de Buenos Aires.

Amanda invoca todos sus pequeños actos de transgresión como ofrenda al padre e incluso entrevé la posibilidad de inmolarse en un acto suicida que le permita recuperarlo. Pero la muerte elegida –por ella y por el país– no es la del gran acto de inmolación, sino la de la cámara lenta de las pequeñas resistencias, la de recuperación de la historia entera que ella tendrá que ordenar, la memoria del pájaro de fuego que hablaba en voz baja.

Terminaremos el cuadro de la narrativa de la violencia política con *La sangre de la aurora*. En la novela corta de Claudia Salazar (Lima, 1976), el universo ficcional ha privilegiado el tópico de la violencia contra la mujer. Las tres protagonistas son violadas durante el periodo del conflicto armado interno en Perú: Marcela, convertida en camarada Marta, la campesina Modesta y la periodista Melanie. Para transmitir la intensidad emocional de la experiencia de la violencia se busca entrelazar la narración con jirones de diálogo, de monólogo interior, de palabras, de sonidos; se construye una suerte de *collage* de descripciones, narraciones, consignas, citas, pensamientos. Comunicar lo incomunicable implica forzar el lenguaje hasta sus límites, recuperar el carácter pulsional y la capacidad polisensorial del lenguaje, porque no solo hay una relación entre lenguaje, pensamiento y la desarticulación del mismo, o entre narratividad y memoria, sino entre el cuerpo y el lenguaje, entre sensaciones y memoria. Se trata de un cuerpo que siente, piensa, recuerda y comunica.

La estructura de la descripción de los actos de violación busca crear el efecto de la repetición de la misma melodía, solo con algunas variaciones. La dirigente senderista Marta es violada y luego torturada por los soldados, por terruca y subversiva de mierda: «Dale con fuerza, para sacarle su ideología» (68). Melanie es la periodista e intelectual que transita entre dos mundos: el de las amigas burguesas y las universitarias bohemias –mestizas y de sectores populares–, y el mundo del periodismo y el de la libertad sexual. Los guerrilleros la violan por blanquita vendepatria y periodista anticomunista: «Esto te pasa por burguesa, ya verás por dónde te entra la ideología» (66). A Modesta la ultrajan los soldados diciéndole: «Serrana hija de puta, [...] ahora vas a ver lo rico que es que te lo meta un Sargento por detrás, ya nunca más vas a darle de comer a esos terrucos» (69).

Se trata de una violación física y simbólica en el cuerpo de las mujeres y en el de las naciones que existen dentro de nuestro país. «Era un bulto sobre el piso, importaba poco el nombre que tuviera, lo que interesaba era los dos huecos que tenía. Puro vacío para ser llenado. Sin preguntas ni necesitad de respuestas. Ya sabían todo de este bulto. En realidad no les importaba. Lo suficiente eran esas cuatro extremidades de las cuales podía ser sujetado, inmovilizado, detenido».[4] El cuerpo violado es visto, por lo tanto, como medio de configurar un campo posicional que permite aprehender y conocer el mundo. Se trata, entonces, del cuerpo de la mujer, sí, pero como metáfora del cuerpo social. La posesión forzada del cuerpo, la humillación, la violencia, no es tan solo la del hombre contra la mujer, entendidos como sujetos biológicos, sino el autoritarismo y el poder arbitrario que se imponen contra todos aquellos que no quieren someterse a su orden o que son vistos como bulto, masa y objeto. Se configura así la exacerbación de la violación contra la mujer durante el periodo de la violencia como metáfora de la nación o las naciones violadas a partir de una violencia endémica y estructural.

El ritmo del relato es espasmódico. Es un cuerpo que se contrae involuntariamente, casi por un mecanismo reflejo. Se inicia con la intensidad pulsional del espasmo y luego las convulsiones se intercalan con fragmentos de extensión cognitiva que nos permiten ir configurando el universo de la problemática de la mujer en el seno de una sociedad capitalista y patriarcal que ubica a la mujer, como a los campesinos y comunidades nativas, en el sector de los parias, y, por lo tanto, la identifica con aquellos que luchan contra ese orden. Es el rechazo a su situación de mujer lo que lleva a Marta a luchar por la revolución; son sus exigencias profesionales y la lucha por sus preferencias sexuales las que hacen entrar a Melanie en contradicción con el sistema. Y es la situación de doble explotación de Modesta –como mujer y como campesina–, la que la hace también entrar en contradicción con su marido y contemplar

4. Este fragmento se repite literalmente varias veces en el texto de Claudia Salazar (65, 68 y 69). Ello busca intensificar el efecto y mostrar la reiteración de lo mismo en cada caso narrado, la violación como problema transversal de la mujer en condiciones de guerra.

el derrumbe de la vida comunal que ella conocía desde siempre.

Sin embargo, la violencia no es presentada solo como tópico, sino como efecto discursivo del lenguaje. El fragmento y la palabra son los dos elementos claves del texto. El lenguaje astillado por la violencia, fragmentado y descoyuntado como los cuerpos de las víctimas de Lucanamarca o Accomarca[5]. La visión del mundo de la teoría marxista convertida en una suma de frases célebres sacralizadas. Palabra astillada, teoría desestructurada y pensamiento inarticulado que nos trae esquirlas de cotidianidad en medio del apagón y la oscuridad; abismo desde donde se articulan las voces de las tres protagonistas. La forma se impone no como la búsqueda de un virtuosismo técnico, sino como expresión de un país fragmentado; perspectivismo que construye una suerte de caleidoscopio e intenta sacarnos de nuestra cómoda cámara fija para hacernos partícipes de un paneo construido a partir de *close-ups* y planos de detalle de las experiencias individuales de tres mujeres.

La instancia narrativa cambia en el relato de la campesina Modesta, a diferencia de las otras dos protagonistas que hablan en primera persona. En su caso, la narración se configura a partir del uso de la segunda persona, la narradora se dirige a un tú, y es esta voz la que construye así el escenario rural de las *yunzas*, los trabajos comunales, las ventas en las ferias y la vida en la chacra. Pero a pesar de la construcción de un personaje bastante arquetípico de un mundo andino edificado desde el mundo académico, el campo que se nos presenta dista mucho de ser el espacio de la descripción bucólica. La protagonista no habla directamente, en realidad el diálogo se configura a partir de la mediación de la voz de la narradora; esta, por un lado, naturaliza el universo campesino, pero por el otro recurre al uso de la técnica del micro abierto para mostrarnos un campo atravesado de voces: las de los que quieren carreteras que los vinculen al mercado, las de los que quieren que lleguen los terrucos si les van a regalar vaquitas y los que discuten si es mejor que los defiendan los sinchis o los soldados.

En la novela se juega con la oposición eidética entre la oscuridad de los apagones eléctricos y la luz del pensamiento guía del líder; la melodía de las canciones senderistas y los bailes en las discotecas o las onomatopeyas; los gritos y el ritmo de las balas. Se postula la necesidad de un discurso polisensorial en el que los ojos puedan oler la corrupción de los cadáveres quemados y escuchar el silencio:

> El encuadre exacto para mostrar, ¿mostrar? ¿a quién? ¿para qué? A veces prefiero no mirar, que sea la cámara el único testigo. El encuadre gritará lo que se prefiere callar. No puedo creerlo, ese olor otra vez. El olor y el silencio acompañan al encuadre aquí y ahora. [...] ¿Cómo puedo hacer que el olor se impregne en la foto? Mil tomas no me bastan. [...] Pero ahí está la historia frente a mi cámara. [...] Que la cámara vea. (60)

Se afirma que la fotografía vale más que mil palabras, pero para Claudia Salazar mil tomas no bastan para transmitir lo que el lenguaje verbal sí puede hacer. Aunque para lograrlo deba potenciar todas sus posibilidades, combinando la lógica discursiva con la explosión pulsional y la ruptura de la sintaxis misma; o, incluso, recurriendo a procedimientos cinematográficos como el montaje de fotogramas hasta construir una película o la compaginación de la imagen y el sonido para lograr el efecto deseado. Semiótica del cuerpo y de las pasiones también graficada en la metáfora sinestésica e hiperbólica de «los mil ojos y los mil oídos» que hacía omnipresente al Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso: «Escuchar y ver en todas partes, en todas direcciones. Un ojo se llama palabra. Un oído se llama palabra. Otro ojo palabra se llama. ¿Y el otro oído? Así hasta completar los dos mil órganos que están en todas partes. Mi cuerpo se multiplica de esta manera no en los órganos sino en la palabra» (53). Poderosa imagen verbal de la omnipresencia. Las palabras finales de la novela quizá resuman su objetivo: «vivimos muchas voces tantas demasiado todo» (88).

Las voces de estas cuatro narradoras nos presentan distintas imágenes de la mujer durante el periodo de la violencia, tal vez las más interesantes de las que vienen del universo intelectual letrado, pero que habría que cruzar con las que provienen de otros horizontes artísticos y culturales: testimonios, cantos, artesanías,

5. La Comisión de la Verdad y Reconciliación peruana fue creada en 2001 para elaborar un informe sobre la violencia armada vivida en el Perú durante el periodo de los años 1980-2000. En su *Informe final* estableció que, el 3 de abril de 1983, miembros del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso incursionaron en el pueblo de Lucanamarca, en Ayacucho, y asesinaron con hachas, machetes y cuchillos a sesenta y nueve campesinos. Asimismo, que el 14 de agosto de 1985, una patrulla del Ejército asesinó a 62 mujeres, ancianos y niños, comuneros del distrito de Accomarca, también en Ayacucho. Las víctimas de ambas masacres quedaron despedazadas. Ambas matanzas son emblemáticas de este oscuro periodo en el marco del conflicto armado interno en el Perú.

representaciones teatrales, esculturas y todas las expresiones que permitan comprender el complejo y contradictorio proceso simbólico de la representación del periodo de la violencia. El efecto de horror se crea en estos cuentos y relatos como consecuencia de una realidad externa de guerras, dictaduras y luchas por el poder que se impone sobre los protagonistas de ambos géneros. Estos son seres de papel provistos de un cuerpo, una experiencia vital, una visión del mundo, dotados de características étnicas y de género; personajes entrañables que habitan pueblos o calles de ciudades reconocibles, pertenecen a una clase social y dialogan con la historia reciente.

A diferencia de las narradoras comentadas –peruanas y chilena–, nos llegan desde Argentina voces de dos nuevas escritoras que configuran el horror como efecto de pesadillas interiores, de los temores más ocultos, de traumas *borderline*: fisuras tras las que se produce un efecto de extrañamiento y quiebre de la realidad, trazos expresionistas que distorsionan el entorno y revelan una realidad otra, la pesadilla de las metrópolis latinoamericanas trasladada al otrora pacífico y bucólico campo, uno que ya no es más el paraíso perdido de los ecologistas ni un lugar de refugio, sino un espacio limítrofe, caracterizado por un patrón general de inestabilidad económica, social, por angustiantes relaciones interpersonales, una autoimagen devaluada y una afectividad traumática.

En *La débil mental*, Ariana Harwicz (Buenos Aires, 1977) nos instala desde el inicio en un esquema pasional amor-odio de alta intensidad. El relato empieza con una afirmación en mayúsculas: «NO VENGO DE NINGÚN LADO. El mundo es una cueva, un corazón de piedra que aplasta, un vértigo plano. El mundo es una luna cortada a latigazos negros, a flechazos y a escopetazos» (9). No vengo de ningún lado, solo soy, estoy. Se trata de un estado anímico y social. Violencia del lenguaje que recurre a campos semánticos vinculados a la guerra, las drogas, el sexo, la agresión y el crimen para construir el universo de absoluta desesperación de la protagonista de un pueblo cualquiera de la Argentina rural o suburbana, la protagonista de una modernidad *borderline*.

La narradora regresa a sus primeros recuerdos de infancia que tienen una marca ineludible de género: «Me invento una vida en las nubes sentada en mi clítoris» (9). Sueños de morfina, de opio, para calmar el dolor y la desesperación de vivir la vida que le tocó vivir. Al centro de la historia, el cuerpo amorfo, sometido, golpeado; el cuerpo épico de la suicida con «la cara hinchada de una adicta en la bañera» (10). Y el inexplicable deseo de que él regrese, que la escupa y le rompa la cara de una bofetada.

Se recurre a la maestría y la crudeza de un lenguaje erótico-tanático, a un mundo reducido a sus necesidades básicas y primarias: comer, mear, copular; al lenguaje pulsional de la violencia, el deseo y la imagen de la absoluta soledad del sexo para configurar el universo de la naturaleza de las relaciones interpersonales y la sordidez de una cotidianidad que quizá ha dejado de ser periférica y marginal. La madre y el sexo; la madre, el abandono y la dureza; la madre y el cordón umbilical que la une a ella. La madre amamantándola, riendo y corriendo tras ella o enseñándole el sexo hasta que se vuelva adicta. La madre imagen de una misma. Ambas abrazadas a un único destino de precariedad, de aislamiento, incomunicación y destierro; cotidianidad incrustada en la violencia y no a la inversa, reproches, conversaciones banales y ásperas. Dos puercas abandonadas soñando con una violación brutal y repetida. Subversión del estereotipo de la relación madre-hija, del mito del deseo de la maternidad. No hay instinto maternal ni inevitables deseos de descendencia y posteridad. Solo la mezcla de recuerdos, las imágenes contradictorias de manzanas azucaradas de antaño, de esporádicas caricias, abrazos y risas ocasionales con el whisky y la resaca compartida del presente. Y la conciencia de que hay otra forma de existir, distinta a la de anochecer con un jarrón de café con calmantes. El estrés de vivir llevado al paroxismo y construido como efecto del lenguaje: comparaciones, alusiones, selección léxica y giros del lenguaje que perturban por la potencia de sus imágenes polisensoriales.

Y en el centro de sus pensamientos, la figura recurrente de él; sus mensajes de texto y la espera compulsiva en el cruce de una autopista cualquiera para tener sexo en un hotel de ruta cualquiera, espacio del encuentro con sus recuerdos de niña feliz y la mano del hombre entrando en ella como si fuera un objeto. La fuerza destructora del sexo y la imposibilidad de las palabras para comunicar. Él, pronunciando justificaciones sobre la imposibilidad de venir tan seguido y ella escuchándolo tan solo con el sobrecogimiento y la devoción de una débil mental que se queda sin palabras para hablar y nombrar las cosas. Tal como la narradora afirma, condición genética sin cura que concibe su ideal de amor como la de un hombre que vive con otra y ama a otra, a cientos de kilómetros.

Para la protagonista, dormirse se asemeja al suicidio; pero despertarse es igual de trágico y pesimista. Vive encerrada en una cueva y sus vecinos son personajes grotescos y anodinos que solo juegan *bridge*,

backgammon o duermen echados en sus hamacas. La casa no es más que una pesadilla cálida en la que conviven con bichos y ratones en frascos de formol, tan embalsamados como ellas. Madre e hija en constante proceso de abandono, de intentos de huida y búsquedas mutuas desesperadas, unidas por el desprecio a una vida de trabajos improductivos e infames con jefes que controlan el tiempo en el baño y no permiten celulares; una vida de sueldos mugrientos y la amenaza diaria de la quiebra permanente, un trabajo ambulante que las enfrenta al acoso sexual y la amenaza de muerte, una vida cuyo único final probable –al menos el que ellas vislumbran– es el de ser las más sexis de la morgue.

Mecanismos de defensa y técnicas de defensa personal. Madre e hija intentan huir la una de la otra, mas solo se tienen entre sí desde que la madre y la abuela jugaran a los dados para ver si eran tres. El encuentro con el amor idiota al que se aferra y frente al que sucumbe una y otra vez ha terminado en interferencia y ruido, palabras que le anuncian la fase final del embarazo de la otra. Sueños de rencor y deseos de venganza, ganas de sepultarlo, de desmembrarlo. La fría organización del crimen y el gesto psicótico, el golpe del machete que las une y las libera en el camino sin retorno de un carro en estampida con un cadáver escondido queriendo simplemente que explote todo, destruirlo todo.

Es el esquema narrativo de inanidad y vacío lo que lleva a las protagonistas al frío cálculo de la celada y al paroxismo pasional del crimen. La intensidad y la violencia homicida reflejan, por un lado, la absoluta inestabilidad emotiva, el trastorno límite de personalidad de las dos mujeres; y, por el otro, el castigo simbólico a todos aquellos que las sumen en el vacío y la desesperación. El asesinato las transforma en cazadoras furtivas que ocultan en un coche, tan destartalado como sus vidas, el destace de su presa ilegal. Su vida de inanidad solo puede terminar en la muerte, y la única adrenalina que les queda es la de la persecución de policías apostados en busca de un botín de guerra.

Son solo dos mujeres viviendo en una caravana en el campo o las afueras de la ciudad; seres asociales que pueden declararse a favor del fascismo, de la pena de muerte y la quema de caravanas de gitanos. La disposición afectiva de base que determina la relación entre ellas es una situación disfórica, negativa, de frustración, que está en la base del análisis semiótico pasional, de la modulación y cambios de estados de ánimo de ambas. Pero no se trata únicamente del cordón umbilical que une a la madre y a la hija; son muchos otros seres que viven los mismos síntomas disociativos[6]: hombres y mujeres que se esfuerzan por evitar el abandono y se hunden en sentimientos crónicos de vacío, individuos que viven una gran inestabilidad afectiva en la que se alterna la idealización y la devaluación de las relaciones personales, identidades llenas de ira y frustración, alteradas por el estrés simplemente de vivir. Síntomas neuróticos que intersecan lo individual y lo social, lo público y lo privado.

No es el problema de la historia de dos histéricas pueblerinas, es la imagen de una nación con una autoestima devaluada, en la que la dictadura, las Malvinas, el corralito económico y la creciente ola de feminicidios han dejado impresas en el inconsciente colectivo el profundo trauma de una modernidad signada por la debacle y podredumbre de sus clases dirigentes, por la corrupción, las guerras y las dictaduras, la falta de respeto al medioambiente y la condena a amplios sectores de la población a un destino de parias, marginales y fronterizos tercermundistas.

6. Desde 1938 en el que el psiquiatra norteamericano Adolphe Stern utilizó por primera vez la expresión *borderline*, se ha recurrido a una gran variedad de términos para referirse a pacientes que no pueden ser clasificados dentro de las categorías de neurótico o psicótico estudiadas tradicionalmente. Según la guía práctica sobre trastorno límite de la personalidad del Departamento de Salud de la Generalitat de Catalunya, publicada en 2011, existen grandes diferencias de conceptualización por la existencia de distintas teorías de la personalidad, pero desde 1980 el *Manual de diagnóstico y estadísticas de las enfermedades mentales* la incluyó como «trastorno límite de la personalidad» y posteriormente la Clasificación Estadística Internacional la incorporó como un «trastorno de inestabilidad emocional de la personalidad» con dos subtipos: límite e impulsivo. Las características del primer tipo son la baja autoestima, inestabilidad en las relaciones interpersonales que terminan en crisis, los esfuerzos excesivos para no ser abandonados, las reiteradas amenazas o actos de autoagresión y los sentimientos crónicos de vacío. En el caso del tipo impulsivo, predisposición a actuar de forma inesperada y sin tener en cuenta las consecuencias e impulsividad en áreas potencialmente dañinas para sí mismo, actitud interpersonal conflictiva e inestable, sobre todo cuando son censurados, cambios bruscos de estados de ánimo: arrebatos de ira y violencia, ansiedad e incapacidad de controlar estas conductas, dificultad para mantener actividades duraderas que no ofrezcan una recompensa inmediata y un humor inestable y caprichoso. En el texto se recurre metafóricamente a este trastorno de la personalidad para tratar de auscultar los universos disociativos –impulsivos y límites– creados en algunas de las obras reseñadas.

Ello es lo que hemos venido llamando una modernidad *borderline*.

El cordón umbilical es también la gran alegoría en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978). En este breve, pero intenso relato, se narra una historia profundamente polisémica. La narradora esboza la crisis de unas madres cuyos hijos, infectados por sustancias tóxicas que los carcomen como gusanos, son sometidos a la metempsicosis y dejan de ser sus hijos. La «distancia de rescate» es esa suerte de cordón umbilical invisible que une a las madres con sus hijos, es la distancia que les permite anticipar y las pone en guardia frente al peligro en el que ellos se encuentran. La tragedia de la protagonista es que ese conducto imaginario que la une con Nina no se tensa en el momento preciso, no se tiempla en el instante exacto en el que se produce el daño. Y como repite constantemente uno de los interlocutores del diálogo, eso es lo único que importa. Los peores temores y miedos de la protagonista se han hecho realidad; las circunstancias de la transformación fueron producto de sus propios errores, pero ella no adquiere conciencia del proceso sino cuando reconstruye la experiencia en su lecho de muerte. El apocalipsis personal es la proyección de sus propios miedos y traumas.

El relato se construye a partir del diálogo entre Amanda, la madre de Nina, y David, el hijo de Carla. Ambos se encuentran en un hospital poco antes de la muerte de la primera. Las preguntas de David apuntan a lograr la autoconciencia de Amanda del momento crucial en el que se produjo la contaminación irreversible y cuáles son las inevitables consecuencias. Las digresiones narrativas de ella forjan la imagen retrospectiva global en la que se revelará el real significado del dato escondido.

La dimensión cognitiva en semiótica designa el universo del saber en la medida que este puede ser narrativizado. Basta que dos actores no dispongan del mismo saber sobre un objeto para que esta modalidad se convierta en un objeto de valor y, en consecuencia, en una puesta en juego narrativa. Según Jacques Fontanille, la cognición aspira al sentido construyendo conocimientos sobre el principio del descubrimiento. Para la lógica de la cognición, el cambio debe ser aprehendido a través de la comparación entre dos mundos, paralelo que permite medir el descubrimiento y el suplemento de conocimiento adquirido a través de él.

En *Distancia de rescate* se trata de un esquema de extensión cognitiva. Amanda no es consciente ni de cuándo ni por qué pasó lo que pasó. A través de una suerte de diálogo socrático, David indaga y conduce a Amanda a descubrir sus propias respuestas, y en ese recorrido cognitivo nos sumerge en las aguas turbias de una realidad traumática de angustia y neurosis que busca que cada uno de nosotros luche por recuperar la conciencia de la distancia de rescate.

La clave es encontrar qué es lo que envenena y qué efectos produce. El momento climático de la narración nos enfrenta a una doble causalidad: la externa, el agua contaminada, la toxicidad de los fertilizantes de la soja que envenena remotos espacios rurales, mata caballos, patos, perros y deforma los cuerpos físicos de los niños que desfilan como marionetas macabras por el pueblo y son confinados a la sala de espera de una emergencia médica; pero también están envenenadas las relaciones interpersonales, los esposos viven como zombis y los hijos han dejado de serlo, se han transformado en seres extraños, ajenos, están poseídos por otros con los que se puede convivir pero con los que uno no se identifica. El extrañamiento es repentino e inexplicable. Y se juega con la ambigüedad de las causas de la desesperación y la frustración de las madres, ¿son ellas mismas las que envenenan las relaciones o no se dan cuenta ni del momento ni de las causas del cambio de los hijos y los rechazan? La toxicidad parece rocío y es sutil, engaña, nubla la conciencia y también mata. Es individual y social y se ha normalizado, por eso es tan difícil de detectar. Las sustancias de las que se nutre el cordón umbilical ya no permiten establecer una distancia de rescate, ya no hay rescate.

Hace recordar el cuento de las mariposas de Schweblin, cuando el personaje Calderón atrapa a una para mostrársela a su hija y la aprieta fuerte para que no escape, la inmoviliza para ver los daños en sus alas y cuando, finalmente, ve que ya no puede volar la pisa con firmeza, solo para descubrir que del colegio salen todas las mariposas, menos la suya. Ya no se alimenta uno de los recuerdos del paraíso perdido de la infancia, sino se produce el intercambio de sustancias cada vez más tóxicas; de una realidad cada vez más cruel aunada a la angustia de un presente social de precariedad, violencia y desamparo, materia de la que se nutren hoy amplios sectores sociales de la ciudad y el campo. Mientras mueren los animales y los niños deformes y «migrados» aumentan, las enfermeras y las madres siguen convidando limonada con jengibre y recetando medicamentos contra la insolación. La inconsciencia llevada al límite del humor negro.

Escritura subversiva y descarnada que nos fuerza a percibir la realidad desde otra perspectiva: la autoconsciencia corrosiva de la violencia, sin tapujos ni contemplaciones. En los últimos cincuenta años, América Latina ha padecido dictaduras sangrientas (Chile, Argentina, Uruguay, Bolivia), conflictos armados internos (Perú, Colombia); en sus sociedades se ha profundizado la brecha de desigualdad y la violencia estructural del narcotráfico, el crimen organizado, la violencia doméstica, el feminicidio, la inseguridad ciudadana, la polarización política y la corrupción, fenómenos que se han entronizado en las metrópolis y megalópolis y se extienden hoy incluso a las pequeñas ciudades a lo largo y ancho del continente. La narrativa escrita por mujeres nos sumerge en la brutalidad y la ternura de los pliegues de la memoria nos recuerda una vez más que no hay mañana sin ayer, pero también nos revela la sensibilidad artística de las escritoras posconflicto para percibir y construir universos simbólicos plagados de neurosis afectivas, no solo individuales, sino sociales, imaginarios convulsivos producidos por el mero efecto del lenguaje.

Parafraseando el título del extraordinario primer libro de cuentos de Samanta Schweblin, el núcleo de disturbio al que alude la narrativa breve de las distintas voces reseñadas es el de las sociedades latinoamericanas. Sus modernidades deformes y sus relaciones sociales e interpersonales cada vez más violentas pueden ser alegóricamente representadas por «Matar a un perro», uno de los más estremecedores cuentos de la autora. Como el protagonista, los lectores nos sentimos completamente abandonados en una plaza rodeada de perros violentos. Jaurías en acecho y volcanes a punto de estallar, rocas fundidas que emergen de las más profundas capas de la memoria y de los distintos sustratos de la corteza social y nos plantean la incógnita del curso que seguirá el magma, erupción que surge hoy compulsivamente en la narrativa latinoamericana escrita por mujeres y nos muestra los múltiples rostros de la nueva identidad latinoamericana.

Referencias bibliográficas

Agüero, José Carlos. *Los rendidos.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2014.

Cisneros, Renato. *La distancia que nos separa.* Lima: Planeta, 2015.

Costamagna, Alejandra. *En voz baja.* Santiago de Chile: LOM, 1997.

Costamagna, Alejandra. *Había una vez un pájaro.* Santiago de Chile, Editorial Cuneta, 2013.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final*, 9 tomos. Lima: CVR.

Dughi, Pilar. *La premeditación y el azar*. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989.

Dughi, Pilar. *Ave de la noche*. Lima: Peisa, 1996.

Dughi, Pilar. *La horda primitiva*. Lima: Peisa, 2008.

Dughi, Pilar. *Todos los cuentos*. Lima: Campo Letrado Editores S.A.C., 2017.

Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2001.

Fontanille, Jacques. *Soma y Sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2008.

Guía de práctica clínica sobre trastorno límite de la personalidad. Agència d'Informació, Avaluació i Qualitat en Salut. 1.ª edición, junio 2011, Barcelona. http://www.guiasalud.es/GPC/GPC_482_Trastorno_Limite_Personalidad.pdf

Harwicz, Ariana. *La débil mental*. Lima: Animal de Invierno, 2014.

Ollé, Carmen. *Todo orgullo humea en la noche.* Lima: Lluvia Editores, 1988.

Ollé, Carmen. «El grito». En Giovanna Minardi, *Cuentas: narradoras del siglo XX*. Lima: Ediciones Flora Tristán/El Santo Oficio, 2000: 231-233.

Salazar, Claudia. *La sangre de la aurora*. Lima: Animal de invierno, 2013.

Schweblin, Samanta. *El núcleo del disturbio*. Lima: Editorial Santuario, 2006.

Schweblin, Samanta. *Distancia de* rescate, 2.ª edición. Buenos Aires: Random House, 2015.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 49-59
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.04
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 04/09/2017
Fecha de aceptación: 21/10/2017

Puede citar este artículo como:
Gutiérrez León, Anabel. «El cuento boliviano del siglo xxi: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi». *El cuento hispanoamericano del siglo xxi*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 49-59, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.04

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.04

El cuento boliviano del siglo xxi: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi

The Bolivian short story of the 21st century: breaking of borders in the short stories of Giovanna Rivero, Magela Baudoin and Liliana Colanzi

Anabel Gutiérrez León*
Universidad de Zaragoza

Resumen

En el artículo se repasa el recorrido del cuento en Bolivia durante los primeros diecisiete años del siglo xxi. El texto plantea un somero panorama que arranca con la publicación de una antología de cuentos el año 2000 e intenta señalar las líneas que ha tomado el género hasta la actualidad. Posteriormente se analiza la obra cuentística de tres de las escritoras bolivianas más relevantes del momento: Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Liliana Colanzi. El análisis pone especial interés en el uso de las diferentes formas de la parodia en sus cuentos y la manera en que a partir del humor se rompe diferentes fronteras que marcan las contradicciones de la vida moderna en una sociedad donde aún perviven rasgos premodernos.

Palabras clave: Cuento boliviano, siglo xxi, parodia, Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Liliana Colanzi.

Abstract

The article reviews the history of the genre of short story in Bolivia during the first seventeen years of the 21st century. The text begins with a brief overview of the gender situation in the country. In the first place we talk about the publication of an anthology of stories in the year 2000 and the lines that the genre has taken until the present time are pointed out. Later the literary work of three of the most important writers of the moment is analyzed; they are Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Liliana Colanzi. Their work is analyzed from the treatment of the different forms of parody and the humor they use in their short stories. On the other hand it is contemplated how the humor is employed to show the contradictions of modern life in a society where still premodern traits survive.

Keywords: bolivian short stories, 21st century, parody, Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Liliana Colanzi.

* Anabel Gutiérrez León es licenciada en Sociología (Universidad Mayor de San Simón, 2001) y Filología Hispánica (Universidad de Zaragoza, 2013), posee el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) de la Universidad Complutense de Madrid (2006). Actualmente prepara su tesis doctoral en la Universidad de Zaragoza. Trabaja sobre diarios íntimos, autoficción, temas de género, cuerpo en la literatura hispanoamericana actual y sobre diferentes aspectos de la narrativa boliviana contemporánea. Ha participado en congresos y publicado artículos en revistas especializadas y periódicos. Ha formado parte de los libros colectivos *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual* (Peter Lang, 2013), *Este que ves, engaño colorido...Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina* (Icaria 2012), *Conductas erráticas* (Santillana, 2009), *Lo más profundo...¿la piel?* (Yambal, 2010) y *Cambio Climático* (Simón I. Patiño, 2009). Es autora del poemario *Los espacios de la enfermedad* (Plural, 2007).

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Un presagio para inaugurar el siglo xxi

Para hablar del cuento boliviano del siglo xxi es preciso hacer referencia a un acontecimiento ineludible: la publicación, en junio del año 2000, de una antología de relatos, que ya desde el oxímoron de su nombre –*Memoria de lo que vendrá*– cifra su voluntad de avanzar las líneas y los nombres que podrían ir marcando el recorrido del género en los años siguientes. Propiciada por la entonces joven editorial Nuevo Milenio y con la selección a cargo de Juan González, *Memoria de lo que vendrá. Selección sub-40 del cuento en Bolivia*, reúne treinta y un relatos, catorce de los cuales corresponden a mujeres; y diecisiete, a hombres. Más de tres lustros después, vamos a intentar ver cuánto de aquel presagio, enunciado nada más comenzar el siglo, ha sido contrastado por el inevitable y categórico paso del tiempo.

La promesa y la ilusión del título de esta antología remiten a unas palabras de Borges donde se lee «la esperanza que es la memoria de lo que vendrá» (44). En este texto habla de la ciudad de Buenos Aires, de sus casas y calles, referencias nada gratuitas cuando se está presentando una nueva generación de escritores que se reivindican más bien urbanos y dueños de una tradición literaria que excede las fronteras nacionales. De hecho, Juan González avanza en su prólogo la hipótesis de que «hoy habría una suerte de territorio común, propiciador de una experiencia colectiva más amplia […]: las ciudades» (viii-ix), las cuales se constituyen, según González, en el único eje temático capaz de generar una narrativa y convocar a un público lector que comparte esa misma experiencia urbana[1]. Al respecto, y retomando el texto de Borges, poco después de la frase de donde se extrae el nombre de la antología, el escritor argentino sugiere que las calles que componen la cartografía de la ciudad que tanto quiere «se avienen con la noble tristeza de ser criollo» (44), avenencia que, en el caso de la cuentística boliviana, si bien apenas queda insinuada en alguno de los relatos de *Memoria de lo que vendrá* se irá haciendo paulatinamente manifiesta con el avanzar del siglo.

«Memoria» es una palabra polisémica que, además de aludir al conjunto de recuerdos del pasado, según la tercera acepción que le da el DRAE, se refiere a la «exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto». Este significado, en la antología, queda compendiado en la separata que hace de prólogo y que lleva como título «Posapocalipticarta a quien corresponda», a la vez que los relatos que la forman se reclaman como hechos susceptibles de remembranza futura: «no tenemos la más mínima duda respecto a que, en unos veinticinco o treinta años, este libro será una referencia ineludible» (xiv). Recogemos, pues, el testigo e intentamos ver qué ha permanecido y qué mutado en el cuento boliviano durante los primeros diecisiete años del siglo xxi. Informa esta carta al receptor futuro:

> los autores incluidos en *Memoria de lo que vendrá* no representan a nadie, ni a nada […]. ante el desencanto y el crepúsculo del deber, sus ficciones, sus exploraciones en (el sistema de) la lengua, traslucen el malestar, la búsqueda de otra comunicación (xii-xiii).

En la lista de autores de esta compilación de relatos figuran tanto escritores que para entonces ya habían sido publicados y gozaban de cierto reconocimiento, junto a otros que aún permanecían inéditos, algunos de los cuales, diecisiete años más tarde, se encuentran entre los nombres más relevantes del panorama literario (y no solo nacional), como Liliana Colanzi o Rodrigo Hasbún a quienes se suman muchos otros que han ido despegando con fuerza y brío durante lo que va de siglo.

A lo largo de los primeros años de esta centuria, tanto la crítica como los propios escritores destacaron la importancia del corte que las nuevas hornadas de narradores hicieron respecto de anteriores generaciones[2]. Autores que al comenzar este siglo rondaban los veinte o los treinta años «ensayan gestos de resistencia» (González iv) buscando una manera de reencontrarse a sí mismos escribiendo a partir de un lenguaje personal y privado, que opta por frases

1. En Segundo Foro de Escritores Bolivianos celebrado el año 2005, la escritora Giovanna Rivero expresa una idea similar: «En la narrativa [boliviana] de comienzos del siglo xxi se consolida una sensibilidad especial para lo urbano, la ciudad, el texto donde el hombre pierde o gana identidad, la individualidad» (*Boletín literario* 27).

2. Al contrario, el crítico Mauricio Souza afirma: «no veo que la de hoy sea una literatura tendencialmente distinta que la que se practicaba hace 20 años» (*Boletín Literario* 35). Esa supuesta novedad celebrada por la prensa nacional, dice Souza, se debe a que las nuevas generaciones de escritores bolivianos están practicando una narrativa que remite al mandato del proyecto cultural neoliberal. Así, rasgos como la agilidad, universalidad o modernidad atribuidas a los textos, serían la marca de una literatura que, simplemente, persigue una mayor «legibilidad».

cortas, austeras y contundentes; aunque no desdeña el lirismo. Así pues, esta laboriosa resistencia ha dado lugar a una narrativa sobria, intensa e intimista, que privilegia lo urbano frente a lo rural, lo individual frente a lo colectivo, lo íntimo frente a lo político o social, lo cosmopolita frente a lo regional, el presente frente al pasado.

La actitud mayoritaria que entonces reinaba entre los jóvenes escritores queda expresada de forma manifiesta en un artículo significativamente titulado «Huérfanos» que Maximiliano Barrientos –una de las voces más destacadas de la actual narrativa– escribió el año 2015 y que dice:

> Algunos años atrás, antes de publicar mi primer libro, bromeaba con una idea que entonces, creía yo, perfilaba las líneas del escritor en el que me quería convertir: un escritor que escribía desde y para el cosmopolitismo. La frase, casi un chiste, que repetía a menudo con quien sea que hablara del tema, era más o menos esta: una canción de Lou Reed habla más de mi experiencia vital que cualquier taquirari. Imagino que lo que quería decir con aquello era que la educación emocional que tuve pasaba por productos culturales foráneos, productos culturales que también formaron a un escritor argentino, chileno, norteamericano o español. Esto no significaba que no escribiera historias ambientadas en Santa Cruz, la ciudad donde nací y donde me convertí en adulto, sino que escribía sobre ese lugar desde las estrategias que me aportaban las formas de arte que no eran originarias de mi terruño, y por lo tanto la frase mostraba un rasgo común a algunos de los escritores de mi generación que desdeñábamos el regionalismo y el nacionalismo por considerarlos una limitación autoimpuesta. Luchar contra esta forma de encierro era la única vía para escribir en el siglo xxi sin caer en arcaísmos.

Más adelante, aclara que con el tiempo esta idea se fue matizando con la paulatina asimilación de productos culturales nacionales y con la madurez que da el tiempo, los libros y la propia experiencia de la literatura; de todas maneras, su declaración es muy certera a la hora de entender el lugar en el que se posicionaban respecto a la tradición literaria nacional los escritores que comenzaron a publicar en los primeros años del siglo xxi. Sin embargo, al igual que ocurrió con Barrientos, las jóvenes generaciones de escritores poco a poco parecen estar tornando levemente la mirada para indagar sobre lo que pueda significar ser una escritora o un escritor bolivianos.

Todo esto habría sido imposible sin la previa conquista de un territorio literario propio, libre de ataduras o de responsabilidades ajenas a la actividad artística y estética. La paulatina consolidación de esta asimilación es una de las marcas de la literatura boliviana del siglo xxi. Es como si tras haber probado el mítico gesto de matar al padre, ahora pueden retornar, sin temor, a recoger fragmentos de esa herencia antes eludida.

En todo caso es innegable que la gran mayoría de libros de relatos publicados en los primeros quince años del siglo corroboran la idea que Juan González apuntaba ya en su prólogo a la *Memoria...* cuando dice que son escasos e ilusorios los hitos que trazarían una posible tradición del cuento boliviano. Sin negar la magnitud que algunos nombres, individualmente, cobran para el acervo de la narración breve, afirma que «la tradición […] no existe en esta comunidad» (vii) puesto que cada generación parece comenzar sin haber tenido en cuenta a la precedente. Es más, el panorama que, en el año 2000, observa «en el cuento escrito en Bolivia [muestra] un collar sin hilo conductor, un collar con dos o tres perlas y nada más» (viii).

Casi veinte años más tarde, si bien sería arriesgado avalar la eclosión de ese hilo conductor que echaba en falta el antologador, sí es posible afirmar que son mucho más que dos y que tres las perlas que lo componen. Además de los ya citados, nombres como los de Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Claudia Peña, Edmundo Paz Soldán, Sebastián Antezana, Wilmer Urrelo o Juan Pablo Piñeiro, son patentes pruebas del buen estado que en la actualidad goza el género en Bolivia.

Para que esto ocurra, además de la obvia labor creativa de escritores y escritoras, es necesaria la concurrencia de otros elementos que la amparen y sostengan. Se trata de algunos factores externos –aunque no ajenos al campo literario, que diría Bourdieu– que han jugado un papel capital para el crecimiento y óptimo desarrollo del cuento boliviano.

En primer lugar, está el cometido que desempeñan las editoriales y que en Bolivia no era el mejor al comenzar la centuria; pero que en los últimos dos lustros se ha enriquecido significativamente. A editoriales como Nuevo Milenio o La Hoguera que ya los primeros años de este siglo no desdeñaban la publicación de libros de relatos, debe sumarse el fructífero trabajo en favor del género cuentístico llevado a cabo por nuevos proyectos editoriales como Gente Común, 3600 o El Cuervo.

En segundo lugar, y como prueba del mayor interés que el cuento va cobrando en el mundo literario boliviano, tanto para lectores como para escritores y editoriales, está la creciente publicación de antologías así sean de género, como el terror en *Gritos demenciales* y *Nuevos gritos demenciales,* editadas por Gente Común y 3660, respectivamente; o *Vértigos*, antología de relatos fantásticos, publicada por El Cuervo, editorial que además ha lanzado diversas compilaciones temáticas de relatos.

Los premios literarios son el tercer y último elemento coyuntural relevante para estímulo y difusión de los cultivadores del relato breve. Bolivia cuenta con dos concursos importantes: el «Franz Tamayo» y el «Adela Zamudio». Ambas instituciones publican un libro con el cuento ganador y el de todos los finalistas del concurso. Aunque no siempre ni los galardones ni las obras resultantes hayan sabido ofrecer una imagen panorámica del estado del cuento en el país, es indiscutible la trascendencia que estas publicaciones tienen: como acicate y estímulo para los escritores; y como promotores del género.

A los concursos nacionales, en materia de premios, se debe añadir los extranjeros, sobre todo ahora, ya que en los dos últimos años los relatos de tres escritoras bolivianas han sido reconocidos en influyentes certámenes internacionales. El año 2015 Liliana Colanzi recibió el Premio Aura Estrada, Giovanna Rivero fue ganadora del concurso de relatos Cosecha Eñe y Magela Baudoin conquistó la segunda edición del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez con su libro *La composición de la sal*.

Primero *yo*, luego *nosotros*

Una de las múltiples funciones de la literatura es su capacidad de mostrar, aunque sea sutil y fugazmente, algo así como el hálito vital de su época y de los seres que la pueblan. En el ambivalente horizonte de referencias culturales de finales del siglo xx, cuando muchas de las grandes certezas han ido siendo clausuradas, desmentidas o transformadas con vertiginosa celeridad, las narraciones que se generan ensayan preguntas, adelantan respuestas o simplemente procuran expresar el desconcierto, como lo hacía Giovanna Rivero en un encuentro de escritores bolivianos celebrado el año 2005, en cuya intervención declaró: «ya no narramos grandes relatos, aquellos que responden a las macropreguntas: ¿hacia dónde vamos? ¿De dónde venimos? ¿Cuál es nuestra misión como seres humanos? […] en cambio, buscamos sin saber exactamente cuál es la pregunta» (*Boletín literario* 29).

El arranque del siglo xxi, en Bolivia, estuvo marcado por un importante cambio político, cuando en 2005 Evo Morales ganó las elecciones a la presidencia del país. Sin necesidad de ahondar en las causas sociales y políticas que propiciaron que un año después se convirtiera en el primer presidente indígena de Bolivia, es preciso destacar la importancia que este hecho tiene para la configuración del imaginario sociocultural boliviano.

De cara a la literatura, a primera vista, se pueden destacar dos movimientos propiciados por este acontecimiento. Por un lado, se hace más difícil desoír el racismo y clasismo que rigen gran parte de las relaciones entre bolivianos. Se trata de una sociedad en la que una élite, blanca o mestiza, ha estado tradicionalmente en el poder, mientras que la mayoría indígena debía ocupar lugares y oficios siempre subalternos. Si bien es cierto que el tema de la discriminación por raza o clase no es inusual en la literatura boliviana[3], los relatos de las nuevas generaciones, lo tratan en un tono que no es ni condescendiente ni didáctico, sino que lo exponen como un elemento ineludible de la realidad y no solo como un detalle decorativo o de color local. En los cuentos aparecen personajes como empleadas domésticas, peones, chóferes o jardineros interactuando con patronas altivas, señores abusivos y hasta adolescentes que saben perfectamente cómo dar órdenes a un empleado de sus padres, a la vez que reconocen que les «daba una vergüenza terrible que confundieran al chófer con mi padre o mi hermano» (Colanzi, *Vacaciones permanentes* 17). Sí, sin maquillar ni suavizar la realidad; y hasta se atreven, en algunos casos, a incluir un humor liberador a través de la parodia o la ironía.

El tema aparece de forma bastante cruda y realista como un referente común en el inventario de elementos simbólicos de la narrativa breve actual, ya sea desarrollado directamente en relatos como «Amanda» de Rodrigo Hasbún, o como parte del elenco de personajes e historias que configuran los universos narrativos. No son ingredientes de un decorado pintoresco o pretextos para ensayar una

3. Importantes novelas de la tradición literaria nacional, como *La chaskañawi* de Carlos Medinaceli, o *Manchay Puito* de Néstor Taboada Terán, desarrollan el choque entre lo indígena y lo occidental.

explicación sociológica, sino personajes con entidad propia, perfectamente construidos en toda su complejidad. Es como si cobrara fuerza una voluntad de quitarse cualquier venda de los ojos, aguzar la mirada y contar, de forma nada complaciente, una realidad que comienza a expandir los horizontes narrativos más allá de las estrechas fronteras que imponían los dos grandes extremos constreñidos entre explicar La Nación o encerrarse entre las estrechas paredes de la habitación propia.

Ese es uno de los movimientos de ida y vuelta que se ha producido en la narrativa boliviana en lo que va de siglo y que se hace especialmente notorio en los cuentos, capaces de reflejar, condensado, un antiguo malestar y conjugarlo con los nuevos pesares íntimos de personajes que ahora se inscriben en un marco de referencias mucho más amplio y rico.

Una creciente revalorización de las diferentes tradiciones culturales autóctonas es probablemente la otra afortunada consecuencia del nuevo escenario sociopolítico boliviano y ha sido muy productiva en la obra de autores como Juan Pablo Piñeiro, Alison Spedding y, recientemente, Liliana Colanzi, por dar solo unos ejemplos tan evidentes como sugestivos, que pueden estar marcando una de las más provechosas líneas por donde acaso vaya a transitar la narrativa de tiempos venideros.

Sería complicado dilucidar (y, desde luego, este no es el sitio para eso) qué ha hecho posible que un país de población mayoritariamente indígena, estuviera preparado para ser gobernado por un presidente aymara. En el caso de la literatura parece que para atender sin inhibiciones a la tradición cultural vernácula ha sido preciso, primero, deshacerse de la obligación de hacerlo; luego, ausentarse, emigrar simbólicamente, rastrear solo lo ajeno y universal, dominar las referencias culturales exteriores, conquistar la posibilidad de decir «yo», de increpar al espejo, desentendiéndose de los datos del carnet de identidad.

Formas de la parodia y la sátira en Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi

Si al comenzar el siglo la impronta de la cuentística boliviana tenía que ver con una poética que reivindicaba una adscripción urbana, cosmopolita y culturalmente sofisticada y occidental, con el andar de los años, sin desdeñar el territorio ya conquistado, se está volviendo la mirada –más lúcida y madura– hacia lo particular dentro de un escenario nacional. Tras haberse apropiado de la intimidad subjetiva del individuo, parece que se comienza a indagar en su especificidad local, regional, autóctona.

En este sentido destacan aquellas propuestas literarias que buscan conjugar ambos mundos y que de alguna manera se traduce en la compleja confluencia entre lo moderno y lo arcaico, lo individual y lo colectivo, lo universal y lo particular, que los cuentos expresan de formas diversas, resultando especialmente fecundas aquellas que recurren al humor y la parodia, mecanismos a través de los cuales se consigue poner en evidencia jerarquías normalizadas y mirar bajo un lente crítico la manera como se ha conciliado la irrupción de elementos tradicionales y autóctonos en una sociedad que no es ajena al irrefutable avance de la modernidad, etapa que, según Luis Beltrán, y debido a su exacerbado individualismo, peor ha comprendido la risa (*La imaginación literaria* 224), aunque esta logra aflorar a partir de géneros menores que se inmiscuyen en formas oficiales de la literatura.

Para ahondar en la manera en que se articulan estos elementos, vamos a detenernos un poco en la obra de tres autoras que representan, quizá, las propuestas más potentes dentro del cuento boliviano: Giovana Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi.

Uno de los componentes comunes entre estas escritoras, además de la gran calidad de su literatura, es el tratamiento paródico que dan a ciertos temas y la mirada ácida y humorística en que sus personajes enfrentan sus propias historias. Diferentes formas de la risa atraviesan sus relatos y la visión del mundo que estos articulan; a veces, sutil; otras, manifiestamente.

Además de la imitación jocosa de personajes, conductas sociales o textos literarios, la parodia es un recurso del cual resulta una «desmitificación de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de inmerecido prestigio» y que «supone un trastrocamiento festivo de jerarquías y valores establecidos» (Estébanez Calderón 809), rasgos que se dan en la obra de las tres escritoras mencionadas, como vamos a ver a continuación.

En los cuentos de Giovanna Rivero el humor y la ironía se constituyen en las principales herramientas narrativas que, dispuestas con sagacidad por la autora, le permiten deconstruir y jugar con los estereotipos de la femineidad y el rol ocupado por las mujeres en una sociedad cerrada, patriarcal y conservadora a la cual la autora satiriza. Entre el repertorio de los personajes de sus cuentos nos encontramos con una modelo aniñada, tierna y presumida cuya

identidad se acaba fundiendo con la vaca que tiene por mascota («Querido diario»), con una escritora inocente y mediocre que emplea el sexo y su belleza para convencer a su editor («Boquita en O»), con una madre frustrada que consigue mantener la depresión a raya a base de compras compulsivas («Olor a nuevo»), o con otra que, harta ya de todo, encarga su propia esquela necrológica y la coloca luego el junto al retrato de su Primera Comunión («Ayer y hoy»). Estos personajes responden a un aspecto sustancial de la sátira que es la tipificación (que se opone a la caracterización), es decir son personajes que han perdido su individualidad «para constituir un objeto moldeado y adaptado a los valores de su entorno» y cuya «orientación hacia los valores se caracteriza por la inmediatez» (*La imaginación literaria* 260), la misma que en los relatos de Rivero refleja un mundo demacrado espiritualmente –como es el mundo de la sátira–. Estas mujeres tipo encarnan la desvalorización de su medio a la vez que lo ponen en evidencia.

Todas ellas son personajes que cumplen con precisión con el estereotipo de la mujer guapa, boba y superficial, lo que, además, se acentúa con la primera persona, que en varios de los relatos es una voz que no tiene otra interlocutora, sino que se habla a sí misma: un diario íntimo, la imagen del espejo, una segunda persona que hace de reflejo y oyente de la primera. Parapetadas tras el tono de ingenua banalidad, las protagonistas de estos cuentos se están parodiando a sí mismas, al estereotipo de sí mismas, al que no discuten, contra el que no luchan, sino que se entregan a él con enconado ahínco, como la protagonista de «Laura en el espejo» que asegura «prefiero ser pobre a ser fea, ser estúpida a ser fea, ser soltera a ser fea, aunque dicen que es lo mismo, qué sé yo... ¡morirme a ser fea!» (Rivero, *Contraluna* 36).

Sin embargo, este rasgo de su conducta no es sino un pretexto, una careta, de manera que la aparente ignorancia es más bien una forma de conocimiento, como la misma Laura, mientras se arregla frente al espejo a la vez que mantiene un diálogo con la imagen que éste le devuelve, se lamenta: «¡Cómo cuesta ser yo! Porque pensándolo bien, mi esfuerzo mayor está en no ser yo» (37). El esfuerzo consiste en elaborar cuidadosamente ese disfraz a base de maquillaje, ropa y complementos, accesorios que la sociedad impone a la mujer para que ésta sea considerada una mujer de verdad; pero Laura no pretende luchar contra tal mandato; sino al contrario, lo que ella ansía es no salirse ni un milímetro del guión que se le ha asignado, como asevera taxativa ante su propio reflejo: «lo que yo más deseaba en la vida era evolucionar, y entiéndase por evolución ser rubia, delgada, de ojos rasgados» (37), mostrando de esta manera su propia lucha por convertirse en un tipo y, como tal, desdeña cimentar su caracterización individual para responder a los valores exigidos por su entorno. La vida de Laura muestra la asimilación de vivir con representar, con ejecutar una performance. Dice Linda Hutcheon (2007) que en la época posmoderna la transgresión de los límites socialmente consentidos provoca un quiebre sustancial entre arte y vida. La vida se ofrece como un escenario en el que cada quien desempeña un papel previamente establecido y con unos límites de acción claramente delimitados. Ahí es donde la parodia se transforma en herramienta.

Laura sabe cuál es la manera de *actuar* como mujer y en esa performance pone todo su empeño; mas no ignora que se trata de una exhibición, un espectáculo, porque también admite que «si viviera sola, solita mi alma y yo, me atrevería a vivir sin rubor durazno […], sin dos capas de rímel, sin abdominales, sin marido, sin toda esta mierda que estorba» (36); es decir, Laura es consciente de estar interpretado: es la mirada del otro para la que viste ese disfraz de chica guapa y superficial.

Esta forma de sumisión al rol impuesto aparenta no ser cuestionado por ellas, no obstante las mujeres de los relatos de Giovanna Rivero juegan desde ese lugar, convirtiendo una supuesta cárcel en su campo de batalla. La estrategia consiste en llevar hasta límites hiperbólicos el estereotipo que les corresponde. Son mujeres que se aferran a la máscara como a un escudo, porque si bien interpretan el rol que ellas no han diseñado, lo hacen solo en la superficie, ya que, en el fondo, la fingida banalidad desde la que parecen hablar está plagada de alusiones cultas y firmes determinaciones. Como ocurre con la protagonista de «Laura en el espejo» quien, en medio de una arenga someramente centrada en artilugios de maquillaje, prendas de vestir o técnicas de cirugía estética, salpica su discurso de referencias a Sartre, Newton, Lewis Carroll; preocupaciones vitales y, finalmente, al igual que otros personajes de la autora, toma decisiones radicales que la llevan a cambiar el rumbo de un destino que no le satisface. Todas acaban enfrentándose al tipo impuesto, a la vez que lo están interpretando. La exageración y la sátira son su fórmula de rebelión porque, como afirma Beltrán «la esencia de los mundos tipificados es la degradación de la condición humana esencial

[…] para adaptarse a un medio natural o social […] que no se aviene a respectar la personalidad» (*La imaginación literaria* 260), de manera que la única estrategia que tienen para sublevarse, es llevar a un límite que linda lo grotesco el hurto que sufre su individualización.

El rol obligado conlleva cierta forma de sometimiento y este implica silencio; no obstante, las ideas tenuemente advertidas acaban derivando en acción rotunda; pero además en varios relatos estas mujeres reclaman su derecho a contar su versión de los hechos, como en «Los dueños de la arena» o «El juicio de Ana Gramm»; o se ocupan de reivindicar su conocimiento de las cosas, como lo hace explícitamente la protagonista de «Olor a nuevo» cuando asegura que siente «un placer eufórico» por las rebajas; no obstante, inmediatamente aclara «*yo sé* que mienten, no soy estúpida» (Rivero, *Contraluna* 49); o la de «Ayer y hoy», cuando afirma antes de ir a poner su propia necrológica al periódico: «Esta mañana amanecí muerta. El corazón, sin embargo, seguía ahí, palpitando. *Lo sé* porque coloqué mi mano...» (53) (las cursivas son mías). Ese saber que reclaman para sí, es una forma de marcar que son conscientes de estar desempeñando una función que no es real y al parodiarla burlan la imposición que las circunscribe a ese cometido.

Aunque esta forma de la parodia no es la principal ni en los cuentos de Magela Baudoin ni en los de Liliana Colanzi, aparece en ellos, aunque sea de forma algo sutil. La protagonista «El Ojo» de Colanzi, ante una madre que la vigila obsesivamente se empeña por ser la alumna perfecta hasta que la profesora a quien más admira le dice que «lo que tiene que hacer es aprender a desobedecer» (*Nuestro mundo muerto* 14) desestabilizando por completo al personaje y al sistema de creencias que sustenta su comportamiento, lo que constituye una velada crítica al mundo académico, igual que ocurre en el relato «La Ola» cuando la narradora asegura que en Cornell, donde vive, se pasan «muchas horas discutiendo ideas, teorizando sobre la ética y la estética […], organizando simposios y coloquios, pero no pueden reconocer a un ángel cuando les sopla en la cara» (32-33). Y es que la actitud del autor ante la sátira, al distanciarse de ese mundo, resulta evidentemente crítica. Asimismo, en «Alfredito» un grupo de niños en el velorio de su compañero de colegio se siente «como si esperáramos la sorpresa de una fiesta de cumpleaños. Había algo chocante y raro en estar reunidos un día de semana a esa hora, vestidos como para una fiesta» (25). Los niños no viven la muerte como un evento trágico, sino como algo festivo que les produce fascinación antes que espanto o pena, se ríen de ella y, frente su vivencia de la pérdida de un ser querido, el comportamiento de los adultos aparece como grotesco, desmesurado y hasta ridículo.

Ciertas conductas y valores sociales son también objeto de burla en el relato «La chica» de Magela Baudoin, en el que un personaje exótico llega a alterar la vida de tres barceloneses: Duke, Blas y Eda. El cuento arranca cuando la chica entabla una relación amorosa con Blas, dando lugar a que éste se desmarque de su estable vida burguesa, ante el estupor de Eda, que en el relato encarna el orden y la estabilidad. En el relato es la chica –quien, por cierto, no tiene nombre– la que se encarga de ridiculizar con su actitud el sistema de creencias y jerarquías establecidas que representan Blas y sus amigos. La sátira se produce por oposición, llevando el comportamiento del personaje de «la chica» a las antípodas del de los otros tres. Cuando Blas intenta sorprenderla con un piso moderno y decorado con elegancia minimalista, ella monta en cólera, no agradece el obsequio ni lo vive como un agasajo, sino como una humillante afrenta; pero una vez concedido el perdón al arrepentido Blas, se ocupa de «llenar el departamento de "porquerías" […]. En los cuadros de firma colgó coloridos pareos asiáticos, sobre los sillones blancos puso aguayos y en las lámparas pendientes de alambre, de los que a su vez prendía fotos de buda, mensajes de autoayuda o poemas suicidas» (Baudoin 30), desmontando con su acción la supuesta reputación del gusto y distinción burgueses, riéndose de su prestigio social, mientras se desmarca de la homogeneización que impone ese medio. La chica pelea por su emancipación, quiere recuperar el alma en un mundo tipificado a cuyos valores se niega a encarnar, a diferencia de los otros tres personajes.

Como señalamos anteriormente, otro de los aspectos en los que opera la parodia es en la expresión de las contradicciones de la vida moderna en una sociedad en la que aún permanecen vigentes rasgos atávicos premodernos. Luis Beltrán asegura que una de las principales características de «la sociedad desigual es […] haber creado varios mundos. Esos mundos no sólo existen geográficamente o históricamente. Existen en el ámbito de la vida individual. Con frecuencia se suele simplificar esa pluralidad de mundos con esa abstracción que opone lo privado a lo público» (*La imaginación literaria* 244), entre otras oposiciones creadas para contraponer dos

concepciones vitales enfrentadas. Este antagonismo dialéctico se hace evidente, en los relatos de las autoras estudiadas, en diferentes aspectos.

Vamos a comenzar hablando de la temporalidad que confronta un tiempo cíclico arcaico con el tiempo histórico moderno. Mientras el segundo es heterogéneo, el primero es homogéneo; y por lo tanto nociones como pasado y futuro se hacen difusas. Los augurios y presagios ponen en marcha correspondencias temporales no lineales, como ocurre en varios de los relatos de Liliana Colanzi. En «El Ojo», la protagonista está marcada por una señal que anuncia el fin del mundo, que acaba llegando; en «Meteorito» un joven peón que percibe voces de seres del espacio anuncia la llegada de una bola de fuego; en «La Ola», un taxista le cuenta a la protagonista y narradora la historia de una anunciación relatada por una india:

> Rosa Damiana […] supo, alcanzada por la revelación, que al amanecer encontraría a su padre y que su madre no iba a morir porque la tierra aún no la reclamaba. Conoció el día y la forma de su propia muerte, y también se le develó la fecha en la que el planeta y el universo y todas las cosas que existen dentro de él serían destruidas (44).

A partir de los vaticinios estos personajes reflejan que su experiencia vital trasciende la linealidad del tiempo moderno. No hay un orden que lleva del pasado al futuro, pasando por el presente; al contrario, su concepción y vivencia temporal se corresponde con un mundo premoderno más propio de la concepción espacio temporal aymara, en la cual, según Thérèse Bousysee, existe un espacio que corresponde a cada etapa temporal, la primera de las cuales se denomina *taypi*, donde «pueden convivir las diferencias» y que «evoca el tiempo original» (*La identidad aymara* 195), no escindido. Por lo tanto, el diálogo entre diferentes temporalidades no es imposible, como les ocurre a estos personajes en cuya experiencia no hay una frontera infranqueable entre hoy y mañana.

En «Los dueños de la arena» de Giovanna Rivero, el pasado y futuro de los protagonistas se confunde tanto en la narración como en el decurso vital de unos personajes que, ya adultos, parecen estar repitiendo un juego representado en su niñez por unos alacranes. El juego con los bichos condensaba y anunciaba ya, el curso que iban a tomar sus vidas. Mientras que en un par de relatos de *Contraluna* las protagonistas recuerdan o recrean vidas anteriores con una naturalidad que elimina cualquier atisbo de extrañeza en su rememoración, demostrando la convivencia de tiempos dispares.

La sorpresa, incredulidad o perplejidad está solo en los interlocutores, quienes atribuyen estas historias a algún desequilibrio, locura o, finalmente, a cosas de indios incultos, como asegura tajante una profesora en un relato de Colanzi: «solo la gente ignorante y vulgar creía en esas cosas» (Colanzi, *Nuestro mundo muerto* 22). Se trata, pues, de personajes absolutamente absorbidos por la idiosincrasia de la modernidad y, por lo tanto, incapaces de conectar con una concepción del mundo en la que coexisten las diferencias.

También es una vieja india quien le adivina la suerte al protagonista de «La composición de la sal» de Magela Baudoin y le propone una cura para su mal –frecuentes e inoportunos accesos de llanto– con un baño de mar, empresa difícil en un país encerrado entre montañas. A pesar del tono sombrío del relato y de su trágico desenlace, la solución es cómica (casi grotesca): el protagonista vacía el contenedor de sal gruesa en la bañera porque cree comprender que no «importaba el tamaño del mar, siempre que fuera salado» (63), adjudicando metonímicamente al atributo de lo salado todo el poder y el valor tanto del océano como de las lágrimas, siguiendo, asimismo, uno de los rasgos de la parodia que, según Bajtin (1975) es capaz de expresar en lo pequeño, lo grande.

Otra manera de fusionar el tiempo histórico con el mítico se da a través de procesos sinestésicos, sobre todo a partir del olfato y el oído, que apelan a una memoria no necesariamente individual. La narradora de «La cinta roja» de Magela Baudoin se siente fascinada y adormecida por el timbre de la voz de su hermana; mientras que de unos personajes de «Chaco» de Liliana Colanzi se dice que «no decían nada pero cada uno olía los movimientos del otro» (*Nuestro mundo muerto* 87). Como ya observara Edmundo Paz Soldán en su prólogo a *Contraluna,* el poder sugestivo de los olores tiene un enorme peso en los relatos de Giovanna Rivero, como una forma de trascender los alcances del cuerpo individual, el olfato y el oído se comparten, prescinden de la adscripción lineal del tiempo histórico porque evocan a la vez que proyectan, borran las fronteras.

En todos estos casos la recuperación del tiempo mítico o no escindido, viene a partir de narraciones orales, cancioncillas, anécdotas de personajes pertenecientes a un universo no oficial ni normalizado (indígenas, adivinas, niños) que es, según Bajtin,

donde mejor se expresa la «esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación» (*La cultura popular...* 78); es decir, el lenguaje de la risa liberadora y regeneradora que logra colarse en la narración autorizada.

Esta ruptura de las fronteras temporales representa la resistencia de los personajes a ser engullidos por el ritmo y la temporalidad acelerada de la realidad moderna, por lo que se aferran no solo a su memoria individual, sino que además participan de una memoria colectiva; pero no lo hacen solo en nombre del pasado, sino también del futuro, que, a pesar de presentarse a veces oscuro, acaba ofreciendo una esperanza renovadora. En los cuentos de las tres autoras analizadas las contradicciones del mundo contemporáneo se resuelven en un marco en el que subyace una concepción espacio-temporal en la que se mezcla la huella del pasado con las directrices del porvenir.

Otra escisión que la vida moderna ha marcado es la que separa vida y muerte, una frontera inexistente en antiguas culturas, porque, la risa ritual folclórica «niega la muerte como final» (*La imaginación literaria* 48), creencia que convive en un complejo sincretismo en los universos creados en los libros de cuentos que estamos analizando. Claro ejemplo de ello encontramos en «Alfredito» de Liliana Colanzi y en «La cinta roja» de Magela Baudoin. En «Alfredito» la narradora rememora la muerte de un compañero de colegio cuando ambos eran niños. La narradora había crecido bajo el estímulo de las historias fantásticas que le contaba su nana Elsa, una india ayorea, por lo que su imaginario estaba plagado de elementos mágicos que incorpora con la diáfana pureza que caracteriza la infancia de los seres humanos y de los pueblos. Cuando la narradora y sus amigos se acercan, en el velorio, a despedirse del cuerpo de Alfredito tienen una experiencia epifánica:

> la cruz de neón centelleó sobre nosotros con la intensidad de un diamante. El salón, la gente, el ataúd, las flores, nuestros propios cuerpos asombrados: todo levitó en un solo haz de luz iridiscente. Era como la vida nos abandonara para luego relumbrar en una visión que nos dejó rebosantes, inundados (Colanzi, *Nuestro mundo muerto* 29).

Entonces comprenden que Alfredito iba a volver, como le había anunciado en sueños a otra compañera de clase, presagio tomando con total naturalidad por las niñas, que no viven la muerte como un acabamiento sino como una prolongación que, en tanto tal, no mantiene lindes infranqueables con la vida conocida y presente. Los niños son inmunes a las divisiones y jerarquías del mundo moderno; al igual que la nana, proveniente de una cultura nativa que afirma que «lo que es, vuelve» (20). La ideología que sustenta esta creencia es más acorde a un cronotopo mítico que a uno histórico[4].

«La cinta roja» narra también la historia de una muerta que retorna para indicar la identidad de su asesino. Este brillante relato muestra de manera muy clara todas las cuestiones que hasta ahora hemos ido señalando. La chica asesinada es una reina del carnaval[5], de quien la narradora del relato dice:

> provenía de una cultura originalmente concupiscente. Tratamos de desentrañar qué querrían decir los expertos con «concupiscente» y tradujimos así: un pueblo amazónico de cazadores, nómada, tejedor, en el que las virtudes carnales son virtudes cardinales. Todavía era muy abstracto. Un seno materno, acompañado de cantos a las niñas desde muy pronto. Un tiempo y un espacio narrados oralmente, dijo Natalia, donde la lascivia y el placer no son un pecado sino algo natural, vital. Su aclaración nos llevó por unos segundos al Paraíso y en seguida al Infierno, al recrear este mismo ecosistema en la ciudad, en donde la libertad se vuelve un yugo (Baudoin 16).

En la descripción del personaje se hace patente la difícil convivencia entre una modernidad urbana y la idiosincrasia ancestral de un pueblo antiguo, cuyos ritos y dogmas permiten solventar un crimen que para la policía oficial habría sido difícil resolver, entre

4. La infancia es calificada en «Sangre dulce» de Giovanna Rivero como «ese tiempo [en que] los términos huían, solo poseíamos palabras lisas, sin segundas intenciones» (*Contraluna* 72). Hay, por tanto, fe en el lenguaje, en lo que la palabra nombra, en lo que cuenta.

5. Recordemos la importancia de lo carnavalesco en la literatura y la estrecha relación que mantiene con la parodia, como ha dejado claro en sus estudios sobre la cultura popular en la Edad Media el teórico Mijail Bajtin. Por su parte, Estébanez Calderón define lo carnavalesco como una tradición que «comporta una visión desenfadada de la vida y una actitud subversiva respecto al esquema de valores y jerarquías de la sociedad establecida, a la que somete a crítica a través de la sátira, la degradación paródica y la ruptura de tabúes. Elementos fundamentales de este espíritu carnavalesco serían la exaltación de los goces de la existencia corporal (…) de la alegría de vivir, la espontaneidad en la conducta y en el hablar (136).

otras cosas por la procedencia de la víctima, cuyo origen popular no la convierte en un caso prioritario dentro de un sistema judicial débil, corruptible e ineficiente, que representa un mundo gobernado por la desigualdad y el materialismo, ajeno, por tanto a la «unidad orgánica» que es «el principio organizador de la estética de la risa y de la vida igualitaria» (*La imaginación literaria* 243), a la que las autoras abren la puerta en sus narraciones.

Como ocurre en este cuento, en varios relatos de las tres escritoras analizadas es común la irrupción de lo mágico e insólito en lo real y cotidiano, como parte del decurso ordinario de la vida. Lo mítico subyace vivo entre lo histórico; esa convergencia deja clara la resistencia de ciertas creencias de ser absorbidas por la mentalidad racionalista moderna.

La narrativa breve de Liliana Colanzi, Magela Baudoin y Giovanna Rivero muestra cómo lo moderno y lo atávico coexisten en el imaginario de sus personajes de forma no siempre armónica, aunque tampoco son incompatibles.

Estos cuentos recurren a diferentes expresiones literarias de la risa para negar la vigencia absoluta de jerarquías y valores establecidos que suelen esgrimirse como únicos y verdaderos; ellas dejan ver la manera en que una tradición cultural más antigua desmiente las apariencias de un modelo de progreso que pretende soslayar el universo simbólico sobre el cual se asienta; mas no puede eludir, porque es en las estéticas de la risa donde «se conserva […] el espíritu originario de la igualdad-diversidad» (*La imaginación literaria* 241). «Ya no hay más vos ni yo, de aquí en adelante somos una sola voluntad» (*Nuestro mundo muerto* 82), dice un personaje de «Chaco» de Liliana Colanzi, evidenciando cómo incluso una personalidad particular puede diluirse en un ser colectivo que no encaja en los parámetros del individualismo que rige las relaciones e ideología de la modernidad capitalista contemporánea.

No deja de ser interesante ver cómo ha ido matizándose el imperioso deseo de narrar lo más subjetivo íntimo y privado del individuo con que arrancaba el cuento boliviano a principios de siglo, y cómo ahora –tan poco tiempo después– ensaya, tal vez, una búsqueda inversa, acaso respondiendo a la crítica que, a principios de siglo, le hacía Mauricio Souza a la narrativa boliviana.

Tras haber conquistado el espacio íntimo, subjetivo y urbano; las pesquisas de escritores y escritoras empiezan a ensanchar el alcance de su mirada, a indagar en universos más lejanos; o continúan con esa misma búsqueda, pero ampliando el escenario de su exploración. Al centro de las ciudades, a las casas, habitaciones exclusivas, bares o coches, en donde transcurría la trama de gran parte de los relatos de principios del siglo xxi, se suman ahora otros ambientes más bien abiertos, exteriores como el campo, calles de provincia o extrarradio, urbes extranjeras y hasta otros planetas. Desaparecen los límites locativos y temáticos; a la vez que se está derribando otro tipo de fronteras como las que separan la vida y la muerte, el pasado del futuro, lo real de lo fantástico, lo racional de lo mágico, la seriedad de la risa.

En todo caso, esta transformación no se produce en medio del vacío. El cuento boliviano, poco a poco, está forjando una tradición propia que bebe cada vez de más diversas fuentes. Para conseguirlo ha sido clave añadir a la literatura universal –de la cual había comenzado a apropiarse– una rica tradición oral de la que se ha comenzado a recoger una legítima herencia y a fundirla con el universo ya conquistado. En este escenario es muy estimulante pensar en el futuro que se va abriendo para el cuento.

Bibliografía

Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Barrientos, Maximiliano. «Huérfanos». *Eterna Cadencia*. 10-09-2015. Web. 11 jun. 2017 <https://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/colaboraciones/item/huerfanos.html>

Baudoin, Magela. *La composición de la sal*. La Paz: Plural, 2016.

Beltrán, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. España: Montesinos, 2002.

Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Bousysee, Thérèse. *La identidad aymara*. La Paz: Hisbol, 1987.

Colanzi, Liliana. *Vacaciones permanentes.* La Paz: El Cuervo, 2011.

Colanzi, Liliana. *Nuestro mundo muerto*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

González, Juan (Comp.). *Memoria de lo que vendrá. Selección sub-40 del cuento en Bolivia.* La Paz: Nuevo Milenio, 2000.

Hasbún, Rodrigo. *Cinco*. La Paz: Gente Común, 2006.
Hutcheon, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 2007.
Iwasaki, Fernando. «Familia muy normal». Liliana Colanzi, *Vacaciones permanentes.* Navarra: Tropo Editores, 2012: 9-11.
Paz Soldán, Edmundo. «Leyendo a Giovanna», en *Contraluna*. Santa Cruz: La Hoguera, 2005: 9-10.
Rivero, Giovanna. *Contraluna.* Santa Cruz: La Hoguera, 2005.
Rivero, Giovanna. «En la máquina del tiempo: o lo temponautas are coming son». *Boletín literario*, 3: 9 (2005): 27-31.
Rivero, Giovanna. *Sangre dulce / Sweet Blood.* Santa Cruz: La Hoguera, 2006.
Rivero, Giovanna. *Niñas y detectives.* Madrid: Bartleby, 2009.
Souza, Mauricio. «Cinco apuntes sobre la universalidad de la literatura boliviana del siglo xxi». *Boletín literario*, 3: 9 (2005): 35-38.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 61-72
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.05
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 20/09/2017
Fecha de aceptación: 26/10/2017

Puede citar este artículo como:
Sandoval, Carlos. «La guerra de los días (acerca del relato breve en Venezuela)». *El cuento hispanoamericano del siglo xxi*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 61-72, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.05
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.05

La guerra de los días (acerca del relato breve en Venezuela)

The war of the days (on Venezuelan short story)

Carlos Sandoval*
Universidad Central de Venezuela

Resumen

En este artículo se evalúa el estado del cuento venezolano del lapso 2001-2016 de manera sintética, estableciendo algunas marcas críticas que caracterizan esa manifestación narrativa en el período señalado. La intención es ofrecer una panorámica del género en el país con base en el difícil contexto socio-cultural que vive Venezuela desde la asunción al poder de la llamada «revolución bolivariana», sin desconocer ciertos antecedentes que permitieron el actual estado de cosas. En tanto objeto artísticamente comunicativo, el cuento resulta un precioso instrumento de indagación de esta realidad en una tierra donde abundan sus cultores.

Palabras clave: narrativa venezolana, cuento venezolano, siglo xxi, literatura venezolana.

Abstract

This paper summarily examines the status of Venezuelan short story between 2001 and 2016, establishing some critical marks typical of this narrative form in that period. It's intended to offer a panoramic view of the genre based on the difficult socio-cultural context which Venezuela is steeped in since the rise to power of the so called 'Bolivarian Revolution'. Certain precedents which contributed to the current situation aren't overlooked here. As an artistic communication object, the short story turns out to be a precious instrument of inquiry of this reality in a land plentiful of its practitioners.

Keywords: Venezuelan narrative, Venezuelan short stories, 21th century, Venezuelan literature.

De aquellos polvos

1. Tal vez la más sensible de las artes impregnada por el contexto sociopolítico, la narrativa venezolana de los últimos veinte años revela las huellas de ese influjo de manera perentoria, como ha ocurrido en otros instantes del pasado. El aserto no desconoce los rasgos estéticos que permiten la cristalización y reconocimiento de las obras (esencia y naturaleza de la práctica creativa), tan solo indica una constancia

* Licenciado en letras (ucv), magister en literatura venezolana (UCV), magister en literatura latinoamericana (Universidad Simón Bolívar). Crítico literario. Profesor de la Universidad Central de Venezuela, adscrito al Instituto de Investigaciones Literarias. Experto en Literatura Venezolana con varios libros publicados en el área.

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

y la aspereza de un terreno fustigado, muchas veces, por discusiones ajenas a lo literario. Así pues, en las líneas que siguen se resaltan algunas materializaciones (temáticas, estilísticas, formales) del arco 2001-2016; un examen sintético que deja fuera el análisis de conjuntos narrativos pertenecientes a un autor específico en favor del estudio de casos puntuales o de aspectos relacionados con el campo cultural del lapso. No se trata de una pequeña historiografía ni de un inventario de títulos, sino de una valoración crítica hecha con base en las marcas más destacables del período.

2. A fines de la década del ochenta (febrero 27-marzo 03 de 1989) se produce «El Caracazo», un motín generalizado que devino ruptura del tejido civil, el cual alcanzó una trascendencia que aún no logramos asimilar en todos sus matices, no obstante la considerable bibliografía que en varias disciplinas hoy podemos reunir[1]. Acaso por ello todavía continúa apareciendo, con la fuerza de un trauma simbólico, en nuestras expresiones literarias, bien como simple referencia para ubicarnos en las temporalidades representadas o como núcleo argumental de las creaciones. No quepa duda, aquellos eventos modificaron el tranquilo discurrir de una literatura que, obviando los aspavientos promovidos por los últimos dos grupos poéticos de que tenemos cuenta –Tráfico y Guaire, se había mantenido dentro de los contornos de una práctica escritural que logró sobreponerse a las urgencias sociales gracias a una puesta en escena más estética, a tono con las bondades que un Estado boyante, desde el punto de vista económico, ofrecía a sus artistas.

Conviene recordar que en los años ochenta aún disfrutábamos (pese al «viernes negro» de 1983)[2] los beneficios de la altísima renta petrolera del decenio anterior, lo cual hizo posible sostener varias empresas culturales que, en el caso del libro, se galvanizaron en editoriales, premios, bolsas de trabajo y apoyo a la investigación. Los ochenta, entonces, significaron el aparente despabilamiento de los escritores respecto del mítico horizonte de los sesenta, la llamada «década violenta», que hizo creer a muchos (a casi todos) que el ejercicio de la literatura no era más que un apéndice de la lucha política –armada o de ideas– para imponer un sistema de gobierno distinto a la democracia representativa instaurada en 1959[3].

Ese horizonte se convirtió en una barrera que rebajó las producciones de los setenta a meros divertimentos en los que el lenguaje y las estructuras fagocitaban los temas y la claridad expositiva. Quizá generalizo; no obstante, es lógico que una vez modificadas las circunstancias económicas a partir de 1974 como consecuencia del *boom* en los precios del petróleo de aquel momento, resultaba inoportuno exigir un cambio en la organización del Estado si éste repartía, mal que bien, dispendiosas prebendas a quienes antes lo adversaban[4]. Así, en los ochenta los escritores asumen las lecciones del pasado reciente y se vuelven más precavidos en el manejo de los elementos composicionales al subsumir en la materia narrativa sus posibles aspiraciones reformistas. De ese modo los versos se tornan más inteligibles sin abandonar la hondura reflexiva, los cuentos y novelas diversifican sus proyecciones de diseño y contenido, los ensayos se ocupan casi con exclusividad de asuntos literarios. Por supuesto, la crisis monetaria de 1983 puso en evidencia el frágil artesonado de un país sin verdaderas destrezas económicas. Con todo, la narrativa, casi toda ella financiada por entidades gubernamentales, alcanzó niveles que no se observaban desde los días de *País portátil* (1968), de Adriano González León. Entonces, ocurrió «El Caracazo».

1. Véase Sanín (1989), Kornblith (1998), Herrera (2011), Rondón (2013), entre otros.
2. «Desde 1979 había comenzado en Venezuela el declive inexorable del modelo de desarrollo sustentado en la renta petrolera, expresado, en primer lugar, en el estancamiento del ritmo de la actividad económica. En 1983, la combinación de este estancamiento con los retardos del gobierno de [Luis] Herrera Campíns para refinanciar la deuda externa, junto con la situación en evolución del sistema capitalista mundial, que pasaba por ajustes profundos, desembocaron en la decisión gubernamental de devaluar el bolívar e ir a un sistema de cambio preferencial. El 21 de febrero se oficializaron estas medidas. Ese fecha se conoce en Venezuela como el *Viernes Negro* y fue la primera señal de alerta para la sociedad sobre la crisis económica que se prolongaría con altibajos hasta entrado el siglo xxi» (López Maya 23).
3. La «década violenta» corresponde, en Venezuela, a los años sesenta del siglo xx, etapa en la que se produjo una importante insurrección guerrillera que intentó emular a la Revolución Cubana. La mayoría de los narradores de aquel momento respaldaron con sus textos (de forma sinuosa o declaradamente abierta) las pretensiones de los alzados (Miliani 13-37; Rodríguez Ortiz 41-70).
4. Señala Pedro Palma que en 1974 se produjo «el primer gran aumento de los precios del petróleo de mediados de los años setenta, lo cual no sólo incrementó la captación de divisas del país, sino que paralelamente elevó súbitamente los ingresos del sector público» (160).

3. Si bien las manifestaciones artísticas no deben estudiarse como el resultado de una línea ascendente que, comenzando desde una germinal potencialidad, se desarrollarían hasta alcanzar grados de solidez y excelencia (como pensaban los positivistas del siglo XIX), no puede negarse que a principios de la década del noventa las dinámicas de fomento de la literatura venezolana se vieron disminuidas debido a la quiebra que significó aquel levantamiento social. Los noventas se inician en medio de un profundo deterioro de las condiciones generales de vida del país, las cuales se revelaron de inmediato en el mapa literario no solo por el trasiego de esos escenarios a los textos en forma de temas o motivos, sino por la caída del apoyo sufragado por el Estado: las más importantes editoriales, que a su vez fungían como cabales promotoras de nuestros escritores (Monte Ávila, Fundarte, La Casa de Bello)[5], redujeron drásticamente su producción debido a las contracciones económicas. Es la época cuando aparecen las denominadas «editoriales alternativas» (La Liebre Libre, Troya, Pequeña Venecia, Mucuglifo, Angria, Imaginaria), algunas subsidiadas con mínimos aportes del desaparecido Consejo Nacional de la Cultura; otras, resistiendo en un precario mercado. Como se ve, se trató de un deprimido ambiente en que la cauda del «Caracazo» aún se palpaba en los cientos de establecimientos en ruinas (abastos, farmacias, zapaterías) y en la pesada atmósfera de desencanto que se apoderó sin remedio de las sensibilidades.

La manera como se asumió ese desencanto tuvo, visto los avatares a que nos hemos enfrentado desde aquellas fechas, curiosas resoluciones. Ciertos narradores se sirvieron del «Caracazo» para explicar, en clave fictiva, las razones políticas que produjeron el tumulto, como se lee en varios pasajes de *Después Caracas* (1995), de José Balza y hasta en títulos más recientes: *La ciudad vencida* (2014), de Yeniter Poleo. Sin duda, esto indica el recrudecimiento del uso de materiales literarios para menesteres de carácter sociologizante (muy atenuados, como dijimos, en los ochenta), pero sin menoscabo del sentido plástico de las piezas. Un rasgo caracterizador, sea el caso de decirlo, de buena parte de la novela en Venezuela (y en América Latina) que en tiempos de conmociones suele cargar las tintas.

De la exposición de causas algunos pasaron a la nostalgia e incluso al llamado por una periclitada era de efervescencias reivindicativas: Ricardo Azuaje logra notoriedad con su primera *nouvelle*, *Juana La Roja y Octavio El Sabrio* (1991), porque allí se cuestionaba, a través de uno de los personajes, el sustento ideológico de quienes –en el mundo real– participaron en la fallida lucha guerrillera de los años sesenta. En esa brevísima novela se muestra una de las debilidades que hizo fracasar aquel sueño de transformación: la falta de conocimiento de la doctrina marxista y sus derivados, la ausencia de un verdadero espíritu crítico y de estudio en el grueso de las filas militantes de la izquierda venezolana que pretendía desplazar por las armas al Gobierno. Un dejo de tristeza infiltra asimismo la trama: suerte de mensaje cifrado que se lamenta por la derrota y la consecuente pacificación en 1969 de los facciosos[6].

Esta postura nostálgica respecto de las idealizaciones del sesenta, tomemos otro ejemplo, se incrementa en la novela con la cual se da a conocer Israel Centeno: *Calletania* (1992); un alegato simbólico, podría decirse, sobre la pérdida de direccionalidad en las propuestas literarias subsiguientes al repliegue de las guerrillas y al brusco cambio del panorama económico en los setenta que inyectó dinero en todas las instancias de la vida pública hasta 1983 y que concluye, dolorosamente, con «El Caracazo». En esta obra antiguos izquierdistas comprometidos con la lucha armada se transmutan, una vez legalizados sus partidos, en una especie de agentes sui géneris del orden: evitan que en el barrio prospere el tráfico de drogas, pero ellos, nobles defensores del bien común, trapichean y consumen, juegan a la doble moral de la sobrevivencia: ahora el enemigo es quien invade el territorio de venta de estupefacientes, un inusitado giro demagógico y capitalista.

Lo interesante es que la historia de *Calletania* deja entrever la necesidad de recuperar el vínculo con los anhelos colectivistas de los sesenta, con el sueño de establecer una república a la manera de la Cuba revolucionaria (y en algún fugaz momento –sugiere la trama– con la dictadura de Marcos Pérez

5. Monte Ávila Editores fue fundada en 1968 para estimular, entre otras razones, la publicación de libros de autores venezolanos. Fundarte es la casa editora de la Alcaldía de Caracas. La Casa de Bello (hoy Casa Nacional de Las Letras Andrés Bello) es una institución cultural adscrita al Ministerio de Educación que regenta una importante empresa editora.

6. «La pacificación» es el nombre con que se conoce el proceso ejecutado por el Presidente Rafael Caldera para legalizar el Partido Comunista de Venezuela, inhabilitado desde 1962 como consecuencia de su participación en la lucha guerrillera. También, a otros grupos de izquierda vinculados con las guerrillas (Velásquez 299).

Jiménez) pero, sobre todo, hace ostensible el deseo de reconectarse con la asunción del compromiso político tal como en los días candentes del conflicto inspirado en la gesta cubana lo hicieron los autores que apostaron, sin éxito, por un cambio. Es decir, en *Calletania* se suspira por la vuelta de un sujeto escritor con firmes ideales (advierto: no es que los de hoy no los tengan) que lo impulse a tomar acciones físicas, no solo imaginarias, en detrimento de su carrera o incluso de su vida. Lo cual resulta cuando menos contradictorio si observamos que el mismo Centeno es el autor de *El complot* (2002), novela donde se alegoriza el trunco asesinato de un radical presidente de izquierda muy amigo de Fidel Castro y líder de una supuesta revolución.

Estas oscilaciones argumentales e ideológicas (metaforizar un asunto político de modo positivo y luego satanizarlo) serán comunes en muchas obras de la década inaugural del siglo xxi. Tanto más después de la irrupción de Hugo Chávez en nuestro accidentado devenir, como veremos más adelante.

En general, los noventa constituyeron un árido espacio de producción narrativa en virtud de las restricciones editoras de las casas del Estado, de la débil situación socioeconómica y del letargo colectivo efecto del «Caracazo»[7].

En este dificultoso panorama el rol de varias entidades privadas sería crucial para dar continuidad a ciertas iniciativas literarias: las lecturas de textos (con sus respectivas ediciones) en la desaparecida Fundación Banco Unión, los libros de la Fundación Bigott, la labor editorial de la Fundación Polar, entre otras instituciones del mismo signo.

Al cierre de la década súmese un nuevo factor: el fenómeno natural con saldo de muertos y desaparecidos aún incalculables: la vaguada de 1999, *leitmotiv* de numerosas obras. Este inesperado suceso pronto derivó en interpretaciones sígnicas a veces exageradas, como las que emprenden ciertos ensayistas y críticos al considerar aquel acontecimiento una respuesta a los profundos cambios sociopolíticos generados con la llegada de Hugo Chávez a la Presidencia de la República. Y es que la llamada «Tragedia de Vargas» es otra de nuestras heridas abiertas. De ahí su recurrencia en poemas y cuentos, novelas y ensayos, y en estudios de toda índole. ¿Fueron negligentes las autoridades al atender la emergencia? ¿Pudo haberse efectuado un desalojo preventivo en las zonas más vulnerables, sobre todo si recordamos que las intensas lluvias que ocasionaron el deslave se desataron días antes de la fatídica noche? No debe olvidarse que esa semana se verificó el referéndum aprobatorio de la Constitución de la República impulsado por el Gobierno[8].

Sea lo que fuere, aquella calamidad incide en distintos planos (argumentales, semánticos, como simple referencia) de la arquitectura literaria de decenas de volúmenes publicados en lo que llevamos de tercer milenio. Se trata, sin duda, de una estrategia que busca aceptar unos hechos desmesurados e incomprensibles, de una fórmula que se apoya en los mecanismos de simbolización de la palabra con el fin de producir verbalizaciones que atenúen el impacto de un destino cumplido. En el futuro mediato seguiremos topándonos con estos intentos –quizá inútiles, pero imperiosos– por descubrir los entresijos de la vaguada.

De manera tal que, marcados al alba por «El Caracazo» y por la «Tragedia de Vargas» en el cierre, los noventa no resultaron muy halagüeños para el oficio de la narrativa, aunque proveerían suficientes motivos (temas, historias) al creador. Este enrarecido ambiente se complicará todavía más en 1992 con la entrada de Hugo Chávez en nuestro imaginario, un súbito ingreso público de inéditas consecuencias para el país y su quehacer estético.

4. La mañana del 4 de febrero de 1992 todos los venezolanos estábamos pegados a la pantalla del televisor para conocer a los líderes del movimiento que desde la madrugada intentaba derrocar al Presidente de la República. Apenas apareció el teniente coronel Hugo Chávez asumiendo la responsabilidad del fracasado *putsch*, su imagen se tornaría presencia constante en los medios de comunicación, plataforma que pronto se convirtió en la más valiosa herramienta para intentar construir el mito en torno de su personalidad.

Pese al fracaso de la insurrección de febrero, remanentes militares de la asonada emprendieron otro intento de golpe el 27 de noviembre del mismo año con igual resultado: el descalabro de los sediciosos por tropas leales al Gobierno. No obstante el infortunio de ambas sublevaciones, la figura del comandante

7. Algunos de los narradores sobresalientes de esa década: Juan Carlos Chirinos, Miguel Gomes, Rubi Guerra, Oscar Marcano, Juan Carlos Méndez Guédez, Ana Teresa Torres; y los mencionados Centeno y Azuaje.

8. Un sugerente estudio sobre la «Tragedia de Vargas» y su relación con las prácticas políticas «bolivarianas» puede leerse en Vásquez Lezama (2010).

y su entorno colonizaron la imaginación de amplios sectores de la sociedad, trocando a los perdedores en héroes de la escaramuza. La narrativa, cómo no, recogería los vaivenes, entuertos y contradicciones originados por el momentáneo vapuleo del orden constitucional; en 1997 Juan Carlos Méndez Guédez recrea el segundo de los frustrados alzamientos en *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* y de manera premonitoria constela situaciones que luego se verificarían en la realidad venezolana al despuntar el siglo xxi.

El caso de la novela de Méndez Guédez es uno entre muchos: en adelante, casi todo lo relativo a los militares del MRB-200 (la logia de los golpistas) y su ideario –difundido prolijamente en la prensa– sería pasto de ensayos, narraciones y poemas de forma sostenida hasta los días que corren (escribo en 2017). Porque una vez que Hugo Chávez accede por vía electoral a la presidencia del país en 1998, el modelo de gobierno al que nos acostumbramos desde 1959 da paso a unos procederes personalistas que creíamos vencidos, en el cual se incorporan caprichosos modos de administración de las funciones públicas y políticas que contradicen la armonía de un Estado plural y democrático.

Así pues, arribamos a lo que algunos llamamos «la era de Chávez»: el período en que todas las manifestaciones de la vida venezolana se hallan inficionadas por la figura y ejecutorias de un militar que una vez conquistado el poder develaría su talante atrabiliario y en muchas ocasiones hasta incivil. Este es el marco dentro del cual se materializa la narrativa venezolana del siglo xxi: una nación en constante pugna respecto del modelo de Estado y Gobierno entre dos banderías sociales: la que apoya al líder de la autoproclamada «revolución bolivariana» y, del otro lado, su pertinaz adversario: gran parte de las fuerzas vivas del país.

No es este el sitio para detallar las implicaciones de ese conflicto y los efectos que ello ha causado en nuestra cotidianidad las últimas dos décadas. Sin embargo, la presencia del chavismo –una forma de operar en el mundo que desborda el terreno de lo político– ha sido tan invasiva que la mayoría de los textos literarios no pueden sustraerse de esa realidad. Esto explica que, apenas se inicia la primera administración de Hugo Chávez, el ensayo sea el género más socorrido al punto de que el consorcio internacional Penguin Random House abre en Caracas una franquicia de su sello Debate para publicar títulos que trataran de dar respuesta a la demanda de preguntas que el contexto exigía. Interrogantes sobre el caudillismo, el revés de las instituciones, las fallas de la democracia se convirtieron en apremiante temario. Aunque la abundancia de los ensayos se orienta hacia lo historiográfico-político y lo sociológico, la literatura se tornó referencia decisiva por cuanto la multiforme doctrina chavista combina antojadizas exégesis del pasado histórico con recuerdos literarios entresacados de los cuadros épicos de *Venezuela heroica* (1881), de Eduardo Blanco; de la novela *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos; de la reformulación poético-folclórica *Florentino y el diablo* (1957), de Alberto Arvelo Torrealba, entre otras recreaciones.

Justo es reconocerlo: el aparatoso y espectacular transcurso de Hugo Chávez en la existencia política del país constituye una ruptura que ha incidido, por igual, en la psiquis colectiva. Cargado de atavismos, de consejas llaneras y de un pensamiento con visos autocráticos su discurso despertó viejos complejos nacionales que de inmediato reactivaron líneas literarias también dormidas: novelas y cuentos sobre héroes de la Independencia o montoneros de la Guerra Federal (1859-1863); a veces, sobre guerrilleros del siglo xx. No obstante, como rechazo a esa visión arcaizante pronto se generó una corriente de obras donde los contratiempos instrumentados por el chavismo serían recogidos en cientos de tramas narrativas.

De modo pues que impelidos por el medio los escritores asumieron retratar aún más la turbidez de un ambiente sociopolítico donde cada día se juega la estabilidad de las formas de concordia ciudadana y, quién puede saberlo, su destino como civilización.

5. Una de las características resaltantes del campo literario venezolano de los primeros tres lustros del siglo xxi se relaciona con el volumen de las ediciones de autores locales financiadas por casas transnacionales (Santillana, Ediciones B, Planeta, Norma, Random House Mondadori). Este apoyo se debió quizá a la creencia de que al formar un público cautivo mediante el ensayo era posible llevar agua al molino de otros géneros. El discurso ensayístico lograría extraordinario alcance en el mercado gracias a su maleable condición: sin el deber metodológico de producir conclusiones sobre los fenómenos socioculturales relacionados con la política del chavismo, su flexible naturaleza promovió acaso una resuelta demanda de títulos (o una desmedida sobre oferta) que al mismo tiempo originaría la impresión de un interés por la lectura en capas sociales antes refractarias al saber libresco. No hay estadísticas fiables que

avalen los comportamientos del lector en Venezuela (Kozak Rovero, «Políticas culturales de Estado» 293-308); con todo, se hace difícil pensar que uno de los reactivos benéficos del proceso «bolivariano» haya sido el ejercicio de la lectura, tanto más por cuanto muchos de los ejemplares editados por aquellas compañías fueron a parar con rapidez en las ventas de saldos[9].

Lo que sí es cierto es que desde el 2003, al menos, la producción editorial privada (incluyendo la de varias casas nacionales) aumentaría sus catálogos al incorporar nuevos creadores o, simplemente, reeditando obras legitimadas por el canon. El Estado, por su parte, indujo una agresiva política editora que cristalizó, a partir de 2005, en la Biblioteca Básica de Autores Venezolanos de Monte Ávila (la cual vino a sustituir la célebre colección Eldorado) y luego, desde 2006, en el establecimiento de la Fundación Editorial El perro y la rana (además de las otras instancias gubernamentales dedicadas al rubro). Ambos sectores –el público y el particular– apostaron por una ostensible difusión de textos literarios convencidos tal vez de la existencia de esos lectores.

Sin políticas de lectura efectivas el esfuerzo estatal se iría diluyendo en la medida en que se agotaran los recursos (estábamos en otra espiral de exorbitantes ingresos petroleros), en tanto que los editores privados se dieron de bruces con la realidad: no había suficientes compradores para un retorno expedito de las inversiones.

Como quiera que sea, entre el 2003 y el 2011, *grosso modo*, asistimos a una suerte de florecimiento literario sustentado en el número de títulos publicados, lo cual puso a circular la idea de que quizá vivíamos un *boom* en el cuento y la novela. La especia alcanzaría fuerza entre algunos comentaristas y críticos, pero su fortuna acabó al no soportar el más mínimo escrutinio: las medidas con base en las cuales se levantaba resultaron espurias: los libros computados pertenecían sólo a empresas privadas, en muchas ocasiones los tirajes (por lo general, bajos) no llegaron a abandonar los almacenes, la efervescencia se restringió a piezas específicas.

Ahora bien, es indudable que esta omnímoda apuesta editorial trajo provechosos corolarios: concursos, ferias, congresos, foros, charlas. La bonanza coincidió, asimismo, con el despunte de las redes sociales (revistas electrónicas, blogs) y con el ingreso, digamos, de una nueva generación de narradores publicitada por el mismo ímpetu[10]. La movilidad del ambiente no implicaba, sin embargo, un correlato en la buena marcha del mercado ni en el calado de las obras en una amplia lectoría, salvo casos muy puntuales (la narrativa de Fedosy Santaella, las novelas de Eduardo Sánchez Rugeles, los textos híbridos de Héctor Torres). No quiero decir que las novísimas letras del país se precipitaron, apenas salidas de la imprenta, al olvido; tan solo se mantuvieron en los niveles de venta y lectura (mis cálculos son empíricos) a que nos hemos acostumbrado, pese a la batahola y al obvio aumento demográfico que puede influir en una errática percepción.

Con todo, debe reconocerse que en los primeros años del siglo xxi tres libros se tomaron como prueba del supuesto *boom*: *Falke* (2004), de Federico Vegas; *La enfermedad* (2006), de Alberto Barrera Tyszka; y *El pasajero de Truman* (2008), de Francisco Suniaga. Es sabido que la novela, en tanto estructura literaria donde convergen variadas aspiraciones para tratar de comprender el sinuoso comportamiento humano, es el género representativo de la cultura occidental desde, por lo menos, fines del siglo xix. Más aún, resulta el formato que emancipa, en el contexto de la globalización, la literatura de un país. Por ello, cuando en 2006 *La enfermedad*, de Barrera Tyszka, obtiene el Premio Herralde de Novela fallado por la Editorial Anagrama (Barcelona, España) muchos pensaron que al fin nuestros materiales literarios (no solo la narrativa) se proyectarían internacionalmente. (Barrera ratificaría el dominio de sus recursos expresivos al hacerse merecedor de otro importante certamen: el Premio Tusquets de Novela 2015 por *Patria o muerte*, pero ya nadie hacía referencias al hipotético *boom* ni a nada parecido).

Por supuesto, la pieza de Barrera Tyszka llenó de justos réditos a su creador (ha sido traducida a varios idiomas y, por segunda vez, premiada en China); sin embargo, respecto de su potencial entendimiento como avanzadilla para dar a conocer la escritura creativa de Venezuela en el exterior la repercusión fue relativa. Por ejemplo, la Editorial Candaya de Barcelona (España) se dio a la tarea, a partir de 2004,

9. Rafael Osío Cabrices sostiene la tesis, sin embargo, de que gracias a la «revolución bolivariana» hoy se lee más en el país (311-322).

10. Una prueba lo constituyen las varias antologías y muestras publicadas en el lapso: Gómez Jiménez (2006), Torres y Torres (*De la urbe al orbe* 2006), Guerra (2007), Torres y Torres (*Quince que cuentan* 2008), Torres y Torres (*Tiempos de ciudad* 2010), Sandoval (2013), Marcotrigiano (2016), entre otras.

de publicar algunos autores venezolanos consagrados por la tradición: María Auxiliadora Álvarez, José Barroeta, Victoria de Stefano, Ednodio Quintero. Lo mismo vale para la valenciana Pre-Textos con la salvedad de que esta casa editora ha publicado, hasta el momento cuando escribo, tres autores recientes: Adalber Salas Hernández (Premio Arcipreste de Hita 2014), Fedosy Santaella (Premio Internacional Ciudad de Barbastro 2016 y finalista del Herralde de Novela en 2013) y Camilo Pino. (Los otros escritores integrados al catálogo de Pre-Textos pertenecen a generaciones anteriores y a varios géneros: Igor Barreto, Rafael Cadenas, Vicente Gerbasi, Gustavo Guerrero, Antonio López Ortega, Yolanda Pantin, Luis Pérez Oramas). ¿Hay un interés por lo venezolano? Sí, pero muy comedido y, sobremanera, por autores reputados.

En relación con *Falke* y *El pasajero de Truman* la resonancia de estas obras se debió a factores distintos a los vinculados con el éxito de Barrera Tyszka y *La enfermedad* (un trabajo novelesco con ostensible densidad lírica). Federico Vegas, hasta ese momento poco conocido en el ambiente literario –pese a sus libros sobre arquitectura, a tres volúmenes de cuentos y a una *nouvelle*–, de pronto ve ampliado su radio de influencia cuando recrea en *Falke* (2004) un traumático episodio de nuestra historia: la fallida expedición de un grupo de militares y civiles contra la tiranía de Juan Vicente Gómez en 1929. Esta anécdota calzó muy bien en una sociedad polarizada (la posterior al golpe de Estado sufrido en 2002 por el gobierno de Hugo Chávez y su rutilante vuelta)[11] pues acaso servía para ilustrar, metafóricamente, los acontecimientos vividos en el país (manifestaciones callejeras, paro petrolero, oposición de gremios empresariales) entre el 2001 y el 2003, y para evidenciar cómo ciertos sectores políticos pretendieron sustituir, de forma muy torpe e ilícita, al régimen chavista. En adelante, la carrera de Vegas como narrador no ha hecho más que consolidarse.

Por su parte, la entrada de Francisco Suniaga en el escenario de nuestra literatura se produjo de forma categórica: en 2005 publica *La otra isla*, una novela bien articulada –profunda– que atrapó con celeridad la atención del público y la crítica. Ese prometedor inicio agenciaría la edición de *El pasajero de Truman* (2008), texto que, igual que *Falke* de Vegas, fue recibido por un saturado contexto sociopolítico que tal vez entendió la historia narrada –un funcionario de relaciones exteriores camino a la Presidencia de la República– en una perspectiva alegórica: la demencia del protagonista constituye quizá una representación de la enfermedad del poder. Más todavía al considerar que el autor modeló ese personaje con base en una importante figura histórica venezolana.

Suniaga ha publicado otros trabajos, pero aún no supera, todo hay que decirlo, la efectividad de sus dos primeros títulos.

Completemos el cuadro con un texto adicional: *Blue Label/Etiqueta azul* (2010), de Eduardo Sánchez Rugeles, ganadora de la única edición del Premio Arturo Uslar Pietri. En esta novela el autor fija un momento distintivo de nuestra existencia sociocultural mediante una sencilla trama: la búsqueda de un abuelo francés perdido en Los Andes venezolanos a quien la protagonista (estudiante de secundaria de un costoso colegio) desea exigirle el reconocimiento de su parentela gala y de esa manera abandonar –con nuevo gentilicio– el país. Marcharse era el deseo de miles de coterráneos (aún lo es) al momento de publicarse la obra, de allí su arraigo entre los jóvenes de clase media. Este motivo parece haber accionado un dispositivo pulsional que hizo de la pieza un fetiche y, por supuesto, un éxito de ventas. Sánchez Rugeles ha continuado explorando en sus textos narrativos la condición juvenil con sostenida aquiescencia.

Estos lodos

6. De modo pues que este es el contexto en el cual se despliega buena parte del cuento venezolano de los lustros iniciales del siglo xxi. Sobra añadir que el peso del referente extraliterario (lo social, la política, lo antropológico) no disminuye los valores artísticos que componen las obras. Antes bien, se engrana a la maquinaria estética y de esa manera se nos ofrece una interpretación plástica de la realidad. En este sentido, puede señalarse que la violencia –en cualquiera de sus manifestaciones– resulta uno de los temas recurrente en muchos de los relatos del lapso que cubre este artículo. Así, por ejemplo, queda retratado en «Melodía desencadenada» (un hombre mata a otros por causas fútiles 125-137), de Héctor Torres, y en varios de los textos que integran *Gasolina* (2012), de Eduardo Febres. Destaca, por la manera brutal en que se desarrollan las acciones (violación y muerte de una chica), el trabajo «300 gramos de sexo de baja pureza» (95-109), de Omar Mesones, y el volumen *Payback* (2009), de Lucas García París, donde el

11. En abril de 2002 Chávez fue defenestrado del poder durante 48 horas. Véase López Maya et. al. (2012); Nelson (2012).

tratamiento de la maldad no tiene, en muchos casos, la más mínima traza etiológica[12].

No obstante, y como acontece en todo sistema literario, otros temas obseden las necesidades creativas de los cuentistas venezolanos del período: las pulsiones sexuales, los desengaños amorosos (con sus cuotas de soledad y a veces de melodrama), los conflictos familiares, el exilio voluntario. Así, el sexo como motivación básica que acciona el comportamiento de los personajes se condensa en el libro de Leo Felipe Campos *Sexo en mi pueblo* (2009), pero también destaca en los conjuntos narrativos *Y nos pegamos la fiesta* (2014), de Víctor Alarcón; *Héroes* (2012), de Mardon Arismendi; *El último día de mi reinado* (2014), de Manuel Gerardo Sánchez, respectivamente. Y en docenas de relatos de otros cuentistas; verbigracia: «Jorge y el dragón» (35-57), de Enza García Arreaza; «La carpa» (105-120), de Federico Vegas; «La última foto» (11-15) (aquí con tintes incestuosos y perversos), de Carlos Villarino[13].

En relación con las derrotas ocasionados por el amor varios de los textos de Gabriel Payares recogidos en sus tres libros: *Cuando bajaron las aguas* (2008), *Hotel* (2012) y *Lo irreparable* (2016) constituyen sólidas incursiones en el tema. Lo mismo hallamos en los volúmenes *El amor en tres platos* (2007) y *El regalo de Pandora* (2011), ambos de Héctor Torres; y en *Las guerras íntimas* (2011), de Roberto Martínez Bachrich; *Piernas de tenista rusa* (2012), de Jesús Ernesto Parra; y *Ana no duerme* (2007), de Keila Vall De la Ville, entre otros autores y títulos.

Por su parte, Miguel Hidalgo Prince en el libro *Todas las batallas perdidas* (2012) y Leopoldo Tablante en *Mujeres de armas temer* (2005) escriben con perspicacia acerca de los conflictos generados en familias que no aceptan oficios u orientaciones sexuales en algunos de sus miembros (una tendencia expresiva recorrida, asimismo, por otros narradores).

Las últimas dos décadas Venezuela ha conocido el fenómeno de la emigración. Hasta la llegada de Hugo Chávez al poder, los venezolanos no solíamos establecernos en otros territorios; la crisis sociopolítica y sus derivados económicos ha hecho que millones de connacionales[14] abandonen el país en procura de mejores condiciones de vida. Esta situación ha impactado, desde al menos 2002, la faena narrativa al extremo de que, como en el caso del mal llamado *boom*, algunos comentaristas perciben la existencia de una «literatura venezolana del exilio»; un asunto sin duda problemático debido a las implicaciones que el término «exilio» comporta en América Latina cuando se asocia a diversas trayectorias escriturales (citemos tres casos notorios: Guillermo Cabrera Infante, Ángel Rama, Roberto Bolaño). Fuera lo que fuere, hay dibujos del tema en textos de varios autores: Rodrigo Blanco Calderón («Flamingo» 123-142), Liliana Lara («Los jardines de Salomón» 99-131), Jesús Miguel Soto («La república de Fennelly» 105-116); y en otros autores anteriores, como Juan Carlos Chirinos, Miguel Gomes, Juan Carlos Méndez Guédez, Slavko Zupcic[15].

Otro aspecto temático –producto quizá del contexto– se relaciona con una especie de desasimiento en el comportamiento de los personajes, un dejarse vivir por las circunstancias, digamos, pero sin ningún tipo de nihilismo. Es lo desencadena las acciones en varios de los cuentos de Carlos Ávila recogidos en *Desde el caleidoscopio de Dios* (2006) y en *Mujeres recién bañadas* (2008); también en los trabajos de Hensli Rahn integrados en *Dinero fácil* (2014) y en los de Ricardo Waale que forman parte de *Memorias en la laguna* (2003).

12. Otros autores que desarrollan historias en torno de la violencia social o política: Rodrigo Blanco Calderón (*Los invencibles* 2007); Héctor Concari (*Fuller y otros sobrevivientes* 2005, *Yo fui chofer de Dilliger* 2008); Sonia Chocrón (*La virgen del baño turco y otros cuentos falaces* 2008); Gisela Kozak Rovero (*En rojo* 2011); Carolina Lozada (*La culpa es del porno* 2013).

13. Es claro que se trata de un tema universal, de allí que la lista podría ampliarse. Por lo demás, es obvio que los cuentistas (y sus textos) a los que me refiero no se adscriben a una exclusiva línea narrativa o temática.

14. Véase https://www.revistavenezolana.com/2016/07/mas-2-millones-venezolanos-pais/ También http://www.el-nacional.com/noticias/sociedad/exodo-venezolano-lidera-cifras-migratorias_75441

15. Una aproximación anecdótica al problema puede verse en Cordoliani (2013). Algunos volúmenes de cuentos de Chirinos publicados en el lapso: *Homero haciendo* zapping (2003), *La manzana de Nietzsche* (2015); de Gomes: *Viviana y otras historias del cuerpo* (2006), *El hijo y la zorra* (2010), *Julieta en su castillo* (2012); de Méndez Guédez: *Hasta luego, Mister Salinger* (2007), *La bicicleta de Bruno y otros cuentos* (2009), *Ideogramas* (2012), *La noche y yo* (2016); de Zupcic: *Médicos taxistas, escritores* (2011). Las carreras narrativas de estos autores comenzaron a principios de la última década del siglo xx o antes.

Si bien los temas de la narrativa breve en Venezuela publicada entre 2001 y 2016 dan para emprender un trabajo de análisis mayor[16], ahora quiero detenerme en otras particularidades que, por igual, destacan en aquellas materializaciones: el empleo de otras especificidades discursivas sin riesgo de la estructura genológica y los equipajes simbólicos de los que se apropian los narradores en el aparejo de sus historias.

Aun cuando podría resultar una herramienta peligrosa en un formato breve como el cuento, el uso del tono ensayístico sostiene muchas de las anécdotas en las composiciones de José Tomás Angola conjuntadas en *Todas las ciudades son Isabel* (2010) y en *La mirada del suicida al caer y otros relatos* (2016). Otro tanto ocurre en varias piezas del libro *Pequeños episodios* (2007), de David Colina Gómez, y en los cuentos del tomo *El infierno era como Platón decía* (2015), de Marino Nava Contreras.

En el campo de los enseres arquitectónicos –llamémoslos de ese modo– sobresalen los montajes parecidos a los seriales de televisión estadounidenses en los relatos de Fedosy Santaella (*Piedras lunares* 2008, *Terceras personas* 2015); Roberto Echeto (*Breviario galante* 2004, *La máquina clásica* 2011); Salvador Fleján (*Intriga en el Car Wash* 2006, *Miniaturas salvajes* 2012); Mario Morenza (*Pasillos de mi memoria ajena* 2007, *La senda de los diálogos perdidos* 2008).

Asimismo, es obvia la adscripción al cómic en los textos de Lucas García París ya referidos, pero también en los de Echeto y en algunos de Santaella.

Las imitaciones de formas prefijadas: cuaderno de apuntes, correo electrónico, carta, crónica, informe devienen recursos frecuentes.

Hay, asimismo, atisbos de pequeños *Bildungsromans*, si se me permite el salto de género, en piezas de Angola, Campos, Concari, Rahn, Vegas.

Los juegos metaficcionales se perciben en casi todos los cuentistas del período, entre los que destacan los relatos de Krina Ber contenidos en *Para no perder el hilo* (2009) y los de Rodrigo Blanco Calderón que forman parte de *Las rayas* (2011).

Respecto de las subcategorías del género, se constata el empleo de dispositivos del relato negro o del policial en los trabajos de Echeto, Fleján, Morenza, Santaella. Por su parte, el cuento fantástico es catalizado por unos pocos (Martínez Bachrich, Colina Gómez, Santaella); entretanto, el rubro de la ciencia ficción tiene en John Manuel Silva un solvente practicante (*Afrodita C. A. y otras empresas fracasadas* 2014).

Finalizo con un balance sobre el equipaje de bienes simbólicos que contienen muchos cuentos del arco temporal 2001-2016. En ellos es notable la necesidad de representar actividades y guiños ideológicos de la clase media venezolana, acaso como un intento de sobrevivencia ante el moroso desmantelamiento social al que se ha visto sometida en estos años, pero sin duda como crítica feroz a sus frívolas actitudes. En contraparte, numerosos relatos perfilan, a veces con marcado expresionismo, algunos de los asideros espirituales y los sueños de las clases económicas menos solventes (*Granizo* 2011, de Dayana Fraile; *24* 2010, de Luis Laya; *Cuentafarsas* 2010, de Sol Linares).

De manera global, abundan las referencias musicales. Trátese de interpretaciones académicas o populares, en innumerables cuentos del lapso las historias giran en torno de los versos de una melodía o de extrañas ligaduras sonoras. En otros casos, el arte musical sirve de cortina o fondo para las acciones ejecutadas por los personajes.

Junto con la música aparecen otras marcas recurrentes de la cultura pop: superhéroes de dibujos animados y de series, cantantes, actores cinematográficos. Es común toparse con muchas anécdotas cuyo soporte argumental es una película o una evocación televisiva.

No obstante el auge de utensilios pop trufados en las piezas, la llamada cultura institucionalizada tiñe de *sabiduría* unas cuantas historias. Las referencias a obras pictóricas, literarias, filosóficas, operísticas y de la denominada música clásica son, por igual, frecuentes.

Concluyo con una curiosidad: en decenas de textos la representación de las drogas ha sido despojada de todo estigma moral; cumple, si se quiere, una función recreativa.

Este apretado panorama del cuento venezolano apenas roza el universo de un sistema narrativo que, por fuerza de las circunstancias, sobrevive en medio de un inaudito caos social. Una situación lamentable que no parece tener una mediata salida favorable para el bien común. Contra todo, la literatura trata

16. Por ejemplo, podríamos referirnos al uso de marcadas referencias literarias como tema de muchísimos relatos de Rodrigo Blanco Calderón, de Judit Gerendas y de Carmen Vincenti; o la representación de cierta religiosidad mágica como sustrato importante en el imaginario de los personajes construidos por Enza García Arreaza, Luis Laya o Sol Linares. Otro motivo: el alcance de un sólido nivel de conciencia gracias a experiencias trascendentales sufridas por los protagonistas en ciertas ficciones de José Tomás Angola, de Krina Ber, de Héctor Concari o de Dayana Fraile.

de mantener vivos ciertos valores mientras retrata, sin quebranto para el arte, la tragedia de un país en bancarrota.

Bibliografía

Alarcón, Víctor. *Y nos pegamos la fiesta*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2014.

Angola, José Tomás. *La mirada del suicida al caer y otros relatos*. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2016.

Angola, José Tomás. *Todas las ciudades son Isabel*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2010.

Arismendi, Mardon. *Héroes*. Caracas: Fundarte, 2012.

Arvelo Torrealba, Alberto. *Florentino y el diablo*. Caracas: Editorial Rex, 1957.

Ávila, Carlos. *Desde el caleidoscopio de Dios*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2006.

Ávila, Carlos. *Mujeres recién bañadas*, Caracas: Random House Mondadori, 2008.

Azuaje, Ricardo. *Juana La Roja y Octavio El Sabrio*. Caracas: Fundarte, 1991.

Balza, José. *Después Caracas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

Barrera Tyszka, Alberto. *La enfermedad*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, 2006.

Ber, Krina. *Para no perder el hilo*. Caracas: Random House Mondadori, 2009.

Blanco Calderón, Rodrigo. «Flamingo». *Las rayas*. Caracas: Ediciones Puntocero, 2011: 123-142.

Blanco Calderón, Rodrigo. *Las rayas*. Caracas: Ediciones Puntocero, 2011.

Blanco Calderón, Rodrigo. *Los invencibles*. Caracas: Random House Mondadori, 2007.

Blanco, Eduardo. *Venezuela heroica*. Caracas: Imprenta Sanz, 1881.

Campos, Leo Felipe. *Sexo en mi pueblo*. Caracas: Ediciones Puntocero, 2009.

Centeno, Israel. *Calletania*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.

Centeno, Israel. *El complot*. Caracas: Alfadil Ediciones, 2002.

Chirinos, Juan Carlos. *Homero haciendo* zapping. Cumaná: Dirección de Cultura y Extensión, Universidad de Oriente / Fundación José Antonio Ramos Sucre, 2003.

Chirinos, Juan Carlos. *La manzana de Nietzsche*. Madrid: Ediciones La Palma, 2015.

Chocrón, Sonia. *La virgen del baño turco y otros cuentos falaces*. Caracas: Ediciones B, 2008.

Colina Gómez, David. *Pequeños episodios*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2007.

Concari, Héctor. *Fuller y otros sobrevivientes*. Caracas: Random House Mondadori, 2005.

Concari, Héctor. *Yo fui chofer de Dilliger*. Caracas: Random House Mondadori, 2008.

Cordoliani, Silda (comp.). *Pasaje de ida. 15 escritores venezolanos en el exterior*. Caracas: Editorial Alfa, 2013.

Echeto, Roberto. *Breviario galante*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2004.

Echeto, Roberto. *La máquina clásica*. Caracas: Editorial Alfaguara, 2011.

Febres, Eduardo. *Gasolina*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2012.

Fleján, Salvador. *Intriga en el Car Wash*. Caracas: Random House Mondadori, 2006.

Fleján, Salvador. *Miniaturas salvajes*. Caracas: Ediciones Puntocero, 2012.

Fraile, Dayana. *Granizo*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana / Red de Bibliotecas e Información de estado Monagas / Fondo Editorial Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses, 2011.

Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. Barcelona, España: Editorial Araluce, 1929.

García Arreaza, Enza. «Jorge y el dragón». *Plegarias para un zorro*. Caracas: bid & co. editor, 2012: 35-57.

García París, Lucas. *Payback*. Caracas: Ediciones Puntocero, 2009.

Gerendas, Judit. *Volando libremente*. Caracas: Editorial Memorias de Altagracia, 2000.

Gomes, Miguel. *El hijo y la zorra*. Caracas: Random House Mondadori, 2010.

Gomes, Miguel. *Julieta en su castillo*. Caracas: Artesano Editores, 2012.

Gomes, Miguel. *Viviana y otras historias del cuerpo*. Caracas: Random House Mondadori, 2006.

Gómez Jiménez, Jorge (comp.). *Próximos. Antología de la nueva narrativa venezolana*. Beijing: Embajada de la República Bolivariana de Venezuela, 2006.

González León, Adriano. *País portátil*. Barcelona, España: Editorial Seix-Barral, 1968.

Guerra, Rubi (comp.). *21 del XXI. Antología del cuento venezolano del siglo XXI*. Caracas: Ediciones B, 2007.

Herrera, Earle. *Ficción y realidad en el Caracazo. Periodismo, literatura y violencia*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2011.

Hidalgo Prince, Miguel. *Todas las batallas perdidas*. Caracas: bid & co. editor, 2012.

Kornblith, Marta. *Venezuela en los noventa: las crisis de la democracia*. Caracas: Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas, Centro de Estudios de Postgrado, Universidad Central de Venezuela / Ediciones IESA, 1998.

Kozak Rovero, Gisela. «Políticas culturales de Estado en la Venezuela del siglo xxi (1999-2013). Marcelino Bisbal (ed.). *La comunicación bajo asedio. Balance de 17 años*. Caracas: AB UCAB Ediciones, 2016: 293-308.

Kozak Rovero, Gisela. *En rojo*. Caracas: Editorial Alfa, 2011.

Lara, Liliana. «Los jardines de Salomón». Los jardines de Salomón. Cumaná: Dirección de Cultura y Extensión, Universidad de Oriente, 2008: 99-131.

Laya, Luis. *24*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2010.

Linares, Sol. *Cuentafarsas*. 2ª. ed. Caracas: Fundarte, 2010.

López Maya, Margarita et. al. *Golpes al vacío. Reflexiones sobre los sucesos de abril de 2002*. Caracas: Lugar Común, Cooperativa Editorial, 2012.

López Maya, Margarita. *Del viernes negro al referendo revocatorio*. Caracas: Alfadil Ediciones, 2005.

Lozada, Carolina. *La culpa es del porno*. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2013.

Marcotrigiano, Miguel (comp.). *Nuestros más cercanos parientes. Breve antología del cuento venezolano de los últimos 25 años*. Madrid: Kalathos Ediciones, 2016.

Martínez Bachrich, Roberto. *Las guerras íntimas*. Caracas: Lugar Común, Cooperativa Editorial, 2011.

Méndez Guédez, Juan Carlos. *Hasta luego, Mister Salinger*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2007.

Méndez Guédez, Juan Carlos. *Ideogramas*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2012.

Méndez Guédez, Juan Carlos. *La bicicleta de Bruno y otros cuentos (antología 1990-2008)*. Caracas: Editorial Bruguera, 2009.

Méndez Guédez, Juan Carlos. *La noche y yo*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2016.

Méndez Guédez, Juan Carlos. *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*. Caracas: Editorial Troya, 1997.

Mesones, Omar. «300 gramos de sexo de baja pureza». *Inventario y otros relatos*. Caracas: Casa Nacional de Las Letras Andrés Bello, 2007: 95-109.

Miliani, Domingo. «Diez años de narrativa venezolana (1960-1970)». *Prueba de fuego. Narrativa venezolana-Ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1973: 13-37.

Morenza, Mario. *La senda de los diálogos perdidos*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2008.

Morenza, Mario. *Pasillos de mi memoria ajena*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2007.

Nava Contreras, Mariano. *El infierno era como Platón decía*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2015.

Nelson, Brian. *El silencio y el escorpión. Crónica de un golpe de estado*. Caracas: Editorial Alfa, 2012.

Osío Cabrices, Rafael. «La catástrofe anotada. Apuntes para una bibliografía de la era chavista». Marcelino Bisbal (ed.). *La comunicación bajo asedio. Balance de 17 años*. Caracas: AB UCAB Ediciones, 2016: 311-322.

Palma, Pedro. «La economía venezolana en el período (1974-1988): ¿últimos años de una economía rentista?». Pedro Cunill Grau et. al. *Venezuela contemporánea 1974-1988*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1989: 157-248.

Parra, Jesús Ernesto. *Piernas de tenista rusa*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2012.

Payares, Gabriel. *Cuando bajaron las aguas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008.

Payares, Gabriel. *Hotel*. Caracas: Ediciones Puntocero, 2012.

Payares, Gabriel. *Lo irreparable*. Caracas: Ediciones Puntocero, 2016.

Poleo, Yeniter. *La ciudad vencida*. Caracas: Libros del Fuego, 2014.

Rahn, Hensli. *Dinero fácil*. Caracas: Libros del Fuego, 2014.

Rodríguez Ortiz, Oscar. «Para un esquema de los setenta». *Intromisión en el paisaje*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985: 41-70.

Rondón, Daynir. *CAP: auge y caída: segundo mandato 1989-1993*. Caracas: Libros Marcados, 2013.

Sánchez Rugeles, Eduardo. *Blue Label/Etiqueta azul*. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2010.

Sánchez, Manuel Gerardo. *El último día de mi reinado*. Caracas: Editorial Ígneo, 2014.

Sandoval, Carlos (comp.). *De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012*. Caracas: Editorial Alfaguara, 2013.

Sanín. *Los muertos de la deuda o el final de la Venezuela saudita*. 2ª. ed. Caracas: Ediciones Centauro, 1989.

Santaella, Fedosy. *Piedras lunares*. Caracas: Ediciones B, 2008.

Santaella, Fedosy. *Terceras personas*. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2015.

Silva, John Manuel. *Afrodita C. A. y otras empresas fracasadas*. Caracas: Editorial Ígneo, 2014.

Soto, Jesús Miguel. «La república de Fennelly». *Perdidos en Frog*. Caracas: Lugar Común, Cooperativa Editorial, 2012: 105-116.

Suniaga, Francisco. *El pasajero de Truman*. Caracas: Random House Mondadori, 2008.

Suniaga, Francisco. *La otra isla*. Caracas: Oscar Todtmann Editores, 2005.

Tablante, Leopoldo. *Mujeres de armas temer*. Caracas: Comala.com, 2005.

Torres, Ana Teresa y Héctor Torres (comps.). *De la urbe al orbe. Nueva narrativa urbana*. Caracas: Alfadil Ediciones, 2006.

Torres, Ana Teresa y Héctor Torres (comps.). *Quince que cuentan. II Semana de la Narrativa Urbana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana / PEN Club Venezuela, 2008.

Torres, Ana Teresa y Héctor Torres (comps.). *Tiempos de ciudad. III y IV Semana de la Nueva Narrativa Urbana 2008-2009*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.

Torres, Héctor. «Melodía desencadenada». *El regalo de Pandora*. Caracas: Ficción Breve Libros, 2011: 125-137.

Torres, Héctor. *El amor en tres platos*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2007.

Torres, Héctor. *El regalo de Pandora*. Caracas: Ficción Breve Libros, 2011.

Vall de la Ville, Keila. *Ana no duerme*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2007.

Vásquez Lezama, Paula. *Poder y catástrofe. Venezuela bajo la tragedia de 1999*. Caracas: Editorial Taurus, 2010.

Vegas, Federico. «La carpa». *La carpa y otros cuentos*. Caracas: Editorial Alfaguara, 2008: 105-120.

Vegas, Federico. *Falke*. México: Jorale Editores, 2004.

Velásquez, Ramón J. «Aspectos de la evolución política de Venezuela en el último medio siglo». Ramón J, Velásquez et. al. *Venezuela moderna. Medio siglo de historia 1926-1976*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1976: 1-385.

Villarino, Carlos. «La última foto». *El otro infierno*. Caracas: Ediciones B, 2009: 11-15.

Vincenti, Carmen. *Cuentos de cuentos*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2008.

Waale, Ricardo. *Memorias en la laguna*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2003.

Zupcic, Slavko. *Médicos taxistas, escritores*. Valencia, España: Ediciones Publiberia, 2011.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 73-81
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.06
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 03/09/2017
Fecha de aceptación: 14/10/2017

Puede citar este artículo como:
Bolognese, Chiara. «El cuento cubano del siglo xxi en las voces de Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage». *El cuento hispanoamericano del siglo xxi*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 73-81, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.06

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.06

El cuento cubano del siglo xxi en las voces de Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage

Cuban short story in the 21st Century: the voices of Ena Lucía Portela and Jorge Enrique Lage

Chiara Bolognese*
Università di Roma La Sapienza

Resumen

En este artículo propongo, en primer lugar, una reflexión sobre la cuentística cubana contemporánea, trazando un panorama que empieza en los años Noventa –una época durísima en Cuba, por la caída del muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética– y llega hasta nuestros días. En segundo lugar, me concentro en el análisis de dos cuentos de dos voces imprescindibles de la narrativa actual, es decir Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage, para mostrar las diferencias y las analogías que presentan sus propuestas literarias.

Palabras clave: Ena Lucía Portela; Jorge Enrique Lage; cuento; abyección; norma; Período Especial

Abstract:

In the first part of this essay, I will propose a reflexión on Cuban contemporary short stories, beginning with the cultural production following the Fall of the Berlin wall till nowadays. In the second part of it, I will analyze two short stories written by Ena Lucía Portela and Jorge Enrique Lage, who are two very important voices of contemporary Cuban narrative. I will investigate the differences and the analogies between their writing proyect.

Keyword: Ena Lucía Portela, Jorge Enrique Lage, short story, abyection, normativity, Special Period

* Chiara Bolognese es licenciada en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Università Cattolica de Milán, y doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido becaria posdoctoral en el Centre de Recherches Latino-Américaines de Poitiers, en la Universidad de Santiago de Chile y en la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad La Sapienza de Roma. Ha publicado artículos y ensayos autores chilenos, argentinos, venezolanos y cubanos; y es autora del libro *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*.

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Dos voces fundamentales de la cuentística cubana contemporánea: Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage

Desde hace unos años, la crítica que se ocupa de la narrativa cubana actual se está centrando en la cuentística y en la narrativa breve, porque es allí donde se encuentran las mayores novedades y las voces más interesantes, sobre todo si nos referimos a los escritores nacidos en la década del setenta y principios de los años ochenta. Este lapso temporal incluye a dos «promociones»[1] diferentes, las cuales, junto a esas voces consideradas ya canónicas de la narrativa cubana, son las que están animando el debate cultural. Ambos grupos empezaron y siguen desempeñando una importante labor como cuentistas. La primera promoción, los que en su tiempo fueron llamados Novísimos, nacidos entre el 59 y el 72, se formó en los difíciles años de la crisis económica de los noventa; y la siguiente, la Generación 0, conoció los duros momentos del Periodo Especial, pero ha entrado a la escritura ya en el siglo xxi, disfrutando por lo tanto de una mayor libertad. Esta diferencia influye mucho en su forma de concebir la literatura y en su producción.

Para que se entiendan mejor las problemáticas y los intereses de la narrativa cubana actual es necesario recordar la situación histórica, política y social en la que, aun estando en diferentes etapas vitales, se movieron estos autores.

Veamos pues, en breve, el recorrido que han llevado a cabo dichos escritores y qué eventos influyeron en su producción, para luego analizar más en detalle dos cuentos de dos figuras muy significativas de la actualidad cubana.

La caída del muro de Berlín y su repercusión en el mundo cultural de la isla: la aparición de los Novísimos

Es sabido que los años noventa, con la caída del muro de Berlín y la posterior disolución del bloque socialista, cambiaron para siempre la historia contemporánea. Cuba, por su cercanía política y dependencia económica de la Unión Soviética, vivió estos acontecimientos como un cambio dramático. La crisis financiera, que pronto se revelaría también social, moral y cultural, marcó definitivamente el curso de la Revolución y la existencia de los habitantes de la isla. Los noventa, sobre todo la primera mitad, fueron un momento de inflexión, y el derrumbe económico se transformó también en crisis ideológica. Es la época que Fidel Castro denominaría Periodo Especial en tiempos de paz.

Esta gran crisis se reflejó también en la producción literaria, ya que empezaron a proponerse nuevos temas y preocupaciones que siguen hasta el día de hoy. Este período marcó un antes y un después en la narrativa cubana contemporánea. Y es que a pesar del dramático problema de la falta de papel, en esos años se dio también un fenómeno interesante desde el punto de vista cultural: la publicación de numerosas antologías que dieron voz a autores hasta aquel momento desconocidos, y que demostraron que, a pesar de todo, o tal vez justamente por esa situación, la vida cultural estaba en plena efervescencia.

El bullicio cultural y el deseo de crítica y de rebeldía tuvieron dos momentos muy representativos en los años 1990 y 1993. El primero es crucial porque se publica el relato «El lobo, el bosque, y el hombre nuevo» de Senel Paz, cuya versión cinematográfica titulada *Fresa y chocolate* será mundialmente conocida; en tanto que los jóvenes narradores Ronaldo Menéndez y Ricardo Arrieta reciben en Cuba el Premio David de cuento con la colección titulada *Alguien se va lamiendo todo*. Estas publicaciones marcan un corte con la producción anterior (López Sacha 254) y sacan a colación temas antes tabú que se convertirían en fundamentales. El segundo, 1993, es central porque aparece la antología titulada *Los últimos serán los primeros*, que fue un «terremoto» (Strausfeld 12) en el mundo editorial cubano, ya que el prologuista y antólogo Salvador Redonet habla por primera vez de los que bautiza como Novísimos, la primera generación nacida y formada tras el triunfo de la Revolución, y que se abre a la literatura en ese momento de gravísima crisis. Algunos de los antologados son voces imprescindibles de la actualidad; me refiero, en particular, a Ena Lucia Portela, Ronaldo Menéndez, Alberto Garrandés, pero también a José Miguel Sánchez –Yoss–, Daniel Díaz Mantilla, entre otros.

Este grupo propone historias con personajes desdibujados, que habitan el mundo marginal, y viven en la angustia y la soledad. La variedad en la producción y las técnicas narrativas de los Novísimos es sorprendente: se va desde lo existencial hasta la violencia y el realismo sucio, a través de la fabulación,

1. Salvador Redonet habla de promoción, en base a la fecha de publicación de sus primeros textos, y no de generación en base a la fecha de nacimiento (Redonet 20).

la parodia, el pastiche, la celebración de los rockeros, entre otras posibilidades. Sus cuentos trascienden la estructura dramática tradicional: ya no se trata de una suma de sucesos que crece hacia el desenlace, sino que se busca subvertir las categorías narrativas de autor, narrador, personaje, entre otras (cfr. López Sacha 56).

Los Novísimos se alejan de las consignas de la cultura revolucionaria y también de la denuncia del desencanto que se podía apreciar en algunos escritores de la generación anterior (piénsese, por ejemplo, en Leonardo Padura), ya que nunca realmente vivieron el encanto (Fornet *Los nuevos paradigmas* 90), en tanto que se fueron acercando a las preocupaciones de sus contemporáneos latinoamericanos. El tema de la Revolución tal y como había sido tratado hasta entonces va desapareciendo y, cuando está presente, sólo representa el telón de fondo para poder contar las vidas de unos personajes derrotados.

Margarita Mateo Palmer (*Anales* 52) evidencia asimismo que los Novísimos dan por sentado (y en esto radica una interesante diferencia con respecto a los que vienen después[2]) que existe un abismo entre la historia oficial y la historia real, lo que con frecuencia recrean en sus novelas, a veces a través de la denuncia dramática, otras llevando a cabo una indagación desenfadada llena de ironía, que ridiculiza el pasado histórico.

Por otra parte, hay otros aspectos que caracterizan a los Novísimos y se vinculan a la propuesta de la promoción que los sigue, con la que establecen un diálogo fecundo. En primer lugar, es de destacar el fuerte deseo de proponer un cambio de centro: los Novísimos reivindicaron con orgullo la marginalidad con respecto al mundo cultural de la época y propusieron reafirmar la diferencia: se trató de un ataque al poder por parte de la periferia (cfr. Rubio Cuevas), algo que siguen haciendo en sus textos más recientes, pero ya no desde la periferia, sino desde una posición de intelectuales consolidados. Estos autores rescataron, pues, a los personajes marginales, logrando que su condición se convirtiera en el eje de sus proyectos, y, por ende, en el centro y protagonista de la narrativa cubana de los últimos veinte años. En este sentido, Margarita Mateo los define como habitantes de un espacio llamado *Marginalia* (*Ella escribía poscrítica* 176-177). Y desde *Marginalia* hablan las dos voces de los cuentos que se verán en las páginas que siguen.

Entrando en el nuevo milenio: la Generación 0

El ingreso en el siglo xxi en Cuba coincidió con cierta mejora de la situación económica debida, entre otras razones, al nuevo rumbo político muy prometedor tomado por importantes países aliados potenciales de Cuba como Venezuela, Argentina, Bolivia e incluso China. Asimismo, es necesario mencionar algunos eventos que ya son hechos históricos fundamentales, como el 17 de diciembre de 2014, cuando se dio el anuncio de la reanudación de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos; y, aunque tal vez influyan más desde el punto de vista del imaginario que desde el concreto, otros dos particularmente relevantes: la visita de Barack Obama en marzo de 2016 y la muerte de Fidel Castro el 25 de noviembre del mismo año. Las implicaciones de estos últimos todavía no se han podido ver en la producción literaria, más allá de algunas declaraciones de escritores en entrevistas, blogs, etc.

No obstante, sin duda el comienzo del nuevo siglo ve cómo la producción cultural se va enriqueciendo, y empieza a ser protagonizada por un grupo bastante heterogéneo de escritores y artistas denominados Generación 0. Se trata de jóvenes que escriben tras el (supuesto) fin del Periodo Especial en torno al año 2000, influidos por las redes sociales, la tecnología y que, por diferentes razones, tienen más conocimiento de la realidad fuera de la isla. Todos estos elementos influyen en la propuesta de mundo que ellos quieren transmitir. Fundamental para la elaboración de su estética es el hecho de vivir en un espacio conectado o vinculado a la red. Las urgencias ya no son las de los años ochenta y noventa, puesto que los problemas y las posibilidades han cambiado y para estos jóvenes el objetivo principal de su arte es lograr establecer un diálogo con el presente, que trascienda las fronteras nacionales. Para eso tal vez el cuento, y más cuando se publica también en la red, resulte un género más práctico y eficaz.

En estas nuevas producciones desaparece la referencia directa a las penurias económicas, en tanto que se sigue profundizando en la reflexión sobre identidades marginales que se arrastran por ciudades que pueden ser, o no ser, y eso ya ni siquiera es relevante, La Habana. Se pasa, entonces, a una literatura que indaga sobre el ser humano desde el punto de vista individual, dado que el sujeto colectivo

2. Me parece que los escritores de la Generación 0 ya ni se interesan por esta dicotomía.

propuesto por el proyecto revolucionario ya parece haber dejado de existir.

Estos autores van abriendo un espacio diferente, el del diálogo con el extranjero. El mundo fuera de Cuba queda más accesible; puesto que, por un lado, hoy para los cubanos es más fácil viajar gracias a la abolición del permiso de salida; por otro, éstos pueden emprender el viaje virtual, gracias a la mayor facilidad de conexión a internet. Este nuevo territorio sigue siendo, sin embargo, el espacio de la decadencia y de la resistencia –que ya describieron Portela y Menéndez, entre otros–, y, al mismo tiempo, el de las redes sociales, de internet que acerca personas, culturas y países, en tanto que desde él se sigue llevando a cabo una fuerte crítica. Una crítica que, hoy en día, ya no se dirige sólo a la realidad cubana, y, cuando lo hace, se trata de una sociedad en la que el papel de la Revolución ya ha perdido todo el interés como tema y como preocupación. Si ya los Novísimos, en palabras de Jorge Fornet, llevaban a cabo una «escritura posrevolucionaria» pues «la revolución […] se hacía casi invisible en sus páginas» (*Elogio de la incertidumbre* 155), éstos hacen una escritura *a-revolucionaria*, ya que la Revolución en cuanto tal está prácticamente ausente, si acaso es ridiculizada como algo que pertenece a un lejano pasado, en tanto que abarcan en su nuevo horizonte de referencia a otras sociedades, y entre ellas, en particular, la norteamericana.

Una vez más, son algunas antologías las que tienen un papel muy importante a la hora de dar a conocer la producción de estos jóvenes escritores dentro y fuera de la isla. Hay varias, y entre ellas dos se revelan imprescindibles en cuanto a la legitimación internacional: *Malditos bastardos. Diez narradores que no son Pedro Juan Gutiérrez ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura ni…* (Madrid 2014), compilada por el cubano Gilberto Padilla Cárdenas, y *Nuevarrativa cubana: una antología de literatura emergente*, hecha por Orlando Luis Pardo Lazo (2013), aparecida online simultáneamente en castellano y en inglés[3], por *Sampsonia Way*[4], un portal web creado en Pittsburgh para favorecer los intercambios culturales y para dar voz, según dice, a los escritores perseguidos[5], la cual tiene también una versión impresa titulada *Generation Zero. An Anthology of New Cuban Fiction*.

Los dos títulos son muy elocuentes de lo que se espera de los nuevos narradores o de lo que ellos mismos quieren hacer. En la primera, desmarcarse de los más conocidos, leídos y valorados –sobre todo en el extranjero–, y ubicarse en un lugar nuevo desde el que hablar; los «malditos bastardos» se definen por negación (negación de los «padres», cuya herencia no quieren recoger). En la segunda, se comprende su voluntad de situarse en un mundo que ya no ve a EEUU como el enemigo y vincularse de diferentes formas al universo de Internet y de la globalización, para alcanzar también a un público lo más amplio posible.

Estas dos antologías, en cierto sentido, quieren establecer el nuevo canon de la literatura cubana de hoy y del futuro. Los nombres en buena parte coinciden: *Nuevarrativa cubana* incluye a ocho de los diez de *Malditos bastardos…* (faltan Legna Rodríguez y Anisley Negrín). Se trata de nombres que encuentran sus elementos de unión en la voluntad de hacer cultura a través de varios medios y soportes; el hecho de haber vivido los años 0 en la Isla, y el haber nacido a la escritura en esa fecha. Cabe agregar, además, que para una reflexión más exhaustiva a éstas habría que añadir[6] la antología de Caridad Tamayo, publicada en Cuba, titulada *Como raíles de punta* (Santa Clara 2013), aunque incluya a narradores nacidos solo a partir de 1977 (entre ellos Jorge Enrique Lage y Raúl Flores, quienes son los únicos que aparecen en las tres).

Aunque la idea es atractiva, la propuesta de que estos autores son marginados, excluidos y censurados no se ajusta del todo a la realidad. Viven una tensión con un modelo de sociedad que no los complace y del que, sin embargo, toman aquello que les puede ser útil, incluyendo las opciones editoriales y los premios literarios. Son ellos, pues, los que se están haciendo ahora con los más importantes galardones en Cuba: Ahmel Echevarría acaba de ganar el Alejo Carpentier 2017, además del David que le otorgaron

3. Para la mayoría de los antologados es la primera aparición en este idioma.
4. http://www.sampsoniaway.org/features/2013/08/06/antologia-nuevarrativa-cubana/
5. Patrocinada por City of Asylum, una organización con sede en Pittsburgh que nació para apoyar a los escritores perseguidos por sus ideas, después de que Salman Rushdie empezara a sufrir la persecución debido a su novela *Los versos satánicos* (http://cityofasylum.org/about/history/). Entre los escritores latinoamericanos apoyados por esta asociación están Horacio Castellanos Moya, Israel Centeno y Orlando Luis Pardo Lazo.
6. Véase también *Cuba in Splinters. Eleven Stories from the NewCuba,* O.L. Pardo Lazo, New York y Londres, O/R Books.

en 2004 y el Italo Calvino en 2012; Jorge Enrique Lage recibió el Premio Calendario en 2003 y en 2004, Legna Rodríguez lo recibió en 2008, al que añade el Iberoamericano de cuento Julio Cortázar en 2011 y el Casa de las Américas de teatro en 2016.

Por otra parte es obvio que proponerse en EEUU como los censurados de la «Cuba castrista» puede despertar cierto interés; sin embargo la realidad es que, a diferencia de los escritores que los precedieron, éstos entran y salen del país libremente y se mueven en el mundo cultural de la Isla sin demasiadas dificultades, por un lado con el deseo de pertenecer a ese espacio (que proporciona premios, legitimación, visibilidad, posibilidad de publicación), por el otro con la voluntad de desestabilizarlo y sacudirlo.

Los cuentos de los miembros de la Generación 0 describen un universo que es a un tiempo cubano –los creadores son cubanos y la ciudad de La Habana frecuentemente está presente como escenario o en el imaginario de los protagonistas–, y también transnacional, ya que une o pone a dialogar países. Se llega incluso a proponer un espacio cubano que también se puede ubicar fuera de la Isla (por ejemplo, el cuento de Lage «Fuera del juego» o el de Pardo Lazo «Cuban American Beauty», recogidos en las antologías citadas), cuando los protagonistas son originarios de la isla, pero han dejado el país. Se hace evidente, además, que este nuevo territorio cubano limita cultural y lingüísticamente con el mundo anglosajón, que bebe de él (piénsese en la colección de cuentos *Vultureffect*, de Lage, por ejemplo), al tiempo que, ellos, desde la isla, quieren establecer un dialogo enriquecedor con el otro lado del mar. Reformulan así, en términos de pertenencia y referentes, la identidad nacional, que deja de ser solo nacional y se convierte en global.

Continuidades y diálogos: «Al fondo del cementerio» (Portela, 1999) y «Las hermosas vísceras de Alicia en las paredes y el techo» (Lage, 2007)[7]

Esbozadas las poéticas de las dos promociones, cabe señalar también que la lectura de los cuentos de estos autores muestra, además, muchos elementos de continuidad entre ellos en ciertas temáticas y en las maneras de abordar la reflexión sobre la sociedad cubana. Como se ha dicho, es fundamental, en este sentido, la vinculación al universo de la marginalidad, recreada a través de historias de abyección, de cuerpos violados (véase Lage con sus «Breaking news» y «Fuera del juego»), descritos con realismo violento. En este mundo de la marginalidad, los protagonistas son sujetos solos, que no encuentran apoyo en nadie, en ningún tipo de relación afectiva, ni, mucho menos, en el Estado, que ahora es distante o ausente. Veamos, pues, algunos ejemplos concretos en las voces de dos autores imprescindibles de este nuevo siglo.

Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage son escritores pluripremiados. A través de su trabajo contribuyen a trastocar los criterios y valores dictados por la Revolución, en tanto que hacen tambalear el concepto de «norma» y han contribuido a que el cuento siga siendo uno de los géneros más relevantes en la literatura cubana actual.

Los dos textos que se analizarán son relevantes porque muestran que sus autores, manteniendo claramente sus diferencias en estilos y propuestas, elaboran en años diferentes –un desfase temporal de ocho años, pero ambos tenían 27 años cuando éstos vieron la luz– dos propuestas que dialogan entre sí, que se refieren a los mismos años –la última década del siglo xx– e ilustran bien sus respectivas poéticas.

Lo primero que llama la atención son los elementos comunes entre las tramas: en el cuento de Portela, dos hermanos poco más que adolescentes, Lavinia y Lisandro, abandonados por sus padres, arrastran sus días entre noches de amor incestuoso en el cementerio y existencias sin perspectivas en su casa, invadida por las cucarachas. Un día llega el fumigador que quiere liberarlos de los incómodos animales, y ellos se resisten. El cuento de Lage relata un encuentro entre dos amigos escritores en una casa invadida por las salamandras. Éstos, mientras intentan matar a los animales cocinándolos, rememoran a través de unas fotos un episodio en el que una amiga del grupo explotó, embarrando con sus vísceras las paredes de la casa.

La analogía temática, por un lado, muestra cierto espíritu generacional, en el deseo de pintar el horror con un estilo que se acerca al cine *gore*; por otro lado, se propone como un interesante recurso para llevar a cabo una denuncia social parecida.

Ambos textos presentan las características de los que se definieron «cuentos frikis» (Martín Sevillano

7. Estos cuentos no están en las antologías que he mencionado en las páginas anteriores, pero me parece que ilustran bien algunas temáticas fundamentales y las peculiares formas de tratarlas de los autores.

310)[8], considerados como cuentos testimoniales, un género novedoso en la narrativa cubana de la época, ya que éste deja de ser el testimonio militante de la izquierda de los setenta, y se pasa a abordar los conflictos de la situación social –no pocas veces grotesca– de la Cuba de los noventa. Son cuentos que proceden de la «marginalia social» (Menéndez 220), la que cobija a los drogadictos, los gays, los rockeros, los jineteros, entre otros. Es una escritura testimonial transgresora, que avisa de la existencia de otras costumbres sociales, formas de vida, otros «hábitos existenciales» (Menéndez 220).

Un primer aspecto interesante es el hecho de que los protagonistas son seres marginales, pero extraordinariamente sabios, lo que hace que su marginalidad sea peculiar, pues la gran cantidad de referencias cultas que dominan les permite cierto rescate social. En ambos, la soledad, la apatía y la frustración son evidentes; y la única vía de escape es, tal vez, la posibilidad de hablar a través de la literatura, es decir la de construirse un mundo literario: produciéndola en el caso de Lage, ya que los dos protagonistas son escritores; citándola y asimilándola en el de Portela, en donde la protagonista lee su vida a través de los cuentos de algunos de los más importantes escritores del siglo xx (Kafka y Cortázar, en particular). Y es que uno de los temas de estos cuentos es el retrato de la frustración de unos jóvenes que hablan a través del arte y la literatura. Una frustración que lleva a los personajes al desequilibrio psíquico. Lo sucio, lo grotesco, lo decadente se fusionan con la a-normalidad de los personajes. Estos juegan con la vida y la muerte, mejor dicho, se mueven entre vida y muerte, siendo prácticamente muertos en vida.

Es evidente que los autores proponen una escritura de la crisis: los protagonistas son individuos sin proyección hacia el futuro. Se trata de una ausencia de futuro que se ve más clara en Portela que en Lage (cuyos personajes sí tienen planes); más clara alrededor de 1999 que en 2007, cuando la situación económica se iba haciendo más prometedora.

Estos dos cuentos, además, giran alrededor de dos ejes muy fecundos y en cierto modo constantes en la cuentística del nuevo siglo: la abyección y la (violación de la) norma.

8. Ana Belén Martín Sevillano sigue desarrollando sus reflexiones sobre estos temas en su libro *Sociedad civil y arte en Cuba: cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)*. Madrid: Verbum, 2008.

Escribir la abyección[9]

Como bien dice Iraida López (xxiii), Portela, con frecuencia, nos presenta a personajes que nos hacen sentir incómodos[10]. Lage en muchos de sus cuentos[11], y en éste en particular, lleva a cabo una propuesta parecida. El lector se tiene que confrontar con lo abyecto (las cucarachas y las salamandras, respectivamente) y con individuos que nos muestran el lado maligno y perverso del ser humano (López xxiii). Así se describen los personajes de Portela: un joven envejecido y marchito (11), «un cadáver viviente» (11) «un lamentable despojo» (11); se trata de una cofradía de abyectos (Portela 26). Incluso, en Portela, Lavinia a veces siente «deseo de asimilarse a las piedras, a las losas rotas, a los vanos conjuntos de mármol y bronce allí enfrente» (19); en tanto que uno de los protagonistas de Lage amenaza con abrirse la cabeza si no le abren la puerta (9).

Ambos cuentos se caracterizan por la atmosfera de muerte y por las constantes referencias al cementerio: los jóvenes juegan en el cementerio en donde se llenan los bolsillos de cucarachas (Portela 15-16), las cuales abusan de ellos (15); análogamente el personaje de Lage se queja porque sufre «una racha de dolor de espalda por estar durmiendo en ataúdes» (10). Los dos cuentos nos hablan desde el cementerio: la muerte siempre está al acecho.

Y si en Portela los personajes «simplemente rechaza[ba]n la vida social» (15) y viven y disfrutan de su abyección; en Lage se propone una relación que tiene todavía algunos elementos de cercanía a la norma. En él, pues, los personajes perciben que no están bien y que hay algo trastocado en su cuerpo y en su mente. El protagonista lo asume cuando toca la puerta con la cabeza: «A cabezazos. Nadie me abría. Toc toc toc más fuerte. Tenía que remover unas cuantas cosas de allí dentro (la cabeza). Por ejemplo: unos ojos que no eran mis ojos» (7) y, además, es un cuerpo que antes funcionaba, ya que recuerda que la primera vez lo hizo con los nudillos «suavemente,

9. Julia Kristeva en *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione* habla de lo abyecto como de lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo relaciona con lo que no respeta los límites, es decir lo ambiguo, lo mixto.

10. Sobre este tema, cfr. el artículo de Mayerín Bello Valdés «De Ena Lucía Portela Ad Ephesĭos». *Mitologías hoy*, 10, (2014): 129-137 Disponible en: <http://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v10-bello/148>.

11. «Fuera del juego», por ejemplo.

como lo hacen las personas que derrochan decencia, civismo, democracia» (7). Ellos no fomentan la abyección; los que lo hacen son las salamandras y el personaje de Alicia, que da el título al cuento, y que «es siempre esa muñeca-imagen tan singular […] que amenaza convertirse ella sola en un género, un post-algo, una nueva forma» (16), y que sí se convierte en una nueva forma, cuando explota y deja a todos embarrados: no sólo las salamandras sino también las vísceras de una amiga ensucian el piso, convirtiéndolo en abyecto.

En ambos cuentos la abyección se representa también a través de cuerpos mutilados: en Lage el cuerpo humano explota; en Portela, el ojo humano, sacado de su cuerpo, vigila a los protagonistas. Además, los cuerpos de los animales son convertidos en pulpa: en Portela la protagonista aplasta a unas cucarachas en un arrebato (20); mientras que los personajes de Lage las cuecen y se las beben haciéndose ellos mismos una cosa sola con la abyección.

Personajes vigilados y fuera de la norma[12]

Considerado el aislamiento en el que viven los protagonistas de los dos cuentos, es interesante reflexionar sobre qué tipo de contacto establecen éstos con el mundo exterior; y qué relación tienen con las figuras o los elementos que de alguna forma representan cierta normalidad y/o norma, es decir el fumigador en el cuento de Portela y los jóvenes que aparecen en el conjunto de fotos que observan los protagonistas en Lage.

Además, en ambos cuentos, la mirada ejerce un papel fundamental. El ojo que aparece en el cuento de Portela es casi un protagonista más, que causa en los personajes la sensación de que alguien los vigila: «de repente, el muchacho se sintió espiado» (29). El fumigador y el ojo establecen una doble norma, un doble control en el cuento de Portela; en tanto que en Lage, el protagonista quiere quitarse unos ojos que no son suyos y que hacen que se sienta observado (7). Puede interpretarse que en ambos textos los ojos aluden al control estatal y social: el ojo representa la actividad de vigilar.

En los dos relatos tenemos ojos que, como sea, no le pertenecen a nadie: en Lage se observa que «sus ojos siguen ahí cuando cierras los ojos» (11), se trata, pues, de una mirada que analiza sin que los personajes puedan substraerse a ella; en Portela se humaniza un ojo en formol que los protagonistas guardan con infinito cariño, y que los observa y acompaña en sus días: el ojo se convierte así en el segundo elemento normativo, después del fumigador (30).

Los dos textos transmiten una fuerte sensación de encierro: no hay –o se rechaza– comunicación con el afuera; y cada autor logra esto de forma diferente. Los personajes de Portela son «Moscas atrapadas en una telaraña, marionetas dirigidas por un dios loco» (27). Su único contacto con el mundo exterior es a través del fumigador que quiere normalizarlos –la norma, el bien, la limpieza se encarnan en un funcionario del Gobierno, en tanto que ellos violan la ley al no permitirle entrar (Portela 26)–. En Lage no hay realmente un personaje normativo que vigile a los demás. Aquí el mundo real y normado aparece a través de la observación de algunas fotos del pasado de los personajes, una acción que los devuelve a una época de mayor despreocupación e ilusión, que ya es sólo un recuerdo.

La diferente relación con los animales también es interesante desde este punto de vista: mientras que Adriana quiere matar a las salamandras; Lavinia protege a sus cucarachas: Adriana mantiene cierto contacto con la norma (a pesar de la ausencia de alguien que la encarne), la que en Portela está totalmente eliminada (a pesar de la presencia del personaje normativo). Mientras que en Lage se quiere un «territorio libre de anfibios» (15); en Portela la vida de los jóvenes transcurre en completa simbiosis con los insectos. La existencia en el mundo abyecto en Portela se convierte en un relato de amor repugnante, pues las cucarachas son consideradas como parte de la familia, positivas, hasta humanizadas:

> Mire usted como la puso con sus amenazas. Pobrecita […] la mujer besó a la cucaracha del mismo modo que se besa al bebé enfermo o al amante moribundo, le prodigó algunas caricias también impregnadas de esa fragilidad esencial […] le dijo mi chiquitica y por fin la colocó en el suelo con la mayor delicadeza del mundo (18).

Una humanización que no se da en las salamandras de Lage, quien retrata una vida apagada, en la que incluso los planes que tienen los protagonistas parecen inútiles y frustrados desde el principio.

12. Cfr. Michel Faucault *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo xxi, 2012 y *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Algunos elementos comunes

Estos cuentos, a pesar de sus diferencias en el tratamiento de los aspectos antes señalados, muestran numerosos elementos de continuidad. Sus protagonistas son marginales, locos, excéntricos e increíblemente cultos. Se muestra aquí que es posible acceder a la cultura y producirla desde cualquier lugar y posición social. Ambos autores reivindican la posibilidad de hablar desde lo abyecto.

Describen, asimismo, un mundo cerrado, metáfora de una sociedad apagada, que ahoga. Nos estamos moviendo en unos espacios violados. En Portela, los animales penetran en la casa, irrumpen en la tranquilidad del hogar; las cucarachas y, más aun, el amor que la protagonista les profesa rompen la normalidad y la cordura. En Lage también el espacio es profanado, ensuciado por la presencia de las salamandras y, tiempo atrás, por la explosión del cuerpo de una muchacha del grupo. La amenaza, lo abyecto, lo grotesco están representados por los animales; los que, además, tienen la función de indicar una presencia que desde fuera invade la esfera de lo privado, y que quiere imponerse e imponer sus leyes.

En Portela, lo más importante es proteger el mundo íntimo que puede dejar de existir, amenazado por la invasión de las cucarachas, y, más aun, por la insistencia del fumigador y por el ojo en formol que vigila; en Lage se denuncia la falta de futuro y la necesidad, más fuerte que cualquier otra, de contar «a fin de cuentas se trata de eso: remover, abrir, romperte la cabeza, y no importa que no haya sucedido así o que no haya sucedido nada: de todas formas había que contarlo» (Lage, 21).

Claramente los dos cuentos quieren describir una sociedad en decadencia, donde lo abyecto y el horror se han apoderado de los espacios y de la vida de los protagonistas, quienes, para más inri, permanecen indiferentes a lo que acontece.

Los escenarios en los que se desarrollan los hechos pueden ser entendidos como una alegoría de La Habana de nuestros días, en la que, según denuncian ambos autores, lo grotesco y lo monstruoso son parte de la vida cotidiana, una vida que se desarrolla al compás del recuento de las salamandras que van al cubo, en Lage; y en Portela está marcada por las visitas del fumigador.

Los cuatro personajes ejercen una crítica pasiva y no violenta, siendo ellos mismos víctimas de su condición existencial de miseria y soledad. No se alinean al modelo propuesto por la Revolución, pero tampoco se presentan como antimodelos o como disidentes. Su disconformidad se lleva a cabo más bien a través de la apatía. Se desvinculan de la norma, y a partir de su diferencia de ella se construyen una identidad propia. Son sujetos que, al fin y al cabo, se sienten cómodos en la abyección, ellos mismos se autorrepresentan como abyectos: pero en Portela esta autorrepresentación funciona, es positiva, ya que los personajes están satisfechos con ella; mientras que en Lage esto no ocurre y ellos simplemente se sienten desubicados.

La abyección es, por otra parte, lo que los obliga a actuar y a establecer un contacto con el exterior, encarna la amenaza, pero también el pretexto para actuar. Sin animales los personajes se hundirían en la apatía más completa; los «bichos» son la vida, abyecta, ella también.

Es de notar, además, que ya sin animales ambos cuentos representarían una reflexión sobre cuerpos y personajes marginales, destrozados, muertos en vida; con la presencia de ellos esto aumenta exponencialmente. Las cucarachas y las salamandras marcan espacios de perversión, al tiempo que señalan como abyectos a los personajes que con ellos comparten sus días.

La resistencia a los animales se puede leer como una metáfora de un intento de resistencia social, ya que estas criaturas incontrolables que llegan a todos los lugares pueden representar una alusión a cierto control estatal. Los bichos encarnan la opresión –ya que invaden– pero también permiten la resistencia, pues con, o a pesar de ellos, los protagonistas van arrastrando su existencia.

Estos dos cuentos, con sus diferentes maneras de reflexionar sobre la abyección y la (a) normatividad, no son sino unos ejemplos de que la «cohabitación» de grupos de escritores diferentes logra establecer un intercambio fecundísimo, ya que todos están produciendo y marcando las nuevas direcciones de la narrativa cubana actual, en la cual centro y margen dialogan, en la cual se habla y se contribuye al debate intelectual desde diferentes países y posturas, y donde los intereses de los autores muestran un abanico muy amplio. Ahora solo hay que seguir leyendo para ver cómo desarrollarán sus propuestas.

Bibliografía

Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.

Fornet, Jorge. *Elogio de la incertidumbre*. La Habana: Ediciones La Unión, 2014.

Kristeva, Julia. *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*. Milano: Spirali Editore, 1981.

Lage, Jorge Enrique. «Las hermosas vísceras de Alicia en las paredes y en el techo». *El color de la sangre diluida*. La Habana: Letras Cubanas, 2007: 7-21.

López, Iraida. «Prólogo». *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral. FL: Stockcero, 2009: vii-xxv.

López Sacha, Francisco. *Pastel flameante*. La Habana: Letras Cubanas, 2006

Martín Sevillano, Ana Belén. *Cuento cubano actual (1985-2000)*. Tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid 2005): 31 http://eprints.ucm.es/4831/1/T25953.pdf

Mateo Palmer, Margarita. «La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo xxi». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31, (2002): 51-64.

Mateo Palmer, Margarita. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.

Menéndez, Ronaldo. «El gallo de Diógenes». *Encuentro de la cultura cubana*, 18, (2000): 215-222.

Padilla Cárdenas, Gilberto. (ed.). *Malditos bastardos. Diez narradores que no son Pedro Juan Gutiérrez ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura…*. Madrid: La Palma, 2014.

Pardo Lazo, Orlando L. (ed.). *Nuevarrativa cubana: una antología de literatura e-mergente* 2013. http://www.sampsoniaway.org/literary-voices/2013/07/29/generacion-cero-nuevarrativa-en-la-literatura-cubana-e-mergente/

Portela, Ena Lucía. «Al fondo del cementerio». *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral. FL: Stockcero, 2009: 11-32. 1ª ed. 1999.

Redonet, Salvador (ed.). *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

Rubio Cuevas, Iván. «La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos»: http://www.biblioteca.org.ar/libros/155192.pdf

Strausfeld, Michi (ed.). *Nuevos narradores cubanos*. Madrid: Siruela, 2000.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 83-89
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.07
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 30/10/2017
Fecha de aceptación: 13/11/2017

Puede citar este artículo como:
Prado Alvarado, Agustín. «Cuentistas peruanos en busca de lector». *El cuento hispanoamericano del siglo xxi*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 83-89, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.07
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.07

Cuentistas peruanos en busca de lector

Peruvian storytellers looking for a reader

Agustín Prado Alvarado*
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen

El presente texto es una revisión del cuento peruano en los primeros quince años. Se revisará los contextos sociales y culturales donde ha continuado el cultivo del cuento y los nuevos derroteros seguidos por los nuevos escritores del relato breve. Se puede reconocer que hay líneas temáticas como el realismo urbano y el tema de la migración a los que se ha sumado un interés por la literatura fantástica.

Palabras clave: Cuento peruano, realismo urbano, literatura fantástica, lectores

Abstract

The present text is a review of the Peruvian story in the first fifteen years. We will review the social and cultural contexts where the story has been cultivated and the new paths followed by the new writers of the short story. It can be recognized that there are thematic lines such as urban realism and the subject of migration to which has been added an interest in fantastic literature.

Keywords: Peruvian story, urban realism, fantastic literature, readers

Una revisión del cuento peruano publicados de manera individual, en formato de libro o en antologías en los primeros quince años del siglo xxi puede permitirnos aseverar que hay una continuada madurez del relato breve que explorará otros formatos que van ampliando los marcos temáticos y estilísticos que ya asomaban en algunos cuentos de los años noventa (y en las décadas pasadas). Estos derroteros nos permiten distinguir relatos que incurren en espacios cosmopolitas, el género fantástico, el formato del cómic, las historias intimistas y privadas, todos estos derroteros no estuvieron ausentes en los años ochenta y noventa, sin embargo, se manifiestan de manera continua en el siglo xxi.

* Agustín Prado Alvarado es profesor titular de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido becario de la Agencia Española en la Universidad Autónoma de Barcelona (1997). Realizó estudios de Maestría y Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad de San Marcos. Ha publicado artículos sobre la obra de Gabriel García Márquez en el suplemento *El Dominical* de El Comercio y la revista literaria *Lucerna.* Fue codirector de la revista de literatura *Ajos & Zafiros*. Con Sandro Chiri editó el libro *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa. Ensayos literarios* (2014). Ha participado, además, en numerosos congresos y coloquios tanto en el Perú como en España, Brasil, Francia, México, entre otros países.

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Históricamente en los primeros quince años del siglo xxi hay un marco social, político y cultural muy contrapuesto a lo ocurrido en los años ochenta y la década de los noventa, esta última signada por la dictadura del fujimorismo. Entre las consignas del fujimorismo se proclamaba la estabilidad económica (la solidez de la moneda peruana) y la derrota militar de Sendero Luminoso y el MRTA. El retorno a un sistema democrático en el siglo xxi, lamentablemente, ha venido acompañado por el desenmascaramiento de líderes políticos envueltos en la corrupción, asimismo la estabilidad económica no ha permitido todavía un mejoramiento cabal de la sociedad peruana y las brechas sociales todavía mantienen sus distancias.

Sin embargo, este retorno a la democracia, con cuatro gobiernos elegidos libremente y el impedimento del retorno del fujimorismo están ligados a los nuevos escenarios culturales que permiten comprender la consolidación de espacios para la difusión del cuento: el desarrollo de las editoriales independientes, el mayor acceso de las clases medias a internet, espacios televisivos de difusión de libros, descentralización de actividades como la Feria del Libro que empezó desarrollarse en capitales de provincias como Trujillo, Arequipa y Cuzco, y la creación de la Casa de la Literatura Peruana (institución estatal dedicada exclusivamente a difundir la obra literaria de los escritores/as peruanos tanto los consagrados como aquellas voces menos difundidas)

Consideramos que un primer punto para tomar en cuenta la difusión y promoción del cuento a nivel institucional es la continuación de algunos premios reconocidos (aunque también polémicos) del cuento entre los que destacan el Premio del Cuento de las 2000 palabras promovido por la revista *Caretas* y el Premio del cuento Copé de Petro Perú, en este último caso la premiación económica está acompañada por la publicación de los cuentos ganadores y de los finalistas.

Para tomarle el pulso al cuento literario peruano de este nuevo siglo; los mejores barómetros son las antologías realizadas sobre este género y como toda antología genera sus reconocimientos y sus rechazos. A nuestro criterio las más significativas son tres: la antología preparada el crítico Ricardo González Vigil para Ediciones Copé de Petro Perú, que además es la más ambiciosa compilación sobre la historia del cuento peruano desde sus orígenes en el siglo xix, sus antecedentes en la Colonia, y un acierto a reconocerse es la incorporación de la literatura oral muchas veces desatendida por la crítica y los lectores. El criterio de González Vigil está pautado por el eje temporal de los diez años (el primer tomo publicado en 1983 abarcaba de 1971 a 1979).

La última antología, justamente la que se ocupa de los cuentos del siglo xxi, es la más ambiciosa (son dos volúmenes) y hace conocer a los nuevos escritores quienes han editado sus primeros libros de cuentos al lado de escritoras y autores reconocidos en la comunidad de letrados peruanos, como es el caso de Alfredo Bryce Echenique. Esta antología –que igual siempre ha generado comentarios y rechazos– contiene un prólogo donde González Vigil explica los rasgos que podemos encontrar en estos cuentos.

La segunda antología que comentaremos se titula *Selección peruana 2000-2015* que juega con el formato de un equipo de fútbol, el deporte más popular y desbordante. El «director técnico» es Ricardo Sumalavia, un reconocido escritor de cuentos y novela que empezó a publicar en los años noventa. Sumalavia que había aparecido en una anterior antología con el mismo nombre *Selección peruana,* ahora como muchos deportistas reconocidos en este caso como un reconocido escritor es quien se ha encargado de convocar a los jóvenes escritores del siglo xxi: la distinción de este libro es la heterogeneidad de los sexos, hay escritoras y escritores con lo cual se quiebra la mirada homogénea sobre un equipo literario.

Uno de los aspectos positivos, aparte de la selección de cuentos (con los que siempre se podrá discrepar o coincidir) es el cuestionario a los autores(as) del libro. Como lo ha explicado este balotario de preguntas sigue el modelo que Abelardo Oquendo preparó y edito en 1970 en la clásica antología *Narrativa peruana 1950-1970)* para Alianza Editorial de España. Las respuestas que se recogen al final del libro nos permiten conocer las poéticas literarias de estos escritores/as, aunque hubiese sido interesante añadir una pregunta centrada en el cuento literario. Consideramos que esta apreciada antología nos permite acercarnos a los nuevos cuentos de la literatura peruana en el siglo xxi.

La tercera antología es la que ha preparado Víctor Ruiz Velazco, poeta, editor y un encomiable gestor cultural de la vida literaria limeña. El libro titulado El fin de algo. Antología del nuevo cuento peruano 2001-2015 (2015). Difiere de la edición de Sumalavia en un mayor número de cuentos y coincide en registrar escritores de ambos sexos. Esta antología además cuenta con un prólogo que examina el fenómeno del cuento desde las herramientas de la crítica y la teoría de la literatura. Para Ruiz

Velazaco la lectura de esta narrativa tiene sus puntos de inicio en la década de los años 90, incluso con algunos textos críticos de los escritores Selenco Vega e Iván Thays. Desde nuestra perspectiva este texto de entrada por su carácter panorámico destaca algunas líneas que deben considerarse para el estudio del cuento como la vertiente fantástica.

Con estas tres antologías podemos empezar a revisar a estos nuevos escritores en busca de lectores, nuevos lectores que han accedido a muchos de estos cuentos por formatos electrónicos, por estas antologías y todavía por el formato libro impreso que continúa teniendo una sitial en la lectura del cuento peruano.

Carlos Yushimito del Valle (Lima, 1977) es uno de los escritores que está trazando uno de los más sólidos derroteros en el género del cuento, sus tres libros de relatos han conseguido un merecido reconocimiento en las comunidades letradas peruanas e hispanoamericanas. Empezó publicando un relato *El mago* (2004) en la colección peruana Sarita Cartonera, sin embargo, fue su primer libro *Las islas* (2006) el que obtuvo inmediatamente prestigio entre críticos lectores.

Yushimito, además, como se ha mencionado tiene una formación académica en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universidad de Brown. Para comprender esta relación con la tradición literaria debemos revisar el artículo «Subjetividad oficial: exilios, desintegraciones y otros. Una lectura de la crisis social en la narrativa de Alonso Cueto, Jorge Valenzuela y Guillermo Niño de Guzmán» publicado en el año 2008. En este artículo se hace atinados reparos a la crítica literaria peruana que ha centrado con exclusividad a la narrativa peruana ceñida casi con exclusividad en el tema del conflicto armado interno y ha obviado a los escritores que han desarrollado otras temáticas distantes del tema fetiche de los críticos y de muchos narradores. Yushimito revisa específicamente la obra cuentística de estos escritores (en el caso de Jorge Valenzuela y Guillermo Niño de Guzmán su obra literaria pertenece casi con exclusividad al género del cuento).

Este artículo, además, nos permitiría ir apreciando una poética de Yushimito que se puede ir completando con otros paratextos como las opiniones que ha desarrollado sobre la tradición literaria peruana.

Las islas es un libro hilvanado por ocho cuentos en los cuales el cronotopo nos ubica en escenarios del Brasil. Esta elección de estos espacios rompe con un formato tradicional de los cuentos peruanos mayormente escenificados en territorios urbanos (céntricamente la capital de Lima) o la provincia de la costa, el mundo rural andinos o la imponente y tupida amazonia. Aunque hay escritores como los de Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro, Carlos Eduardo Zavaleta o Alonso Cueto (en su primer libro *La batalla del pasado*) quienes han escrito cuentos ubicados en ciudades como París, Madrid o alguna ciudad norteamericana lo cual creaba una atmosfera cosmopolita a estas historias, sin embargo, su anclaje con una temática peruana se manifiesta por los personaje (originarios del Perú) o un contexto lingüístico donde el castellano es una marca de identidad o contrapone una temática de desarraigo.

Esto no sucede en los cuentos del libro de Yushimito: las calles, plazas, paisajes rurales y los personajes son brasileños. Se ha destacado la capacidad fabuladora para describir un Brasil imaginario que no proviene de una experiencia real del autor, en ciertas entrevistas Yushimito ha confesado que escribió los ocho cuentos sin todavía haber pisado suelo brasileño (Ezio Neyra, 2007). La capacidad para ambientar estos escenarios brasileños proviene del adecuado registro lingüístico y una solvencia en el manejo del estilo lo que permite la verosimilitud de las historias. Una de estas estrategias proviene de los nombres de los personajes a quienes un lector hispano(peruano) rápidamente puede reconocer lingüísticamente en portugués: Chico Pires Duarte, Zé Antunes, Pedro de Assis, Luizinho, igualmente los topónimos están mencionados en portugués como se distingue en nombres como rúa Conde de Bonfim, rúa Carvalho, Calçadão de Matinhos, Serra Talhada, entre otros. Otro registro lingüístico que contribuye a la creación de la atmosfera brasileña son los epígrafes literarios que sirven de antesala a los cuentos y los que están al inicio del primer y último cuento. Efectivamente, los epígrafes iniciales provienen de dos escritores brasileños: el poeta Cassiano Ricardo y el narrador Carlos Drummond de Andrade.

La creación de estos escenarios como elección para el tejido de cada trama supone un distanciamiento de las poéticas del cuento peruano que ha imperado durante el siglo xx.

Estos ocho cuentos registran historias donde cada personaje está marcado por un signo trágico, procedencia marginal y una épica personal. En el primer cuento del libro «Bossa Nova para Chico Pires Duarte» la historia está ensamblada en diez partes numeradas donde transcurre el relato (esta segmentación numerada será un signo distintivo en otros relatos del libro). Por la temática de esta historia

podemos apreciar rasgos provenientes de la narrativa negra y policial, el protagonista quien ha cometido un crimen por ajustes sentimentales. El relato tensa la trama mediante una información mediante el uso de analepsis lo cual permite al lector explicar los móviles del crimen.

Otro detalle de este cuento es el carácter oral que se impregna en la historia. Aunque la voz narrativa utilizada para contar esta historia es el tradicional narrador omnisciente (heterodiegético/extradiegético) se revela que uno de los personajes el viejo Eduardo, amigo y confidente de Chico Pires Duarte, es quien se encargará de perennizar la historia de su amigo por medio de una canción de bossa nova.

El segundo relato donde encontramos otra historia de ajuste de cuentas es «Apaga la próxima luz», aquí la voz del narrador muestra su capacidad metaliteraria en la cual indica al lector las posibilidades argumentales para escoger la trama con lo cual se distancia del discurso tradicional del realismo y recupera un tipo de registro de herencia cervantina: el narrador metaliterario que en ciertos pasajes recuerda al lector su testimonio.

Los once cuentos del libro *Guerra a la luz de las velas* (2006) del escritor Daniel Alarcón (Lima, 1977) escritos primero en inglés y posteriormente traducidos en dos ocasiones al castellano aunque la versión española más difundida ha sido la editada por el sello Alfaguara muestran a un escritor peruano insertado en la cultura norteamericana y que ha optado por la escritura en inglés en la mayoría de sus textos. Este rasgo de la escritura en inglés debemos apreciarlo desde la categoría de heterogeneidad que Antonio Cornejo Polar había defendido como característica de la literatura peruana. Podemos indicar que es un aspecto de una heterogeneidad lingüística que en el caso de Alarcón no es caso aislado, podemos recordar en la tradición peruana a Ventura García Calderón, César Moro o César Vallejo quienes escribieron en francés.

El libro apareció en castellano en el sello Alfaguara el mismo año que se editó *Las islas* de Carlos Yushimito, aunque sus derroteros literarios tienen evidentes diferencias se puede establecer algunos puntos en común. Primero el giro lingüístico como la opción por otra lengua que no sea el castellano. En el caso de Yushimito con los giros portugueses de sus cuentos y en el caso de Alarcón en lo correspondiente al inglés.

Otro aspecto que encontramos en estos cuentos son los escenarios, por un lado tenemos el mundo andino, Lima y la cosmpolita Nueva York. En los cuentos de Alarcón muy bien podemos inscribirlo en una primera lectura en los registros del realismo urbano, además de registrar uno de los temas que se ha convertido casi en tópico de la literatura peruana: el Conflicto Armado Interno, los Años de la Violencia, la Guerra Interna, o la Época del Terrorismo, diferentes denominaciones para intentar registrar históricamente las acciones genocidas de Sendero Luminoso y El MRTA, a los cuales lamentablemente se sumó el terrorismo del Estado.

El cuento que aborda este tema, uno de los más logrados del libro, «Lima, Perú, 28 de Julio de 1979». El narrador, en primera persona, realiza un recuento de su vida en la época del terrorismo donde el nudo es la primera incursión en un acto de propaganda y la breve interacción que mantiene con un policía. A partir de este suceso el narrador-protagonista realiza un recuento sobre su vida y su incursión en el arte de la plástica, por ello recibe el apelativo de «pintor».

Aunque hay un desarrollo clásico del relato, las analepsis nos permiten observar estos temas recurrentes en la vida del pintor y se aborda los temas de la migración, los desplazamientos del campo a la ciudad y viceversa, igualmente la vida de la familia provinciana en Lima. El personaje además establece una relación de compenetración con la ciudad: «Yo me convertí en una de esas personas. Vi la ciudad y sentí su caos y su energía; ya no podía volver a casa» (108). Esa compenetración con la ciudad muestra una situación distinta del personaje migrante con la capital peruana si comparamos este relato con los cuentos de los años 50 donde los personajes migrantes y marginales (Congrains, Ribeyro, Zavaleta) mostraban esa incapacidad de estos personajes de formar parte de la ciudad.

Los contextos sociales en el relato de Alarcón permiten encontrar otra relación: este personaje ya no tiene ese temor a Lima, la capital es parte de él, se ha insertado en sus instituciones como la universidad y desempeña una actividad artística por la cual es reconocido, el mismo relato afirma esta pertenencia a la ciudad: «He vivido la turbulencia adolescencia de Lima y su crecimiento desmedido. Ahora la ciudad es mía» (108). Esa actitud desafiante no solamente forma parte del protagonista, el relato se concentra en la etapa de militante de Sendero Luminoso.

En el año 2007 se publicó el libro *Punto de fuga* de Jeremías Gamboa (1975). Un total de ocho cuentos retrataban historias centradas en la ciudad de Lima en barrios de clase media y protagonizados por personajes en la edad juvenil insertados en los mundos universitarios y en los oficios del periodismo le dan

una cierta unidad a este libro. Nuevamente la capital peruana es el espacio centrípeto en el interés de un escritor como Gamboa, a diferencia de Alarcón que también ubica muchos de sus relatos en Lima, los personajes de Gamboa no se identifican con las problemáticas de los migrantes o provincianos, aunque podemos reconocerlos como hijos de provincianos insertados en otras preocupaciones distantes como el tema del conflicto armado interno, en sus relatos uno de los temas frecuentes es el mundo de la prensa especialmente del mundo de *El Comercio.*

Esta relación con la ciudad es uno de los puntos que se puede destacar del libro, incluso algunos cuentos mencionan los escenarios que jugarán un rol en los argumentos como sucede en «El edificio la calle Los Pinos» o «Un responso por el cine Colón». En el primer relato encontramos una incursión en una edificación en el barrio de Miraflores, considerado uno de los distritos más elegantes y prósperos de Lima. El cuento empieza creando una intriga inmediata cuando el protagonista– quien asimismo es el narrador del relato– es despertado por uno de sus amigos, Pineda, quien ha venido a buscarlo porque un extraño ha entrado a su edificio en la calle Los Pinos.

Esta intriga permite al narrador reflexionar sobre sus vidas y la relación con la ciudad, los estudios universitarios y la vocación artística en el campo del cine y de la literatura, sin embargo, podemos encontrar en este cuento la mirada sobre la ciudad.

> Incluso llegué a sentir algo de envidia al escucharlo: el sitio era amplísimo, lleno de.luz y estaba ubicado en el undécimo piso de un edificio que quedaba a solo una cuadra del parque central de Miraflores. Desde las ventanas de su habitación –recuerdo que me dijo esto con un brillo intenso en los ojos–, se podía ver el mar y el perfil de la ciudad (15).

El relato que empieza creando una intriga de carácter enigmático se traslada a los apuntes biográficos de Pineda detallados por el narrador: los orígenes humildes, la incursión en el mundo de la prensa como fotógrafo en el diario *El Comercio* y el fortalecimiento de su economía al conseguir un puesto fijo en el periódico. Estos detalles permiten resaltar la incompatibilidad entre Pineda y el edificio en Miraflores donde se ha instalado.

En palabras de Pineda, vivir en ese edificio: «Me gusta despertar y de pronto correr las cortinas y ver la ciudad y más allá el mar. Es como vivir en otro país, como no estar en el Perú» (25-26), sin embargo, este espacio se convierte solamente en un refugio para el descanso, la extrañeza y el temor que va asediando a Pineda es como si este punto de la ciudad, también fuera un punto de fuga para el personaje.

Otro rasgo que Gamboa acentúa en sus cuentos es la relación de los personajes con ciertos espacios de Lima, muchos de estos escenarios en completa decadencia como se lee en el relato «Un responso por el cine Colón».en esta ocasión es el centro de Lima y la historia está escrita como una crónica de la vida de Felipe Castrejón, un gris periodista que intenta ganarse la vida escribiendo notas (que no consigue vender) en una quincenario raquítico, como lo evoca el narrador en primera persona.

En el desarrollo de la trama podemos encontrar la marginalidad compartida entre el narrador y el protagonista Felipe Castrejón, esta condición de vida es reconocida por la voz narrativa: «Quizás Castrejón me daba seguridad, quizás su torpeza me afirmaba de modo complaciente de cara a lo que yo ya sospechaba era mi propia mediocridad, lo poco que en verdad había hecho por mí y por mi vida» (80).

El eje del cuento que se anuncia desde el título es la nota que ofrece escribir Castrejón sobre el cine Colón, un teatro en pleno Centro Histórico de Lima y que con el transcurrir de los años fue alcanzado por la decadencia que avasalló el centro de la capital peruana. El cine Colón para sobrevivir proyectaba películas pornográficas que albergaban a una galería de hombres anónimos marcados por las secuelas de la soledad y la carencia de afectos

Como en el cuento anterior en esta ocasión el narrador comparte las experiencias biográficas de Castrejón, sus estudios en una Unidad Escolar y su carácter marcado por la extrema timidez que lo arrinconaron a los caminos solitarios de su vida en Lima. Aquí funciona una historia dentro de otra, pues Castrijon relata una experiencia estrambótica al contar como se unieron los asiduos visitantes del cine Colón cuando se sintieron estafados en la exhibición de una versión pornográfica de Batman, titulada *Las aventuras secretas de Batman y Robin*. La historia cargada de hilaridad es uno de los mejores pasajes del cuento en los cuales Castrejón descubre la dimensión arquitectónica del teatro Colón cuando se encienden por primera vez las luces para el público.

Para un lector (in fábula, al decir de Umberto Eco) este cuento tiene un parentesco literario con algunos cuentos de Ribeyro quien ha radiografiado a los «mudos» y marginales de Lima como la vida de Castrejón, aunque no hay ese intento por saltar de esa marginalidad como sucede en el mundo

Ribeyriano, igualmente el mundo de la prensa con personajes aplastados nos recuerda a *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa, a quien Jeremías Gamboa siempre ha manifestado una admiración por sus novelas.

Uno de los ejes temáticos que en el siglo xxi ha ganado un sitio muy visible entre los lectores y un sector de la crítica literaria es el género fantástico y la ciencia ficción. Podemos indicar que hay una suma de factores para este despertar de los fantástico: 1) los trabajos académicos que han pasado de la investigación universitaria al libro editado, aquí destaca especialmente los trabajos y antologías preparados por Elton Honores, asimismo también los trabajos de rescate de figuras como Clemente Palma quien ha sido reeditado (edición de Ricardo Sumalaivia) y de textos de crítica que han revalorado su importancia en el cuento entre los que destacan los textos en revistas como *Ajos & Zafiros* y las investigaciones de Moisés Sánchez Franco. 2) Los congresos, coloquios y mesas redondas que, principalmente Elton Honores ha impulsado en los últimos años, muchos de estos eventos tienen sedes reconocidas por el público peruano que asiste asiduamente a la Casa de la Literatura Peruana, el Instituto Raúl Porras Barrenchea y el Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar. 3) Las antologías editadas con gran esmero por José Donayre, además el mismo es una notable escritor de cuentos que ha explorado nuevos territorios fuera del realismo, sus antologías entre las que destacan Antología de cuentos peruanos sobre monstruos (2013, 2015), *Se vende marcianos. Muestra de relatos de ciencia ficción peruana* (2015) y *Trece veces Sarah* (2017) es una muestra del gusto del escritor y de los lectores quienes han respondido favorablemente a estos cuentos.

Del nuevo corpus de libros de cuentos sobre el género fantástico destacaremos el segundo libro de relatos de Yeniva Fernández, *Siete paseos por la niebla* (2015), el primer libro que Fernández editó *Trampas para incautos* (2009), todavía estamos ante una escritura que está afinando sus herramientas estilísticas, aunque entre estos relatos apreciamos «Sierra Norte».

Siete paseos por la niebla está conformado por siete cuentos a los que podemos reconocer dentro de los formatos de lo insólito o la categoría (neo)fantástico. Las protagonista de estos relatos son mujeres quienes pertenecen a las esferas de las clases medias, en diversos cuentos es una narradora en primera persona quien revela los acontecimientos sucedidos.

Un aspecto que se disfruta mucho de la narrativa de Yeniva Fernández es su apuesta por el relato clásico donde la intriga envuelve rápidamente la lectura de estos relatos. En el cuento «Rutka o la historia de lagunas flores extrañas» la historia se desplaza en dos escenarios y en dos tiempos: la época de la infancia de la protagonista y el mundo adulto, la estrategia narrativa ha sido el uso *del in medias res* que permite ir al pasado y retornar al punto de inicio de la narración. En este cuento el personaje de Rutka se convierte en un enigma misterioso quien termina evidenciando su real naturaleza y pertenencia a una estirpe diferente en peligro de extinción.

Otro libro de cuentos del género fantástico es *Los condenados* (2016) de Moisés Sánchez Franco, quien había publicado algunos de estos relatos en los libros editados por PetroPerú cuando obtuvo en dos ocasiones las menciones honrosas por sus cuentos.

El título *Los condenados* podría parecer explícito por la resonancia semántica de la palabra, pero justamente ese título es lo primero que puede envolver a un lector con las primeras preguntas: ¿por qué los condenados? ¿Quiénes son los condenados? ¿Por qué están condenados? En mi lectura un título como *Los condenados* me evoca a los personajes del Infierno de la Comedia del florentino Dante Alighieri con quien este libro puede tender muchos puentes, recordemos que los personajes del poeta italiano están encapsulados en un averno perteneciente al imaginario cristiano.

El imaginario de Sánchez Franco atraviesa diferentes escenarios y discursos y sus condenados pertenecen a diversos estratos sociales, escenarios a los que podríamos denominar cosmopolitas y oscilan edades diferentes. Igualmente los registros de estos cuentos utilizan variados formatos como la epístola o el diario con lo cual se distancia de una narración clásica guiada exclusivamente por un narrador tradicional, aunque en la estructura del cuento clásico Moisés ha escrito relatos en los que maneja con solvencia el desarrollo de una historia aristótelica: principio, nudo y desenlace.

En el primer cuento «Las cartas de Navidad» el escenario se encuentra en los territorios del espacio hogareño, una voz evoca las cartas recibidas por tía Delia en las navidades. El estilo de este cuento tiene una apariencia realista en este relato se registra las peripecias sentimentales de una tía quien es evocada desde la nostalgia, los comentarios a las cartas que van llegando al hogar sirven para construir la vida de la tía Delia y el abandono del hogar para irse a recorrer el mundo.

El segundo cuento es todo un salto a nivel de registro temático «El sirviente de los demonios»,

narrado en primera persona nos muestra a una criatura perteneciente a la galería de los seres fantásticos quien reflexiona acerca de su mundo y su condición minimizada antes sus temibles amos. A partir de este cuento podemos encontrar ciertas lecturas: Dante, Poe o Hoffman.

Los aspectos de lo fantástico se plasman con nitidez en «El hombre que debió vivir en una botella». Justamente el cuento como especie se caracteriza por la capacidad de tensar muy rápidamente su trama, mucho más si empieza en las primeras líneas como ocurre en este caso: «Cuando John Melachton se redujo hasta el tamaño de una pequeña rata y el médico anunció su imposibilidad de encontrar una explicación científica y una cura al extraordinario fenómeno, los habitantes del pueblo entero de St. Giles, llenos de pavor, decidieron reunirse para pensar entre todos una solución a tan terrible mal» (30).

En el relato «Los cuervos» entramos en una historia de venganza, el personaje de Kleint, víctima de la bravura de unos cuervos carniceros quienes desfiguran su rostro, logra escapar de este ataque para trasladarse ante la persona que ha conseguido una justicia poética y que conducirá nuevamente a Kleint ante sus verdugos alados. La brevedad del relato nos permite apreciar la efectividad del cuento manejado por un narrador tradicional quien guía la historia ensamblada con precisión en seis contundentes párrafos en los que está armado este cuento.

Me detendré ahora en los dos últimos cuentos «El diario negro de Perry Loss King» y «El secreto de Adam von Schiedman», que son los cuentos que usan el formato del diario en el primer relato y en el segundo cuento bordea lo que se denomina *nouvelle*,o novela corta, o cuento largo.

En el primer cuento nos encontramos ante un proceso de doble escritura los acontecimientos ocurridos en la vida del personaje y aquellos que plasma en su diario, en esa doble vertiente de origen cervantino de mezcla de ficción y realidad. El lector se verá arrastrado a ciertos enigmas que se envuelven en frases como «la soga al pie» que acompañan al lector hasta el final del cuento.

El último relato «El secreto de Adam von Schiedman», es la revelación de un secreto que poco a poco va asomando en las páginas de este largo cuento. La tensión en todo relato se muestra en una trama que va desarrollando de manera pausada el enigma que se anuncia desde las primeras páginas.

Este acercamiento a estos cuentistas quienes han buscado lectores en diversos registros, lenguas y estilos permiten reconocer que el cuento ha encontrado nuevos lectores que bordean los diversos temas y estilos de la literatura peruana mucho más fortalecidos en este nuevo siglo xxi donde el reinado del realismo está cediendo su hegemonía ante nuevos derroteros.

Bibliografía

Alarcon, Daniel. *Guerra a la luz de las velas.* Lima: Alfaguara, 2005.

Fernández, Yeniva. *Siete paseos por la niebla*. Lima: Campo Letrado, 2015.

Gamboa, Jeremías. *Punto de fuga*. Lima: Alfaguara, 2007.

González Vigil, Ricardo. *El cuento peruano 2001-2010*. Lima: Ediciones Cope. I y II. 2013.

Martínez Gómez, Juana «El cuento peruano del siglo xx en perspectiva» *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 81-82, (2015): 301-343.

Neyra, Ezio. https://elcomercio.pe/EdicionImpresa/Html/2007-02-25/ImEcDominical0678055.html (sobre Carlos Yushimito)

Poláková, Dora. «El gran género pequeño. Reflexiones sobre el cuento hispanoamericano». *Encuentro de hispanistas*. Alchazidu, Athena – Stehlík, Petr (eds.). Brno: Masarykova univerzita, 2012: 89-96.

Ruiz Velazco, Víctor. *El fin de algo. Antología del nuevo cuento peruano 2001-2015.* Lima: Santuario Editorial, (2015).

Sánchez Franco, Moisés. *Los condenados.* Lima: Agalma Editores, (2016).

Sumalavia, Ricardo (Editor) *Selección peruana*. Lima: Estruendomudo, (2015).

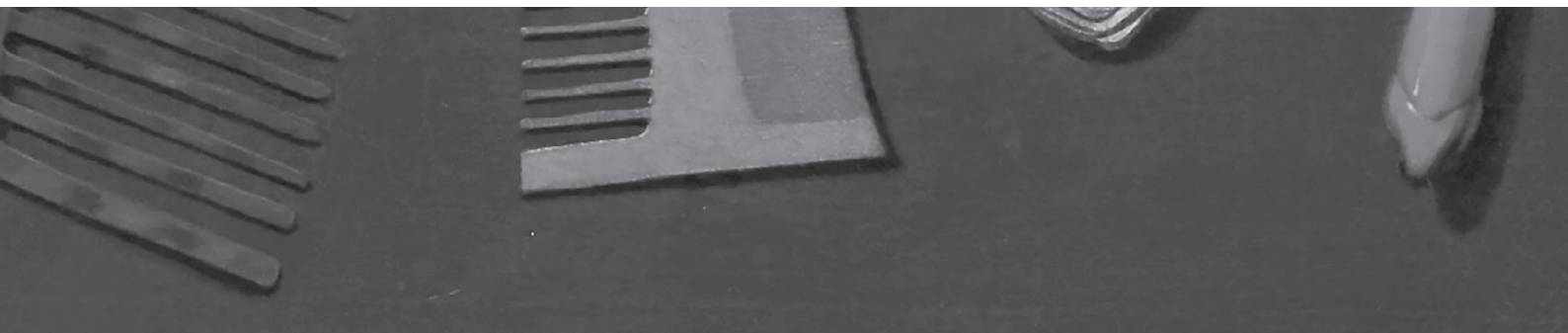
Yushimito, Carlos. *Las islas*. Lima: SIC Editores, (2001)

http://www.elcultural.com/revista/letras/Punto-de-fuga/34895

http://www.letras.mysite.com/da241006.htm (sobre Daniel Alarcón)

Miscelánea

Miscelánea



América sin nombre, n.º 22 (2017) 93-98
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.08
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 21/02/2017
Fecha de aceptación: 23/03/2017

Puede citar este artículo como:
Noemí Perilli, Carmen. «Tomás Eloy Martínez. Entre la mosca y la mariposa». *El cuento hispanoamericano del siglo xxi*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 93-98, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.08
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.08

Tomás Eloy Martínez
Entre la mosca y la mariposa

Tomás Eloy Martínez
Between fly and butterfly

Carmen Noemí Perilli*
Universidad Nacional de Tucumán (Argentina)

Resumen

La escritura de Tomás Eloy Martínez está atravesada por la necesidad de comprender el fenómeno del peronismo. «*La novela de Perón* aborda, por primera vez, la historia del mito del conductor desde la ficción. Lo hace en los primeros momentos de la vuelta a la democracia, cuando se comienza a volver sobre los pasos perdidos. Surge bajo la sombra de la denominada novela de dictadores. *Santa Evita*, en cambio, pertenece al tiempo del carnaval neoliberal de un peronismo liderado por Menem. En esa dirección apunta menos a buscar la verdad de la historia que a leer las redes tejidas por el deseo, alrededor del mito. Entre las dos media la distancia que separa la figura de la prosaica mosca de la etérea mariposa

Palabras claves: peronismo, biografía, archivo, verdad, mito

Abstract

Tomás Eloy Martínez' writing is marked by the need of understanding peronism. *La novela de Perón* addresses fictionally for the first time –in the frame of dictator's novels– the history of the leader's myth. This is done in the first years of democracy's recovery, when reflection on recent historical paths sets in.*Santa Evita*, by contrast, originates under Menem's peronist neoliberal carnival. It aims less at establishing historical truths than unravelling desires nets woven around the myth. In their differences, the novels recall the prosaic fly and the ethereal butterfly.

Keywords: peronism, biography, archive, true, myth

* *Investigadora Principal CONICET y Profesora Titular «Literatura Latinoamericana» de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Directora de* Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Entre sus libros se encuentran: Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez. Las ratas en la Torre de Babel, Historiografía y ficción en la narrativa latinoamericana, Países de la memoria y el deseo*:* Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes*,* Catálogo de ángeles mexicanos. Elena Poniatowska y Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos. *Entre sus compilaciones están, en col.* Fabulas del género. Sexo y escritura en América Latina*;* Siluetas de papel. El autor como lector y Relatos Infieles.Tomás Eloy Martínez.

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

La obra de Tomás Eloy Martínez abre un espacio de diversas texturas atravesado por obsesiones que se dicen como vida y muerte; pertenencia y exilio; cuerpo y letra. El mayor desafío del escritor reside en la renovación de la palabra para preservar la memoria y transmitir la densa trama de historia. Persigue los mitos, las sombras, las fábulas, las escenas que anidan en el imaginario nacional. La nación como «comunidad imaginada» se naturaliza; la historia y la leyenda le arman un pasado común que consolida hegemonías y la geografía le dibuja mapas de confusos límites. En esta escritura emerge una Argentina desgarrada en lucha consigo misma, amenazada por la insistencia de la incomprensión y la muerte.

Tomás Eloy Martínez no se permite visiones apocalípticas acerca de la literatura, apuesta al poder de la narración como posibilidad de conocimiento –narrar tiene la misma raíz que conocer. Incursiona en todos los lenguajes desde el cine al periodismo, siempre desde un espacio, la literatura. Convencido de la importancia del relato busca unir tradición y modernidad, apelando a géneros en los que no se aleje la información de la experiencia, a través del arte de contar historias. El hacedor de ficciones y el buscador de la verdad responden con una misma pasión: la lectura y la escritura. Una preocupación lo asedia: la relación entra el lenguaje y la realidad. En *Santa Evita* dice «Todo relato es, por definición, infiel. La realidad, como ya dije, no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con la realidad es inventarla de nuevo». Combate contra y con la infidelidad de los relatos, sabe poner en escena los debates de la memoria y explorar los alcances de la invención.

El escritor tucumano recoge la propuesta de los proyectos liberales del siglo XIX. Lee la nación en los términos del relato de Domingo Faustino Sarmiento en el que la civilización lucha de modo permanente con la barbarie. El país es un organismo enfermo, que no logra superar el dorado pasado perdido para siempre. Sus ficciones exhiben una ontología negativa que ataca el concepto de linealidad del tiempo y denuncia la falacia de una identidad clausurada. La escritura re-significa modernidad y orden como formas de exterminio material y simbólico. Fundación y crimen se enhebran en mueca sombría en esos «relatos infieles» que quieren mostrar el otro lado de la trama.

La preocupación por la memoria y el archivo han atravesado la escritura latinoamericana del siglo XX. En la obra de Tomás Eloy Martínez se convierten en búsqueda obsesiva del archivo peronista sobre el que el escritor vuelve una y otra vez en ficciones y crónicas. Sus textos exhiben sucesivas mediaciones y escenifican vacíos de la memoria colectiva: «como los agujeros en los manuscritos, los textos flotantes cumplen la función de depósito, en el atesoramiento y acumulación de documentos» (González Echevarría 239). El autor sabe que no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de olvido: «Lo real del archivo se convierte no sólo en huella sino también en planificación de las figuras de la realidad; y el archivo siempre mantiene una cantidad infinita de relaciones con lo real» (Farge 28).

Las narraciones «peronistas» abarcan dos grandes novelas: *La novela de Perón* y *Santa Evita* y varios libros de crónicas, testimonios y documentos: *Las memorias del general* reeditado como *Las vidas del general; El sueño argentino; Réquiem por un país perdido* y *Argentina y otras crónicas*. Se puede incluir en ese corpus *Lugar común la muerte*, libro misceláneo y *La pasión según Trelew,* relato testimonial. El novelista se convierte en el testigo que interpela a Perón, como Sarmiento a Facundo Quiroga, el caudillo riojano. Como Quiroga Perón es la otra sombra terrible de la historia argentina de la segunda mitad del siglo XX, que cifra el destino nacional. Una sombra que ha entablado un duelo a muerte entre Borges y Perón.

> La historia del último medio siglo en la Argentina es, en el fondo, la historia del duelo a muerte entre Borges y Juan Perón. No sólo fue un duelo abierto, casi físico, entre el escritor que se negaba a nombrar a su enemigo y el dictador que desdeñaba a Borges llamándolo «ese pobre viejito ciego». Era también un duelo más hondo, más secreto, por prevalecer en la imaginación argentina. La frase favorita de Perón era un pleonasmo: «La única verdad es la realidad». Borges, que descreía de la realidad y de las verdades únicas, debió sentir aquella afirmación como un insulto» (*Argentina y otras crónicas* 77).

Explora el «sueño argentino», en el que la muerte se ha transformado en «lugar común», donde reinan impunidades y necrofilias. Un sueño en el doble sentido de utopía y de pesadilla, un sueño que acaba en réquiem por la patria. No le alcanzan mapas ni enciclopedias para explicar al país que lo ha enviado al exilio, que ha instalado un «purgatorio» donde desaparecen los cuerpos, en el que «la mano del amo» se ha transformado en la ley. La poética apela a un «barroco fúnebre» (Rosano) que impregna imaginarios literarios donde reinan la pérdida y la muerte, en una narrativa del fracaso. Me interesa comparar

las novelas «peronistas» que ofrecen dos lecturas distintas y complementarias. La primera se articula alrededor de la biografía de Perón, en cambio la segunda es una tanatografía, donde el cadáver de Eva se convierte en la alegoría de la nación.

Los ojos de la mosca

La novela de Perón reúne la biografía (la novela sobre Perón) y la autobiografía (la novela escrita/ construida/ fabulada por Perón). Su aparición como folletín por entrega en la revista *El Periodista de Buenos Aires* (agosto de 1984 – junio de 1985) confundió al lector, ya que el texto se encontraba rodeado de fotos y gráficas, al modo de una investigación periodística. La aclaración decía: «El historiador o el biógrafo sabe que ningún hecho revela toda su verdad cuando se convierte en lenguaje... establecer la verdad en una masa de testimonios dispares y a menudo absolutamente contradictorios, es una tarea casi imposible» (25).

La obra se teje alrededor de una larga entrevista publicada como *Las Memorias de Juan Perón*[1], transcriptas entre 1970 y 1974, en el semanario *Panorama* y remite a un breve relato «Perón sueña con la muerte» del libro *Lugar común la muerte*. Todos estos pre-textos actúan como *causa de* y se reescriben con una serie de transformaciones que legitiman el lugar ocupado por Tomás Eloy Martínez, autorizándolo a escenificar el duelo de versiones de la figura de Perón.

> Al publicar las memorias de Juan Domingo Perón, yo había llevado mi fidelidad al «caso Perón» a varios extremos: no sólo había transcripto puntualmente su lenguaje y acordado con él el orden canónico en que serían presentados los hechos, sino que también había aceptado(luego de mostrarle documentos que contradecían sus versiones y de sugerir que los publicáramos) todas las distorsiones que Perón había querido imponer al relato de su vida, reservándome una sola advertencia: en esta historia yo era sólo el compilador, el mediador de la autobiografía (*Las memorias del general* 129).

En la novela la edición de *Las Memorias,* que componen una zona del libro, se atribuye al siniestro secretario José López Rega. Perón se presenta como el lector que comenta y actualiza el texto. Podríamos decir que el relato periodístico publicado por Tomás Eloy Martínez actúa como espacio de cruce de autorías: la de Perón, la de López Rega y la del mismo autor. No se puede dejar de advertir la intertextualidad con la novela *Yo El Supremo* de Augusto Roa Bastos. El que dicta (el dictador) observa cómo se lo convierte en personaje» (Perón).

Está corrigiendo sus Memorias. O, mejor dicho, va colocándose a sí mismo en las Memorias que ha escrito López: el General lleva meses viéndolo en el arduo trabajo de transcribir casetes y enredar documentos» (*La novela de Perón* 49).

Las *Memorias* dentro la novela fundan un sujeto que no vacila, cuyo discurso cree recordarlo todo y niega el olvido. El orden de la vida se funde con el orden de la escritura aunque, en el acto de la edición esta legalidad se deconstruya. En palabras de Griselda Zuffise trata de un «texto pantalla». La lectura de Perón deja caer «restos» que, al ser olvidados, contribuyen a la construcción del mito que subordina a los hechos históricos. «Alguien ha escrito por ahí que debo estudiar los documentos. Ajá. Aquí están los documentos, todos los que se me da la gana. Y si no están, López los inventa» (*La novela de Perón* 52).

Desde las primeras líneas el personaje del general es un denso pasado y un tembloroso futuro, como la estrella *Beltegeuse* que da nombre al avión que lo lleva a Buenos Aires. Antes de partir el hombre viejo revisa su biografía hasta 1945. Sus palabras son como las plumas que salen del claustro del cuerpo de Eva en el altillo de la casa: «Perón cerraba los ojos y se dejaba ir: iba soplando una historia tras otra, y era como si el cuarto se llenara de plumas» (*La novela de Perón* 55). El relato se teje desde la cercanía de la muerte, en el escritorio situado debajo del altillo donde se encuentra el cadáver de Eva. Una frase de *Santa Evita* revela la estrategia del autor

> Pensé, siguiendo a Walter Benjamin, que cuando un ser histórico ha sido redimido se puede citar todo su pasado: tanto las apoteosis como lo secreto. Será tal vez por eso que en *La novela de Perón* sólo acerté a narrar lo más privado de Perón, no sus hazañas públicas: cuando trataba de abarcarlo por entero, el texto se me quebraba en los dedos (*Santa Evita* 64).

Perón personaje está fuera de la historia, su cuerpo está lleno de relatos diferentes, actúa como «una esponja» que se «desmigaja» hacia la muerte. Se ha transformado en una parodia de sí mismo, rodeado

1. De la investigación periodística surgió «Las primeras Memorias de Perón» publicadas en el diario *La Opinión* el 2 de julio de 1974.

por una corte bufa de malevos, cantores de tango, brujos y amanuenses. A medida que se escribe (o lo escriben) va desvaneciéndose: «Las manos se le quedaban enredadas ente las toallas y los manteles, y cuando hasta la lencería fue embalada para el viaje, el cuerpo siguió aferrándose a las aureolas que los objetos dejaban por todas partes» (*La novela de Perón* 14); «sentía que un cuerpo ajeno procuraba desalojarlo de su cuerpo,y se aferraba a las barandas de la escalera para no perder el instinto de identidad» (*La novela de Perón* 56).

Mientras tanto, en la convulsionada Buenos Aires que espera al líder, el periodista Zamora redacta las *Contra-memorias* que se publican como *La vida entera de Perón-El hombre, El Líder. Documentos y relatos de cien testigos* en la revista *Horizonte* (homónimo de *Panorama*). Sus «verdades» duplican el gesto de la novela y, como el autor de la novela, el personaje elige entretejer la vuelta del líder con su biografía temprana hasta 1945. Apela a los sobrevivientes que fueron testigos de la construcción de la fábula del militar (parientes, compañeros del ejército, amigos, enemigos) e incluye múltiples textos: el cuaderno de Mercedes, las cartas de la primera mujer, las notas del primo Julio y de su hermana, los testimonios de los compañeros, etc. Redacta una historia hecha de restos que se querían ocultos. En el hotel donde la milicia de López Rega prepara la tragedia, Zamora monta una patética «ópera del *risorgymento*» con los fantasmas del pasado. La masacre arrasa con los testigos; las letras quedan dispersas por el campo, desgarradas y se convierten en inservibles residuos como los cuerpos.

El autor resuelve la relación problemática entre el interior y el exterior del texto inscribiendo el nombre propio. Insiste en la necesidad de rescatar su voz, de apropiarse de la palabra, para contar «la verdad». Por una vez quiero ser el personaje principal de mi vida. No sé cómo. Quiero contar lo no escrito, limpiarme de lo no contado, desarmarme de la historia para poder armarme al fin con la verdad» (*La novela de Perón* 261).

No hay una sola verdad, sino múltiples versiones, y la realidad se presenta en forma confusa. La abuela Dominga le muestra al niño Juan Perón: «¿Qué ve una mosca, Juan? ¿Ve cuatro mil verdades o una verdad partida en cuatro mil pedazos?». La verdad de los ojos de la mosca es la verdad empírica que se multiplica en otras cuatro mil posibilidades, las cuatro mil verdades o las cuatro mil facetas de la verdad encontradas en el hedor de la basura. Los cuatro mil ojos multiplican las facetas de la realidad.

La biografía de Perón se teje entre la épica y la picaresca; contiene más silencios que hechos; más mentiras que verdades. El personaje Perón se ha forjado a sí mismo en su voluntad de perduración en la historia, es el producto más acabado del ejército, hijo del desierto patagónico y resultado de la corporación militar. Para ocultar sus debilidades ha enredado los documentos que contradicen la leyenda que decide proyectar. En la escena de la entrevista transcripta dentro del libro Tomás Eloy Martínez personaje cuenta:

> Le oí decir exactamente lo que yo esperaba que dijera. Sentí que siempre adivinaba cómo lo veía el otro, que él se adelantaba a encarnar esa imagen. Había sido el conductor, el General, el Viejo, el dictador depuesto, el macho, el que te dije, el tirano prófugo, el cabecilla del GOU, el primer trabajador, el viudo de Eva Perón... Quién sabe qué otras cosas podría ser mañana. Tantos rostros le vi que me decepcioné. De repente, dejó de ser un mito. Finalmente me dije: él es nadie. Apenas es Perón (262).

La biografía gira alrededor del vacío y los agujeros de la memoria no impiden la lectura de la construcción del mito en el entrecruzamiento entre géneros diversos. La verdad de la historia tramada como tragedia está, en el recuerdo que funda el olvido pero también en el olvido que funda la memoria. Aunque siempre quedan residuos existe unidad del relato, el gesto biográfico. La muerte cierra el texto, la muerte del protagonista sobre el telón de fondo de la matanza de Ezeiza. Una inevitable violencia acompaña los tiempos finales de un Perón decrépito.

Las alas de la mariposa

Santa Evita aparece en un momento histórico muy diferente: los 90, la era menemista en la Argentina. La película de Alan Parker contribuye al auge de la figura de Eva, que se ha convertido en un ícono en la ópera. En el centro de la novela está la muerte, duplicando cuerpos y relatos pero sobre todo cadáveres. A medida que se consolida el relato mítico, la Evita histórica pierde carnadura y el simulacro se asienta en el vaciamiento que erige la Evita Eterna. Una de las primeros textos escritos por Tomás Eloy Martínez sobre la figura de Eva es la crónica «La tumba sin sosiego», donde narra un encuentro ocurrido en 1989. Un militar le entrega las claves del destino del cuerpo, que, como lo pronostica la madre

«En vida, siempre había estado echándole tierra a su fuego, para no hacerle sombra al marido. Muerta, se iba a convertir en un incendio» (*Santa Evita* 47).

El biógrafo puede ser considerado una suerte de embalsamador, como el doctor Ara que postula «A un olvido hay que oponerle muchas memorias, a una historia real hay que cubrirla con historias falsas, Viva, su hija no tenía par, pero muerta, ¿qué importa? Muerta, puede ser infinita» (*Santa Evita* 55). Al mismo tiempo el novelista, con la infidelidad a la que le autoriza la ficción, compone una alegoría hecha de fragmentos y libera los relatos acerca de Eva y su cadáver. Las alas de la mariposa son un motivo constante y representan la dualidad de la protagonista. Una de esas alas mira hacia el pasado y narra la historia de vida de Eva y la otra hacia el presente y narra la del cadáver.

> Pasaron algunas noches y soñé con Ella. Era una enorme mariposa suspendida en la eternidad de un cielo sin viento. Un ala negra se henchía hacia adelante sobre un desierto de catedrales y cementerios; la otra ala era amarilla y volaba hacia atrás, dejando caer escamas en las que fulguraban los pasajes de su vida en un orden inverso, el de la historia» (*Santa Evita* 65).

El cuerpo está lleno de palabras, imágenes y «cosas» que otros depositan en su interior, el duelo es interminable. Su travesía no afecta su poder, sino que lo enriquece en el misterio y la ausencia. «Esa mujer» se torna presencia oprobiosa, imperturbable fantasma ante el obligado nomadismo: «Poco a poco, Evita fue convirtiéndose en un relato que, antes de terminar, encendía otro. Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo» (*Santa Evita* 21).

En la novela hay muchos enamorados: el embalsamador, el loco Arancibia, el coronel Mori Koenig, el mismo narrador. Si hay una propiedad de ese cuerpo vaciado y replicado es la de precipitar a todos, incluido el autor, en la desdicha. La muerta, inmutable, permanece fiel a sí misma y modifica a los demás y «cada quien construye el cuerpo que quiere, lee el cuerpo de Evita en las declinaciones de su mirada» (1995 203). El original se diferencia de las copias por el olor, como si insistiera en lo irreductible del aliento de la muerte. «Yo la hice» repiten todos hasta el cansancio, desde el peluquero hasta Juan Perón. Hay múltiples «hacedores», entre ellos están los escritores como Rodolfo Walsh, Copi, Néstor Perlongher. El compendio de historias-residuos recogidas por el narrador, adquiere la forma de melodrama. Los militares no pueden ignorar la proliferación de relatos acerca de Eva que ocupan el espacio de la nación, la desbordan. Las historias del pueblo van más allá del cuerpo y velas y flores acompañan el secreto viaje de la muerta. Aunque le den distintos nombres los disfraces no pueden atenuar el efecto letal del cadáver.

> En las fichas la llamaba a veces Persona, a veces Difunta, a veces ED o EM, abreviando Eva Duarte y Esa Mujer. Cada vez era más Persona y menos Difunta: él lo sentía en su sangre, que más se enfermaba y cambiaba, y en otros como el mayor Arancibia y el teniente primero Fesquet, que ya no eran los mismos (*Santa Evita* 257).

En el texto observamos la incesancia de un movimiento inacabado. El texto se lee y, en ese gesto, canibaliza todo tipo de textos. El autor es un sujeto que habla con sombras, vive durante años buscando sigilosamente los pasos de un cadáver, se mueve en tiempos y espacios simultáneos y diferentes con absoluta libertad. El narrador nos dice: «Acumulé ríos de fichas y relatos que podrían llenar todos los espacios inexplicados de lo que, después, iba a ser mi novela. Por ahí los dejé, saliéndose de la historia, porque yo amo los espacios inexplicados» (*Santa Evita* 390). El espectáculo de la barbarie se convierte en una extraña forma de racionalidad. Eva, cuya vida puede verse como una sucesión de tarjetas postales, no representa, es. El relato elige una trama melodramática, sucesivas historias de amor con un cadáver.

La alegoría, señala Walter Benjamin, no es esa representación fiel y exacta del orden natural. Los objetos se tornan alegóricos al perder su significado inicial pero, precisamente al perderlo, ese objeto adquiere la capacidad de significar cualquier otra cosa distinta a la que significaba. La alegoría como fragmento-ruina nos ayuda a comprender una totalidad, que de repente coloca en conexión un fragmento con otro y nos permite así percibir un todo. «Evita era una enorme red que salía a cazar deseos como si la realidad fuera un campo de mariposas» (*Santa Evita* 75).

Las ficciones utópicas de mediados de siglo xx se basaron en conceptos inapelables de cambio histórico a los que la ficción finisecular problematiza; poniendo en duda su validez al interrogar construcciones y hacer evidente su retórica. Los textos incorporan la teoría como principio constructivo: teoría de la literatura y teoría de la historia. En este aspecto comparten las características de lametaficción historiográfica postmoderna occidental. Las tramas

recogen rupturas y discontinuidades temporales y espaciales en el diseño histórico. Las novelas se alimentan de géneros no convencionales, reconociendo el carácter textual del acceso a lo real. Los relatos literarios quiebran la vocación de totalidad; prefieren bordear las ruinas e iluminarlas con reflexiones sobre la significación histórica y su vinculación con la letra.

La novela de Perón aborda, por primera vez, la historia del mito del conductor desde la ficción. Lo hace en los primeros momentos de la vuelta a la democracia, cuando se comienza a volver sobre los pasos perdidos. Surge bajo la sombra de la denominada novela de dictadores, el conjunto de novelas históricas que en el horizonte de los 80 construyeron una cartografía de las dictaduras latinoamericanas. *Santa Evita*, en cambio, pertenece al tiempo del carnaval neoliberal de un peronismo liderado por Menem. En esa dirección apunta menos a buscar la verdad de la historia que a leer las redes tejidas por el deseo, alrededor del mito. Entre las dos media la distancia que separa la figura de la prosaica mosca de la etérea mariposa. Si en la primera la escritura ronda el bios, en la segunda se centra en el cadáver, objeto que perdido sigue seduciendo, se vive en tiempo póstumo, se duda, a través del mismo funcionamiento de la máquina alegórica acerca da la derrota de la literatura. Las dos novelas pueden ser consideradas fallidas ficciones de archivo en tanto muestran no sólo la imposibilidad de armar un archivo, sino sus irremediables pérdidas.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo.* Valencia: Pre-Textos, 2000.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorialy el trabajo del duelo*.Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I.* Madrid: Taurus, 1982.

Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos.* Madrid: Taurus, 2001.

De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana,1993.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo.*Buenos Aires: La marca, 1995.

Farge, Arlette. *La atracción del archivo*, Valencia: Institución valenciana de estudios e investigación,1991.

Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Debate, 2003.

González, Carina (comp.). *Peronismo y Representación. Escritura e imágenes políticas del pueblo*. Buenos Aires: Final Abierto, 2015.

González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana.* México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Intersimone, Luis. *Melodrama Fundacional y Escatológico en el Peronismo*. Tesis de Doctorado, Rutgers, The State Univ., of New Jersey, New Jersey, Enero: 2006.

Martínez, Tomas Eloy. «Las memorias de Juan Perón (1895-1945)». *Semanario Panorama*, Buenos Aires, Abril 14, 1970.

Martínez, Tomas Eloy. *La novela de Perón.* Buenos Aires: Sudamericana, Planeta, 1991.

Martínez, Tomas Eloy. *Santa Evita.* Buenos Aires: Planeta, 1995.

Martínez, Tomas Eloy. *Las memorias del general*, Buenos Aires: Planeta, 1996.

Martínez, Tomas Eloy. *El sueño argentino;* Buenos. Aires: Sudamericana, 1999.

Martínez, Tomas Eloy. *Argentina y otras crónicas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

Neyret, Juan Pablo. «Entre la sangre y el tiempo: Ética y estética del ensayo periodístico en Tomás Eloy Martínez», *Revista Iberoamericana,* LXXVIII: 240, (Julio-Septiembre 2012) 567-583.

Perilli, Carmen. *Las ratas en la torre de Babel: La novela argentina entre 1982 y 1992*. Buenos Aires: Letra Buena, 1994.

Perilli, Carmen (Comp.). *Relatos infieles. Tomas Eloy Martínez*. Tucumán: Editorial Universidad Nacional de Tucumán, 2016.

Rosano, Susana. «En definitiva en Argentina todos caemos en el barroco fúnebre. Reportaje a Tomás Eloy Martínez», *Revista Iberoamericana*, LXXII: 215-216, (Abril-Septiembre 2006) 657-662.

Zuffi, M. Griselda. *Demasiado real. Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995).* Buenos Aires: Corregidor, 2008.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 99-105
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.09
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 06/04/2017
Fecha de aceptación: 07/05/2017

Puede citar este artículo como:
Ruiz, Facundo. «Poesía, historia y justicia en América Latina». *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 99-105, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.09
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.09

Poesía, historia y justicia en América Latina

Poetry, history and justice in Latin America

Facundo Ruiz*
Universidad de Buenos Aires – CONICET

Resumen

Ciertos problemas de la literatura latinoamericana entrañan una discusión teórica que no siempre acompaña su crítica y que, al mismo, sostienen y alienten buena parte de los planteos más comunes a la hora de abordar sus textos: ¿cómo es la relación entre texto y autor, entre literatura y mundo? ¿Varía esa relación según sea latinoamericana o europea la literatura en cuestión? Hoy la idea de una «literatura mundial» o de una «república mundial de las letras» vuelve a poder en juego esa relación no sólo teórica y geográfica sino política. Que buena parte de la crítica desatienda que toda universalización de un problema debe buena parte de su eficacia a redes precisas de estandarización de ciertos temas, impide muchas veces considerar las condiciones concretas de esa discusión que, en América Latina, no sólo afectan su historia crítica sino que enlazan, singularmente, poesía, historia y justicia.

Palabras clave: Literatura latinoamericana, teoría literaria, poesía, historia, justicia

Abstract

Some problems of Latin American literature involves a theory discussion that does not always provide a critical revision on the issues that habitually support and encourage a lot of common concerns for the readers: how is the relation between text and author, between the world and literature? Does this relation change when the literature is Latin American or European? Nowadays, the idea of a «world literature» or a «World Republic of Letters» brings into play those matters not only in its theoretical aspect but in its political and geographical aspects too. A good part of critics disregard that any universalization of a problem owes much of its effectiveness to precise networks of standardization of certain topics, this prevents the possibility to consider the particular conditions of that discussion en Latin America, where these issues affects its critical history and connects, in a singular way, regarding poetry, history and justice.

Keywords: Latin American literature, literary theory, poetry, history, justice

* Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como profesor de Literatura latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras. Es investigador de CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), donde dirige el grupo Estudios Barrocos Americanos. Ha publicado artículos y ensayos en revistas especializadas; ha editado y anotado las cartas y parte de la poesía de sor Juana Inés de la Cruz en Nocturna, mas no funesta (2014); ha coordinado el volumen Figuras y figuraciones críticas en América Latina (2012, con P. Martínez Gramuglia); y ha preparado la Antología temática de la poesía argentina (2017, con L. Del Gizzo).

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Una vez, por *Simple perversión oral*, di con lo siguiente: «Me he comprado un libro sobre perros, explica las características de cada una de las razas, pero ¿qué hacer cuando los perros que una tiene son callejeros y el libro que he comprado no hace referencia a ellos?» (Glantz s/p). Enseguida recordé a Mario Bellatín y su *Perros héroes*, sobre todo aquel mapa de América Latina donde con rojo se marcaban las ciudades en las que más desarrollada estaba la crianza de pastores Belga Malinois pero que hacía pensar, a quienes lo miraban, en el futuro del continente. No obstante, o en cambio, pensé: me he comprado *Mímesis* de Auerbach, *Las palabras y las cosas* de Foucault, *Problemas de la poética de Dostoiesvki* de Bajtín, *Historia social del arte y la literatura* de Hauser… pero ¿qué hacer cuando los libros que uno tiene son latinoamericanos y el libro que he comprado no hace referencia a ellos? El problema, de distinguible y variable persistencia, sin duda se fundaba en asuntos críticos e históricos evidentes y exponía un asunto metodológico igualmente relevante. Pero sobre todo, o aun así, no dejaba de ser un problema teórico: ¿cómo establecer un vínculo? En su eficiencia teórica, era también un problema ético, pues se trataba de un vínculo adecuado, es decir, ni propio ni ajeno sino convenido y conveniente. Y encontraba su terreno de discusión en esa «vasta historia de los vínculos» (Latour, *Cogitamus* 69) que, también en América Latina, había establecido dos relatos maestros: el de la ruptura, historia de emancipación y modernidad, con adalides de la talla de Octavio Paz; y el de la religación, historia de explicitación y reversibilidad, que propuesto por Susana Zanetti para vertebrar la obra de Ángel Rama, no sólo describe bien su propia tarea y escritos sino que tiende lazos insoslayables con el «motor inmóvil» de nuestra historia literaria: Pedro Henríquez Ureña.

Como problema, no podría decirse que el vínculo no sea lo que organiza *Mimesis* de Auerbach o *Literatura europea y Edad Media Latina* de Curtius, incluso y entre otros, *Dialéctica del Iluminismo* de Adorno y Horkheimer. Pero más o menos crítico, se trata allí de un vínculo fundamentalmente imperial: helénico o románico, problema de contornos mediterráneos o continentales, el asunto al que responde la noción de «figura» o de «tópica» es cómo restablecer una unidad, una continuidad o constante, cómo religar aquello que –Alemania año cero mediante– ha sido puesto, expuesto y depuesto, como brutalmente desigual. Por esto, cuando Henríquez Ureña escribe: «Voy más lejos: no sólo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura, descendiente de la que Roma organizó bajo su potestad; pertenecemos –según la repetida frase de Sarmiento– al Imperio Romano» (42), es decir, cuando 22 años antes dice aquello que Curtius sentenció como «Somos europeos cuando nos hemos convertido en *ciues Romani*» (30), no puede menos que pensarse que no están hablando de lo mismo, que no es la misma unidad de cultura la que romanizan, no tanto (o no sólo) porque no están pensando el mismo continente sino porque lo contenido por ese vínculo necesaria, histórica y críticamente los desvincula: no «pertenecen» al Imperio de igual modo el *ciues Romani* que el habitante raso de Galia o Mauritania, como no «pertenecían» a la Corona española de igual modo el peninsular y el criollo, el indio, el filipino y el canario. Y en este sentido, ni es un hecho menor que el impulso de *Las corrientes literarias en la América Hispánica* sea una historia literaria danesa escrita por un «judío errante», Georg Brandes, ni queda aislada la brevísima entrada que –en 1943, cuando Lezama Lima conoce a través de Camila Henríquez Ureña a José Rodríguez Feo (quien ha asistido y trabado amistad con el dominicano en las conferencias del Fogg Museum)– el cubano anota en su *Diario*: «Uniformadores de la dualidad *versus* diferenciadores de la unidad» (72). Pues entonces en su diario, Lezama retoma y redispone, reflexiona y relanza un pensamiento del maestro:

> La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones, pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de los imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos (8).

Que todas estas diferencias, recientemente, hayan sido vueltas a combinar como «literatura mundial» bajo el modelo historiográfico que –en 1974– Wallerstein acuñó con la noción de «sistema-mundo» y que, cuando se piensa esto mismo en o para América Latina, no se remita al estudio –cinco años anterior– de Cardoso y Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina*, donde no sólo se organiza una línea conceptual que llega a los trabajos e ideas de Ernesto Laclau (sugerentes a la hora de pensar –como quería Ureña– la «armonía de las

multánimes voces de los pueblos») sino que, también sobre un «sistema productivo mundial» tramado en centros y periferias, se redefine la noción vincular de «dependencia» como expresiva, relativa e interna (en sensible cercanía con la noción de «transculturación» de Rama), da cuenta de que el vínculo en América Latina sigue pivotando, como pensaba Lezama, entre uniformadores de la dualidad y diferenciadores de la unidad. O, como advertía Henríquez Ureña y aún resuena en la cita de Glantz, que la universalidad de América sigue siendo alentada por un vago pero reconocible «descastamiento», donde la diferencia divide o afianza una discordia, anulando no sólo los matices sino la posibilidad de pensarlos. Así en América Latina, siendo un problema siempre imperioso, el vínculo es las más de las veces pensado en términos imperiales, y más aún bajo el signo de los imperialismos estériles: uniformando. Dicho de otro modo: que cuando se habla de universalidad de la literatura suelen olvidarse las redes de estandarización, al tiempo que se invisibilizan las condiciones concretas que podrían convertir un tema más o menos general en un problema distinto. «Ninguna ciencia puede salir de la red de su práctica. El peso del aire siempre es en verdad un universal, pero un universal en red.» (Latour, *Nunca* 48). Lo mismo ocurre con las letras y las voces, los afectos y las ideas, como sabemos desde el Inca Garcilaso de la Vega y sus *Comentarios reales* (1609 y 1617): no hay cosas nuevas que decir, no hay novedades, sino las mismas palabras, solo que comentadas o glosadas, extendidas o ampliadas, para dar «relación entera». Y aun así, si abundan las confirmaciones de los imperialismo estériles, desde tristes películas como *El ciudadano ilustre* (Duprat y Cohn 2012) hasta ectópicos comentarios como el de Alessandro Baricco al promocionar su nueva novela *La esposa joven*[1], justamente por eso el problema se torna históricamente más evidente. Esta evidencia histórica y aquel problema teórico, en buena medida, encuentran en la conquista y la colonización un momento tan ineludible como «anacrónico» pues allí y entonces se halla el umbral de máxima «simultaneidad impensable» (Zanetti 189) para nuestra literatura.

1. Novela que –dijo– pretendía homenajear a la literatura sudamericana, es decir –aclaró– a Rulfo, García Márquez y Mutis, de donde cuesta distinguir si con «literatura sudamericana» se refería a una editorial o a una «reterritorialización mágica» de su literatura. Cf. Juan Pablo Bertazza, «Una familia latinoamericana», suplemento Radar-Libros, 12.

***

En 1591, meses antes de ser detenido, Giordano Bruno le dictó a un discípulo alemán un texto que, olvidado en un archivo moscovita, llegó al siglo XIX sin someterse a la lectura inquisitorial y dogmática de la misma Iglesia que finalmente quemaría a su autor por hereje. Se trataba de *De vinculis in genere*, un tratado que en buena medida extiende reflexiones ya hechas en *De Magia* (y rastreables todavía en *La rama dorada* de Frazer) pero que –centrado en torno al amor– si excede la cuestión del vínculo civil, no por eso lo desconoce o desatiende. A punto de cumplirse un siglo de la llegada de Colón a América, el vínculo aun articulaba (en la palabra latina, tanto como en la poesía petrarquista) un valor político, amén de bélico, insoslayable, pues aludía a la ligadura que el vencedor imponía al vencido. Este valor alcanza en la poesía americana del seiscientos una distinción retórica singular al introducir una serie de desplazamientos que relacionan la «belleza e ingratitud» (tópicas) de la amada con cierta «razón de estado» del amor, configurando no sólo un campo político-jurídico para el afecto que poco se asemeja al Petrarca del *Cancionero*, sino el referente de un nuevo arte de gobierno que «no es ya, como en la teoría medieval, sabiduría de Dios ni, como en Maquiavelo, la razón del príncipe, sino la naturaleza y la racionalidad propia del Estado» (Agamben 198).

Esta distinción retórico-poética se enlaza con otra más antigua, pero también de marco jurídico: la que fundaba la *interpretatio scripti* distinguiendo un principio hermenéutico jurídico de otro estilístico o, dicho de otro modo, la que –para explicar textos escritos– recurría a la distinción entre *intentio* y *actio* o entre *voluntas* y *scriptum*. Indispensable para una retórica jurídica, la distinción entre «intención» y «acto», entre «espíritu» y «letra» según Agustín, muchas veces era resuelta acudiendo al método estilístico que, por su parte, distinguía una *significatio propia* de una *traslata* (o sentido literal de figurado), buscando así en ciertas ambigüedades o equívocos los pasajes adecuados, los indicios ciertos, que permitieran ir del *scriptum* a la *voluntas*, como quien va del «cuerpo» al «alma» o de la «letra» al «espíritu». Esta confusión o préstamo confuso (este cruce de sentido, intención y letra), esto que organiza buena parte del problema de si lo que establece sentido en un texto es o no la intención, el autor o ambos, esto que –según Compagnon (58)– el *topos* de la muerte del autor ha terminado por confundir, reduciendo al autor como sentido hermenéutico de su intención,

o intencionalidad, al autor en sentido biográfico o sociológico, es también lo que permite –desde América, conquista y colonización mediante– dar cuenta de ciertos problemas poético-jurídicos que, a la hora de leer la obra de sor Juana o Valle y Caviedes, entre otros, retornan evidenciando no sólo su pertinencia histórica sino una razón teórica distinta, un vínculo (en este caso, entre escrito y escritor) distinto de aquel que puede –con los mismos términos– dar cuenta de lo que ocurría –al mismo tiempo– en la poesía de Quevedo, Góngora o John Donne.

Que la famosa redondilla «Hombres necios que acusáis» no flexione la voz del yo lírico, vale decir, que quien habla sea «neutro», no impide leer el poema, más que como una defensa de las mujeres, como un ataque a los hombres, o a ciertos hombres (los necios); como tampoco impide reconocer que, así dicho (*en neutro*), quien habla no es ni «víctima» ni «victimario» de lo que dice y, por tanto, que su voz no tiene referencia en un mundo así configurado, e incluso que ni siquiera tiene referencia en el mundo donde habla. Y aun así, es decir, trazando la máxima distancia entre esa voz y sor Juana Inés de la Cruz, entre texto y autor, es imposible y absurdo no leer cierta intención definida en dicha sátira, e incluso tan definida que la encontramos y solemos poner en inmediata relación con, por ejemplo, los villancicos dedicados a Santa Catarina o la *Respuesta* a sor Filotea o, en el límite, con el soneto «¿En perseguirme, mundo, qué interesas» o la carta al padre Núñez. Esa intención puntual y esa coherente retícula de textos, aun llamándola «sorjuanina» (y no «de sor Juana»), trama inmediatamente un plano «estilístico» (expresivo, formal, elocutivo: muy estudiados, por cierto) con otro que recientemente ha sido recuperado con cierta cautela, o cierta distinción[2]: pues no se trata de la «vida» de sor Juana, de esa mujer o esa clase de figura, y tampoco de su «mundo» e incluso, en el límite, tampoco o estrictamente de sus «textos», sino de la situación de una literatura, de sus vínculos y modos de vincular o ser vinculada, y más aún del vínculo bajo el cual eso produce o pretende, adquiere o destina su sentido «literatura». La dimensión literaria, la dimensión de la literatura, así, deja de conjurar o conjugar esos polos de sentido (el de la nuda vida, el de la sociedad y el del lenguaje) para, justamente, descentrarse y concentrarse en los vínculos que permiten dar cuenta y construir (plegar y explicar) cada biografía, cada historia y cada discurso sorjuanino.

Si como habían refundado los poetas trovadorescos (y retomaría Bruno unos siglos después), lo que ocurre en la poesía moderna ya no es «ni un acontecimiento biográfico ni un acontecimiento lingüístico, sino, por así decir, una zona de indiferencia entre lo vivido y lo poetizado, un 'vivir la palabra' como inagotable experiencia amorosa» (Agamben 145), eso en América también es cierto y construye un vínculo poético. Y una vez más, en esa trayectoria vital-discursiva de lo poético sor Juana articula un momento singular y una experiencia inagotable, pues ya su nombre y su firma (como antes los del Inca) rubrican ese terreno vincular, ese «estar *nepantla*», que no es un estar a medio camino de lo secular y lo sagrado, ni a la misma distancia del palacio o la corte que de la iglesia o el claustro, sino en medio, *siendo medio*, es decir, allí donde la corte y el claustro, la iglesia y el palacio si se distinguen no se separan, son en red. Nada en sor Juana anuncia la secularización de la literatura, tampoco la santificación de una monja: esa diferencia solo tiene sentido con «sor Juana», en su literatura. Nada hay allí «en potencia»: ni un feminismo ni un criollismo ni un evangelismo, pues que todo eso está ahí, tramado, haciendo vínculo. Porque sor Juana no va hacia ni viene desde, está ahí, es todo eso y es, también o sobre todo, lo que permite pensar ese conjunto de mediadores: la Iglesia contrarreformista, la poesía barroca, el virreinato novohispano, la vida de mujeres doctas, etc. Pero, conquista y colonización mediante, en esa zona de in-diferencia, en ese espacio del vínculo (donde vivir la palabra y experimentar la poesía), no ocurría la literatura indiferentemente sino de forma algo más imperiosa, ni su experiencia era igualmente amorosa, algo sensible en la vertiginosa atribución que el sentido iba encontrando y des-encontrando en ese nudo teológico-político donde sor Juana, entre otros pero singularmente, hizo de la literatura –dice ella– un impulso no sólo impreso sino independiente de su causa.

***

Esa independencia o su obstrucción, ese impulso impreso y volátil o su manuscrito archivable, alcanzan en la «ciudad letrada» de Ángel Rama una

2. Como ocurre, por ejemplo, con el reciente *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita* de Hortensia Calvo y Beatriz Colombi, y con «Sor Juana Inés de la Cruz: articulaciones entre *obra* y *archivo* en los preliminares de sus ediciones originales» de Carla Fumagalli.

precisión conceptual que, a diferencia de «heterogeneidad» o de «transculturación», es prácticamente inamovible del territorio americano o de americano influjo. Incluso cuando sea discutible pensar en términos de una «semiosis de-colonial» (Stallaert 143), no tanto –como sugiere Borsò (en Stallaert 150)– porque ese concepto sigue oponiendo una «diferencia colonial» a una «homogeneidad metropolitana», cuanto porque ambas son consideradas en función de una asimetría temporal (pasado/futuro) que naturaliza la historia y el sentido en una línea cronológica, más o menos cíclica[3], sigue siendo sugerente la organización del espacio europeo, el tipo de mapa, a que da lugar el fenómeno de la transculturación según Stallaert. Organizado en *desiertos* («amplias zonas en donde siguen predominando las identidades nacionales, regionales y/o locales históricas pensadas como homogéneas y arraigadas en el territorio») y *nodos* («núcleos urbanos con una población crecientemente diversa, resultado de flujos migratorios internacionales») (138) el diseño del territorio europeo difiere elocuentemente del diseño letrado de la ciudad en América, en el cual –dice Rama– el problema es justamente que la «ciudad letrada», origen de la ciudad latinoamericana, es un nodo que se plantea como un desierto: «un parto de la inteligencia» (17). Como el de sor Juana, este «sueño de un orden» (Rama 17) es puro desvelo, un imperialismo estéril: una vez más, no es tanto que los sueños de la razón produzcan monstruos, sino que el problema del vínculo en América reúne «desde siempre» uniformadores de la dualidad y diferenciadores de la unidad, imperiosamente.

Ese «vínculo americano» que la ciudad letrada distingue se organiza –también– con un marco jurídico que vuelve, no cíclica aunque poéticamente, reversible su problema en nuestra literatura. Así Ricardo Piglia recuerda –conversando a la salida de la universidad con su profesor, Carlos Heras– el caso que, siendo Macedonio Fernández fiscal en Posadas, tuvo que resolver: un hombre había asesinado a sus dos hijas, una de doce y otra de catorce años, con una navaja, porque no quería verlas condenadas a repetir la vida de su madre. Tras enterrarlas en los fondos de una iglesia, porque era tierra bendita, intentó suicidarse, con un alambre de púa. El hecho de que hubiese usado un alambre de púas se convirtió en un elemento central de la acusación de Macedonio, acusación que volvía innecesaria la condena y que terminaría por absolverlo o adjudicarle una pena simbólica. Esto, que Piglia publica en el diario *Clarín* (12/12/1985) y luego cuenta en la película *Macedonio Fernández* (Di Tella 1995) y luego integra *Formas breves* (2000), donde comenta que los textos allí reunidos «pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura», pero que no incluye en *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (2015), puede no haber ocurrido a Macedonio, y aun así, es evidente que sí le ha ocurrido (y se le ha ocurrido) a la literatura latinoamericana y, más aun, que sí le ha ocurrido como problema poético.

La coincidencia es elocuente: también funcionario judicial en Misiones, Horacio Quiroga se cruza con Macedonio en Posadas y, el 7 de octubre de 1912, escribe a Lugones: «El fiscal es hombre cuasi de letras –Macedonio Fernández–, que me inquietó, al conocerlo, con un juicio sobre Rodó. Es, todo él, una página de Emerson» (en Abós 72). Juicios sobre Rodó, una página de Emerson: Quiroga, al hallar en un sujeto «cuasi de letras» un objeto «cuasi de literatura», hace emerger el vínculo que el *Ariel* –como la ciudad letrada– buscaba conjurar: no solo el vínculo geográfico Norte-Sur sino, más inquietante y problemático aún, la geografía del vínculo, su lógica del pasaje y el «cuasi», esos ni/ni o y-y que combinan y superponen, como matices diversos, las multánimes voces de los pueblos. Por eso en ese encuentro, y nada menos que en una ciudad «cuasi» letrada, otro pasaje queda explicitado, también vía Rodó y Emerson: Macedonio ofició de fiscal en Misiones entre 1908 y 1913, el mismo año que –por primera vez– se publica *Versos libres* de José Martí, donde aparece «El padre suizo», poema que –basado en la noticia de un padre que mata a sus tres hijos y luego se suicida– no tarda en aclamar: «¡Padre sublime, espíritu supremo / que por salvar los delicados hombros / de sus hijuelos, de la carga dura / da la vida sin fe, sin patria, torva / vida sin fin seguro y cauce abierto, / sobre sus hombros colosales puso / de su crimen feroz la carga horrenda!» (111, vv. 26-32). Absurdo establecer una prioridad temporal donde prima una cuasi-cronología: «si generacionalmente debió ser un modernista, su estética obró en dirección contraria y anticipatoria», dice Monteleone (147) de Macedonio poeta pero

3. «Si los procesos de transculturación sociodemográfica de la "primera globalización" (la colonización de América a partir de 1492) tuvieron como escenario el Nuevo Mundo, en la actual "segunda globalización", las migraciones han convertido los procesos de transculturación e hibridación en realidades domésticas para el Viejo Mundo» (Stallaert 136).

lo mismo, exactamente, puede decirse de Martí. Y más aún, subraya Zanetti, pues a la poesía de Martí se accede y se la lee *como* literatura latinoamericana al mismo tiempo que otro tanto está ocurriendo con la de Nezahualcóyotl y César Vallejo. Y esta cuasi-cronología es, justamente, lo que explica la «simultaneidad impensable» (Zanetti 189) de nuestra literatura, su ser en red, esa capilaridad vincular donde todo ocurre permanentemente. ¿O no cantaban los indios, mientras caía Tenochtitlan, que (ya) «era nuestra herencia una red de agujeros» (en León-Portilla 199)?

No obstante en esta red, tejida entre los tribunales de Posadas, la universidad de La Plata y el condado de Logan en Arkansas, la diferencia –también elocuente– es inmediata: mientras Piglia construye en torno a un nombre propio, Macedonio, el heroísmo algo díscolo del escritor letrado (desobediencia que acabará, en las novelas de Roberto Bolaño, sacándolo de la ciudad letrada y configurando un antihéroe, o un literal y algo beatnik «hombre cuasi de letras»), Martí proyecta en una turbulenta o –mejor dicho– truculenta acción, una salida del heroísmo letrado que acabará, antes que en sus *Diarios* y eventualmente con su vida, confirmando el límite poéticamente ambiguo entre *intentio* y *actio*: ese cuasi-límite. Y allí donde el poema de Martí hace justicia al «padre sublime», donde la literatura intenta una «justicia poética», lo que aparece transformado es –una vez más, y como ya sucedía en la poesía de sor Juana– esa trayectoria vital-discursiva, aquella zona de in-diferencia donde lo periodístico puede volverse poético pero también lo truculento, sublime, lo criminal, sacrificial y el desmadre, matriz. En el espacio del vínculo todo expone, apenas, un punto de vista: una intensidad, más que una intención, una capacidad, más que una resolución, una acción, más que un acto. Si la poesía abría una zona entre lo vivido y lo poetizado, una zona donde «vivir la palabra» como inagotable experiencia amorosa, esa zona –ciudad letrada mediante– dificulta la indiferencia y extraña, como se lee en «Amor de ciudad grande» de Martí (y más tarde en *Espantapájaros* de Oliverio Girondo), la experiencia amorosa, cuestionando su inmensidad como cuasi-liminaridad pues allí y entonces, imperiosamente, la diferencia entre lo vivido y lo poetizado no sólo se vuelve literatura sino que se vuelve a la literatura, en tanto vínculo privilegiado entre el mundo (más o menos referencial, más o menos actual), el lector (más o menos real, más o menos entendido) y el texto (más o menos logrado, más o menos verosímil).

En cualquier caso, entre Martí y Piglia, no sólo el mapa de la ciudad letrada luce completo y aun eficaz como vínculo americano (periodismo, justicia, universidad, poesía, diario, novela), sino que –reafirmado y reinventado– el vínculo entre poesía, historia y justicia vuelve a evidenciar que, en América Latina, los problemas teóricos suelen ser también imperiosos problemas éticos, como Macedonio no se ha cansado de sugerir, como juez y como poeta, como candidato a presidente y como novelista a diario. Pero no tratándose de un vínculo desvinculado, ni de una historia sin tiempo ni espacio, tampoco es exactamente el mismo, o idéntico en todas partes, como se desprende, no del estudio, aunque sí de la serie planteada por Graciela Montaldo para pensar la relación entre teoría y literatura: *El Apando* de José Revueltas, *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini y *Escrito sobre un cuerpo* de Severo Sarduy, publicados en 1969. Una serie que se evidencia, inesperada pero definitiva, como una tradición establecida y diversa entre 1977 y 1981, con *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia y *Em liberdade* de Silviano Santiago. De esa tradición y, más aún, de su diversidad, Rodolfo Walsh es sin duda un momento ineludible, una red de redes. Como lo es, para la ciudad letrada y su forma vincular, el *Caso Satanowsky*, cuasi-novela o cuasi-no ficción, donde dos cuestiones –todavía hoy– hacen y des-hacen nuestra literatura y nuestra poesía, nuestra historia y nuestra justicia: por un lado, el *Caso Satanowsky* traza al interior de la ciudad letrada un parteaguas definitivo: «Satanowsky fue el primer miembro de la oligarquía ejecutado por un Servicio, pero también el último» (165). Esto, que precisa Walsh con una historicidad que recuerda la de *Vigilar y castigar* de Foucault, aparece justamente para cuestionar esa forma rutilante y rupturista de establecer un relato posible en la vasta historia de los vínculos: publicado «en forma de libro» (Walsh 7) en 1973, el *Caso Satanowsky* relanza lo que entre 1945 y 1955 todavía, siendo evidente, no era claro, y en 1958, siendo claro, no constituía un vínculo definitivo, el que el periodismo establece con los Servicios de Inteligencia allende el gobierno e incluso su carácter político. Es el registro minucioso de la geometría variable de un vínculo lo que no sólo hace del *Caso Satanowsky* una red de redes insoslayable y vuelve su temporalidad impensable sino lo que todavía hoy percibimos con geografías y geopolíticas bien singulares, en Argentina y en Brasil (reactualizado en el vínculo Servicios de Inteligencia-periodismo-justicia), en Cuba y en México (reactualizado en el cuasi-límite de *intentio* y *actio* con los Estados

Unidos), entre otros. Por otro lado, la poesía misma –una vez más– encuentra Walsh, en el «*Martín Fierro* canero», una deriva cuyo heroísmo letrado –como ocurría con «El padre suizo» de *Versos libres* y ocurriría en *La literatura nazi en América Latina* de Bolaño– es difícilmente asimilable a la revolución literaria y a su teoría[4].

Reafirmado, reinventado, difícil y diverso, el vínculo entre poesía, historia y justicia en América Latina evidencia así no tanto (o no sólo) su continuidad asincrónica sino, fundamentalmente, «un interés público actual» (Walsh 7), que es también el sentido de *actualidad* que para Walsh tiene el *Caso Satanowsky*, es decir, esa (nuestra) literatura, según explicita el prólogo al que, nada menos, titula «Ubicación». O también, quizá dicho de otro modo, que entre sor Juana y Bolaño, entre Girondo y Valle y Caviedes, entre Balbuena y José Hernández, distinguir la poesía como acontecimiento biográfico o lingüístico, o como territorio intermedio, en América Latina no sólo alienta a afirmar que, efectivamente, importa quién habla sino que, más aún, es justamente en el efecto (poético, jurídico e histórico) de dicha importancia donde radica un vínculo adecuadamente americano.

Bibliografía

Abós, Álvaro. *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Plaza & Janés, 2002.

Agamben, Giorgio. *El final del poema* [trad. Edgardo Dobry]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.

Bruno, Giordano. *De los vínculos en general* [trad. Ezequiel Gatto]. Buenos Aires: Cactus, 2007.

Cardozo, Fernando Henrique y Enzo Faletto. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2003.

Colombi, Beatriz y Hortensia Calvo (eds.). *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Iberoamericana-Vervuert y Bonilla Artigas: Madrid-Frankfurt-México, 2015.

Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común* [trad. Manuel Arranz]. Barcelona: Acantilado, 2015.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina* [trad. Antonio Alatorre y Margit Frenk]. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Fumagalli, Carla. «Sor Juana Inés de la Cruz: articulaciones entre *obra* y *archivo* en los preliminares de sus ediciones originales», *Anclajes*, 22, 2018 [en prensa].

Glantz, Margo. *Simple perversión oral*. Ciudad de México: La caja de cerillos ediciones, 2014.

Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho (Prólogo: Rafael Gutiérrez Girardot. Compilación y cronología: Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot), 1989.

Montaldo, Graciela. «Literatura + Teoría = Revolución», *Cuadernos LIRICO*, 15, (2016): 1-11.

Latour, Bruno. *Cogitamus. Seis cartas sobre las humanidades científicas* [trad. Alcira Bixio]. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos* [trad. Víctor Goldstein]. Buenos Aires: Siglo xxi, 2007.

León-Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Lezama Lima, José. *Diarios*. Ciudad de México: Era, 1994.

Martí, José. *Ismaelillo. Versos Libres. Versos sencillos*. Madrid: Cátedra, 1999.

Monteleone, Jorge. *El fantasma de un nombre*. Rosario: Nube Negra, 2016.

Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Stallaert, Christiane. «Transculturación, transmodernidad y traducción. Una mirada latinoamericana sobre la Europa del siglo xxi», *Cuadernos de Literatura*, 41, (2017): 131-152.

Walsh, Rodolfo. *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1973.

Zanetti, Susana. «La lectura en la literatura latinoamericana», *Filología*, 2, (1987): 175-189.

4. «*Martín Fierro* canero» llama Walsh en el *Caso Satanowsky* al poema de 257 sextinas titulado «La 58 – Historia de una Infamia» que circuló mimeografiado con el lema «El Gallo Alerta y el Ojo Avizor» (176) y que «narraba las tropelías» (92) de la Comisión Investigadora Nº58, dirigida por el capitán Aldo Molinari y ejecutada por Próspero Germán Fernández Alvariño (conocido como «Gandhi»), encargada de investigar a la Policía Federal.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 107-114
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.10
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 05/06/2017
Fecha de aceptación: 02/07/2017

Puede citar este artículo como:
Buxó, José Pascual. «Juan Rulfo: los principios de una nueva poética narrativa». *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 107-114, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.10

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.10

Juan Rulfo: los principios de una nueva poética narrativa

Juan Rulfo: the principles of a new poetic narrative

José Pascual Buxó*
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El artículo revisa el nuevo modo del quehacer narrativo que supuso la irrupción de Juan Rulfo en el panorama de las letras mexicanas, analizando algunas cuestiones axiales de su obra, como la ausencia absoluta de la figura del autor-narrador, la singularidad de las voces de los personajes o la creación de mundos narrativos propios, a partir del análisis de algunos fragmentos de los cuentos iniciales «Nos han dado la tierra» y «Macario», publicados en 1945 en la revista *Pan*, de Guadalajara.

Palabras clave: Juan Rulfo, Nos han dado la tierra, Macario, El desafío de la creación, narrativa mexicana

Abstract

The article reviews the new way that led to the emergence of Juan Rulfo's narrative in the panorama of Mexican letters, analyzing some of the axial issues of his work, such as the absolute absence of the author-narrator figure, the uniqueness of the voices of the characters or the creation of his own narrative worlds, from the analysis of some fragments of the initial stories «Nos han dado la tierra» and «Macario», published in 1945 in Pan magazine, from Guadalajara.

Keywords: Juan Rulfo, Nos han dado la tierra, Macario, El desafío de la creación, Mexican narrative

* Investigador incansable, su extensa obra abarca la literatura, la historia, el pensamiento y el arte principalmente de México, pero también de España y América Latina. Sus estudios sobre la literatura y la cultura novohispana son hoy referencias imprescindibles para los investigadores nacionales y extranjeros. Y es que ésta ha sido una de las vigas maestras de su trabajo de investigación. El libro *Góngora en la poesía novohispana* (México, UNAM, 1960) fue un trabajo pionero en la revaloración de la poesía colonial, continuando la línea de Alfonso Reyes y Alfonso Méndez Plancarte, pero, por primera vez, sobre la base de un minucioso análisis estilístico que revela a los poetas novohispanos como recreadores (o como diría luego Ángel Rama, como transculturadores) y no como simples imitadores. De esa época es su libro *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial* (Universidad Veracruzana, 1959) anticipo de las monografías que habrán de venir después, y que hoy día son fuente documental de primer orden para la historia de la vida social y cultural del virreinato. Poco tiempo después aparece su bellísimo libro *Muerte y desengaño en la poesía novohispana* (México, UNAM, 1975).

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Al conmemorarse los cien años de su nacimiento y los sesenta cumplidos de la publicación *de El llano en llamas* (1953) y de *Pedro Páramo* (1955), ¿qué más podría decirse que ya no se haya dicho en la vastísima bibliografía crítica dedicada a Juan Rulfo?[1] Desde su misma aparición se hizo patente que nos hallábamos ante la evidencia de un nuevo modo, sorprendente y exacto, de concebir la naturaleza y el sentido de las narraciones literarias.

Habituados al carácter testimonial propio de las novelas inspiradas en tipos y sucesos de la Revolución mexicana, no dejó de inquietar a sus primeros lectores la sutil evocación de ciertas realidades humanas que, aun siendo fácilmente reconocibles en el mundo rural mexicano, se distanciaban expresamente –en estilo, tono y construcción narrativa– de los habituales paradigmas de la novela documentalista y patriótica. ¿Cuál era la intención del autor al renunciar a toda injerencia elocutiva que sirviera para «llevar de la mano» al lector a la revelación del ser y las circunstancias de sus personajes, y cuál era su propósito al hacer que éstos asumieran por sí mismos –como en un soliloquio ensimismado– la manifestación de las pesadumbres de su conciencia?

Confrontados de manera tan patente con el modelo «monológico»[2] a que estaban habituados los lectores mexicanos de las primeras décadas del siglo xx, los dos primeros cuentos de un joven escritor jalisciense publicados en 1945[3] ya contenían –para quien supiera verlo sin prejuicios– todas las características compositivas y los principios estético-literarios que le serían plenamente reconocidos ocho años más tarde, a raíz de la publicación de sus libros.

En un agudísimo y clarividente artículo publicado en 1955, Carlos Blanco Aguinaga reconocía sin ambages que en el cruce de todas las corrientes filosóficas, artísticas y literarias que fueron surgiendo a fines del siglo xix y principios del xx, Juan Rulfo «va creando desde dentro con originalidad plena una realidad a la vez universal y moderna, tradicional y mexicana» (59) en un conjunto de obras que abren «nuevos derroteros para la prosa narrativa mexicana» (59). En efecto, esa nueva realidad artística a que nos enfrentaban los cuentos de Juan Rulfo, pudo resultar insólita y desconcertante para muchos críticos anclados en el doble modelo ideológico y literario del nacionalismo mexicano, para quienes existía una sola verdad histórica y un único tipo de representaciones literarias: las que se ajustan fielmente a unos hechos debidamente documentados y se vale de ciertos procedimientos discursivos a los que se atribuye –por tradición y por costumbre– la capacidad de suscitar en los lectores los deseables efectos de verosimilitud tanto de los acontecimientos narrados como de la entidad de sus protagonistas, cuya realidad se hace perceptible a través de la descripción de su aspecto físico y de las actitudes que tipifican su condición social y moral, procediendo en todo de conformidad con una visión naturalista o fotográfica, idealmente fundada en el registro directo de las personas y las cosas evocadas.

Pese a su pretendida objetividad, esa fiel evocación de los diferentes aspectos de la realidad humana y social no dejaba de fundarse en el empleo de ciertos procedimientos de larga tradición retórica convencionalmente identificados con el realismo literario, entre ellos, la *prosopografía,* la *evidencia y* la *topografía* o descripción visualizable de lugares y personas; la *etopeya* o relación de sus costumbres y comportamientos morales; la *sermocinatio* o reproducción de sus modos típicos de hablar. Sin embargo, la gran mayoría de los lectores formados en esa tradición canónica quizá no prestaran mayor atención al carácter artificioso y convencional de aquellos recursos discursivos a los que se atribuía la fidelidad de las representaciones artísticas respecto de sus hipotéticos referentes extra textuales, y asumirían los efectos de realidad suscitados por tales recursos como si el mismo lector se hallara ante la cabal contemplación de ciertos hechos perfectamente identificables a partir de su experiencia cotidiana.

Sin mengua de su destreza literaria ni de su notoria relevancia entre los novelistas de su generación,

1. No pretende este trabajo revisar la bibliografía crítica sobre Rulfo, en constante producción. Entre otros, un volumen colectivo reciente, *60 años de el Llano en llamas: reflexiones académicas* (2015) editado por Alberto Vital, María Esther Guzmán y Stella Cuéllar y publicado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM revisa y actualiza esta cuestión en *El llano en llamas*. En otros trabajos, citados en la bibliografía, abordé el análisis de la narrativa de Rulfo.
2. En términos de Bajtín, «monológico» alude al relato «estructurado como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarca las otras», por contraposición a «dialógico» como la «total interacción de varias (conciencias), sin que entre ellas una llegue a ser objeto de la otra». Cf. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski.* Trad. de Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
3. «Nos han dado la tierra» y «Macario» aparecieron, respectivamente, en los números 2 (julio) y 6 (noviembre) de 1945 de la revista *Pan*, de Guadalajara. Las citas están extraídas de la edición de *El llano en llamas* (1986) de Carlos Blanco Aguinaga en la colección Letras Hispánicas.

sirva de mínimo ejemplo de aquellas arraigadas convenciones discursivas la descripción hecha por Mariano Azuela en *Las moscas* (1918) de una expectante masa humana que aguarda la llegada del tren en que viaja un general revolucionario, cuyo apellido, Malacara, es todo un arquetipo de su catadura moral y un compendiado programa de su previsible comportamiento como gobernante:

> Obsérvese un movimiento de agitación mayor entre la multitud. Una locomotora ha dado dos breves pitidos, la campana se mece acompasada, chocan los topes con estruendo y el tren retrocede y entra bajo la marquesina…
>
> La multitud se repliega en dos alas. Negrean a lo lejos en apretado grupo los civiles y uno que otro militar. A medida que se acerca van perfilándose las encorvadas espaldas, los cuellos estirados, las caras adoratrices, todos en torno de una cabeza vigorosa que en sus toscos labios sin barba lleva una sonrisa de suprema indolencia (Azuela 260).

En pasajes como estos, se hace patente la figura del autor como sujeto de la enunciación de su relato, que es quien –desde una perspectiva unívoca– selecciona los elementos que resulten más significativos para la construcción de una estampa reconocible de ciertos ambientes y personajes, y escoge los epítetos que mejor se correspondan con los rasgos físicos y la condición moral del héroe: su cabeza es *vigorosa*; sus labios, *toscos*; su sonrisa *indolente*. Nada queda oculto al lector, que ya no tendrá que esforzarse en descubrir por sí mismo el verdadero carácter de aquel personaje, trazado, como quien dice, de un solo y definitivo plumazo.

Los lectores de «Nos han dado la tierra» que esperaran encontrar en ese y otros cuentos de Rulfo las mismas convenciones discursivas y los mismos presupuestos estéticos e ideológicos a los que les había acostumbrado la tradición del realismo social, pudieron sentirse confundidos y, en algunos casos, solemnemente irritados ante una nueva manera de narrar que no ocultaba su ruptura respecto de una tradición ciertamente anquilosada pero que, al promediar el siglo xx y ya en pleno auge de todas las vanguardias, aún seguía siendo entendida por muchos como la única recomendable y apropiada para dar razón de nuestras realidades históricas, psicológicas y sociales, que era –a su parecer– el principal cometido de toda obra literaria.

Dan testimonio de aquella actitudes beligerantes y reaccionarias un considerable número de publicaciones periodísticas en que se acusaba a Juan Rulfo de ser un escritor extranjerizante e inexplicablemente alejado de la magnífica tradición nacionalista, y todo ello a pesar de la indudable y esencial mexicanidad de sus temas, ambientes y personajes. Es ya del todo innecesario volver a esas malandanzas de la crítica mordaz, pero me sigue pareciendo oportuno precisar algunas de las causas que provocaron esa inicial incomprensión y rechazo de los cuentos y la novela de Rulfo, causas que no eran otras que la novedad, independencia y sutil eficacia de su nueva poética narrativa (utilizo aquí el termino *poética* para referirme al conjunto de procedimientos o modalidades elocutivas y compositivas que caracterizan la obra de un autor y contribuyen a la formación de su peculiar imagen del mundo y de su especificidad artística).

La primera y más importante de esas novedades era –como dejamos ya insinuado– la ausencia absoluta de la figura del autor-narrador: ni en los cuentos ni en la novela de Rulfo se hace presente el operador del proceso narrativo, a cuyo cargo corre la tarea de informar a los destinatarios de todo lo que atañe a la condición de sus personajes, que define sus acciones y emociones desde una óptica externa o superior a ellos mismos, que los juzga o califica desde la perspectiva de unos presupuestos ideológicos bien establecidos, que describe –en fin– con rasgos fácilmente identificables los espacios naturales o urbanos en que transcurre su actuación; en suma, que en los cuentos y en la novela de Rulfo, no sólo desaparece toda traza de una directa intervención del productor del discurso literario, sino que se prescinde de la función actancial del narrador –o, si se prefiere decirlo en los términos hoy en uso, del sujeto de la enunciación enunciada– y son las voces de los personajes ficticios las que, de manera autónoma y quizás inopinada, ocupan la totalidad del espacio narrativo, como si éstos ya no tuvieran necesidad de ser concebidos por un autor omnisciente ni interpretados por una voz narrativa que no fuera la suya propia.

Desde la publicación de sus primeros cuentos, Rulfo fue muy consciente de la novedad y quizá del riesgo que entrañaba su nuevo modelo narrativo, y así lo declaró muchos años después –sin duda acuciado por tantos y tan encontrados pareceres acerca de su obra literaria– en un brevísimo artículo publicado en 1980, «El desafío de la creación»:

> En mi caso personal, tengo la característica de eliminarme de la historia, nunca cuento un cuento en que haya experiencia personal… Una de las cosas más

> difíciles que me ha costado hacer, precisamente es la eliminación del autor, eliminarme a mí mismo. Yo dejo que aquellos personajes funcionen por sí y no con mi inclusión, porque entones entro en la divagación del ensayo, en la elucubración… (16).

Y en ese mismo artículo señalaba los tres «pasos» o elementos «clave» de su poética narrativa: «el primero es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar» (15).

Situados in *medias res*, como decían los antiguos, sin antecedentes ni consideraciones previas acerca de tiempos, personas y lugares, dicho todo en el presente instantáneo de su elocución, escuchamos –leyendo– el ensimismado soliloquio de los personajes creados por Rulfo y, dentro de él, el flujo de sus pensamientos, como si fuéramos nosotros quienes irrumpiéramos solapadamente en el interior de sus conciencias. He aquí el arranque de «Nos han dado la tierra»:

> Después de tantas horas de caminar sin encontrar una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros… Uno ha creído, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después… Pero sí, hay algo. Hay un pueblo… (39).

No es, pues, un narrador extradiegético quien asume la función de trasmitirnos los sentimientos, acciones y reacciones de unos personajes que responden obedientemente a sus dictados, sino la inmediata «audición» de unas voces singulares que van revelándonos poco a poco la entidad de su propio ser, la naturaleza de sus afanes, la percepción de los espacios en que se mueven y el propósito de sus acciones. En «Nos han dado a tierra», el sujeto hablante («Uno») alude a la presencia de «otros» tres compañeros con los que ha «venido caminando desde el amanecer» (39) por una llanura requemada y baldía, y al cabo de mucho andar, escuchan el ladrar de unos perros y sienten en el aire «el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una *esperanza*» (39). Agotados por ese largo caminar bajo un calor agobiante, aquellas personas han dejado de hablar entre sí, pero podemos conocer el curso de los pensamientos de una de ellas, y son precisamente los contenidos de esa actividad mental los que van manifestándose en aquellos soliloquios en que aparecen íntimamente imbricadas las imágenes del desolado espacio por el que transitan, la rememoración de cuanto les ha acontecido y la *esperanza* de llegar finalmente a un lugar habitado.

Pero hay más, la construcción de la entidad individual de ese sujeto de la enunciación, esto es, de la ficticia persona del hablante, de su ser y su querer, se va completando también al hilo de sus propios pensamientos; son personajes que –como ha señalado atinadamente Françoise Perus– fueron concebidos por Rulfo como «sujetos de su propia percepción del mundo» («Camino de la vida…» 578).

Contrariamente a las expresas informaciones proporcionadas por parte de un narrador extradiegético con el fin de ponernos al tanto de las diversas circunstancias de sus personajes, sin dejar casi nada a la actividad recreadora de los destinatarios, en ese y en la casi totalidad de los relatos de Rulfo nos hallamos ante la conspicua presencia de ciertas «unidades narrativas de naturaleza integradora», los llamados *indicios* –una frase, una palabra– que se hallan indirecta pero estrechamente relacionados con otras unidades narrativas de mayor extensión y más plenamente *informativas*; la función de esos *indicios* consiste –de acuerdo con los planteamientos de Roland Barthes– en remitirnos implícitamente «a un carácter, un sentimiento, una atmósfera, una filosofía» (21-22), y de ahí la notable densidad semántica de aquellos componentes discursivos que el buen lector deberá saber relacionar con otras funciones narrativas portadoras de una información más explícita que le permitan descubrir la relación vinculante de aquellos esparcidos *indicios* con sus pertinentes correlatos y, a fin de cuentas, con la totalidad del proceso narrativo y con su entera significación. Tal sería el caso, en «Nos han dado la tierra», de la temprana mención de la *esperanza* que pareciera animar a los fatigados caminantes cuando creen percibir los rumores y los olores de un pueblo que, sin embargo, «está todavía muy allá. Es el viento que lo acerca» (39).

Ese tipo de ambigüedades o, por mejor decir, de densidades semánticas que incitan al lector al descubrimiento de un rico conjunto de posibilidades en la interpretación de un texto y caracterizan de manera esencial el uso poético del lenguaje, se presentan también de manera recurrente y sistemática en la narrativa rulfiana, de suerte que –en el ejemplo citado– no podríamos limitarnos a pensar que los desolados personajes de «Nos han dado la tierra» solo esperaran, al término de su agobiante camino, llegar a un pueblo apenas presentido, del mismo modo que poco antes «esperaron» inútilmente que la única gota «caída por equivocación» (40) en aquel llano desierto y «sin orillas» fuera el anuncio de una lluvia

imposible: «yo sé que desde que yo era muchacho, no vi nunca llover sobre el Llano, lo que se llama llover» (40).

La esperanza de los cuatro caminantes era otra y era mucho mayor, y su verdadera naturaleza se nos irá revelando poco a poco, conforme vayamos avanzando en la recepción de aquellos soliloquios que son nuestra única puerta de entrada a los sentimientos de frustración y desengaño de unos campesinos sin tierra que se alzaron contra la explotación y el despojo de que eran objeto todos los de su clase, y ya depuestas las armas y privados de sus caballos, abrigan la esperanza de que la reforma agraria prometida por el nuevo Gobierno revolucionario los dote de sus propias parcelas cultivables. Pero no ha sido así. Un prepotente delegado de la autoridad central les hace entrega de un «llano grande» (41) que no es más que «un duro pellejo de vaca»(41), «un comal acalorado» (42) en que no crecerá ni una sola semilla, y es así como la inicial y aún no plenamente contextualizada mención de la esperanza de llegar a un pueblo a orillas del río, es *indicio* también de una particular situación humana y de una concreta realidad histórica del México contemporáneo: una reforma agraria cuyos desalentadores resultados son objeto de una crítica –asimismo implícita, irónica y quizá resignada– de las ominosas condiciones políticas y sociales de que también pudo ser testigo el autor: «Ésta es la tierra que nos han dado» (42).

Con todo, la presencia –implícita pero no menos patente– de aquellas realidades históricas no desvirtúa la esencial independencia artística del mundo narrativo creado por Juan Rulfo ni afecta su esencial autonomía semántica, pero vuelve a plantearnos el arduo problema en que nos coloca la inevitable «injerencia» de los «datos» de la historia en las fabulaciones literarias, particularmente en los géneros narrativos y dramáticos centrados en la representación de los azares de una vida humana. Parece evidente que los afanes que impulsan nuestros actos y alientan nuestras vidas, son –en no poca medida– producto o consecuencia de las circunstancias históricas o, como antes podía decirse, de la fortuna que nos depare esa fuerza inescrutable que llamamos destino. De modo, pues, que cuando se intenta plasmar por medios artísticos lo más significativo y perdurable de un ejemplar humano, no puede prescindirse de aquellas circunstancias políticas, sociales, ideológicas, culturales… que hayan sido determinantes en la formación de su carácter y en la prefiguración de su destino; aun en las novelas y en los dramas más declaradamente absurdos o fantásticos, reconocemos en las «personas ficticias» un sustrato que revela su entronque con alguna de aquellas «realidades» de la historia.

Y, sin embargo, la literatura, el arte, aspiran a liberarse de las constrictivas ataduras de la historia; la suya ha de ser, si se quiere, otra historia, la historia de la singularidad y la irrepetibilidad de una «vividura» humana, como le gustaba decir a Miguel de Unamuno. De ahí también que, contrariamente a las disciplinas historiográficas y sociológicas, atenidas al exacto registro de los hechos comprobables y de sus inevitables consecuencias, las invenciones literarias aspiren a la creación de casos o ejemplos permanentes de las infinitas y no siempre predecibles posibilidades del ser, y que el único medio para lograrlo no sea otro que la proteica capacidad de nuestro lenguaje para crear otros mundos paralelos a este y, sin embargo, más reveladores y persuasivos de lo que puedan serlo las concretas realidades del mundo perecible.

Don Quijote, Peribáñez, Segismundo, Pedro Páramo, Aureliano Buendía… Son entes nacidos por mor del lenguaje y es el lenguaje quien les garantiza tanto su existencia como su pertenencia a una comunidad humana que los hizo tal cual son; de manera, pues, que si aquellas personas ficticias han logrado arraigar en nuestra imaginación y persistir en nuestra memoria ha sido también porque los lenguajes por cuyo medio se manifiestan son un expresivo trasunto de las condiciones de su origen en el otro mundo de las realidades fácticas. De ahí que sus acciones y pasiones figuradas en el espacio ilusorio de la escritura se correspondan –a su manera siempre traslaticia y simbólica– con las formas mentales y los usos verbales que les eran propios en su condición originaria, y siendo su ser y consistiendo su existir en una ilusoria ficción del lenguaje, éste haya también de manifestarse en concordancia con los usos que allá les correspondieron, y que en el universo «virtual» del arte queden asimismo representadas las formas mentales y las expresiones orales que pudieran haber sido las de sus referentes históricos.

En un estudio de mérito indudable, firmaba Walter Mignolo que Rulfo «vierte en castellano escrito relatos y decires orales supuestamente de un castellano campesino… con el propósito de ficcionalizar la oralidad mediante la escritura» (429), y que por tal razón «los narradores de los cuentos de Rulfo mantienen un registro narrativo semejante al de los personajes» (429). En efecto, las formas lingüísticas en que se expresan los héroes rulfianos son una representación literaria de los usos propios de ciertas regiones rurales de Jalisco, y ese es el medio por

el cual se proporcionan al lector los indispensables *indicios* que le permitan inferir la condición étnica, social y cultural que les corresponda.

Pero en algo debo disentir de lo dicho por Mignolo, y es que el término «narrador» por él empleado, en tanto que se contrapone al de personaje, pareciera remitirse al concepto de sujeto de la enunciación enunciada –es decir, al autor– y no al personaje mismo o sujeto del enunciado, pero el hecho es que en los cuentos y la novela de Rulfo la totalidad del proceso narrativo se sustenta en los dichos de los personajes, cuyas modalidades de expresión no son simples traslados que de ellas podría haber hecho un autor culto, sino sus mismas voces en las que se manifiestan todas las modalidades propias de su habla coloquial. Consecuentemente, el relato que corre por cuenta de esas *voces* singulares ha de mantener un sustancial apego a los usos de la lengua hablada, a su léxico particular y, sobre todo, a ciertos paradigmas sintácticos y semánticos característicos de un lenguaje campesino que, en las obras de Rulfo es lo más opuesto a las superficiales transcripciones de sabor folclórico de que tanto gustaba la vieja novela costumbrista.

Por todas estas razones, debemos subrayar la capital importancia que Rulfo concedía a los variables registros de la voz humana, al grado de hacer de ella el centro generador de todas sus ficciones literarias. Su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, en septiembre de 1980, versó sobre la persona y la obra de quien antes ocupó la misma silla: su entrañable amigo José Gorostiza, de quien citó este revelador pasaje de sus *Notas sobre la poesía:*

> La afinidad entre la poesía y el canto es una afinidad congénita… En un momento cualquiera podrá relajarse o en otro ser más íntima; pero no radica en el leguaje –en el austero arsenal de la retórica, que caduca y se renueva sin cesar– sino en la voz humana misma que el hombre presta a la poesía para que, al ser proclamada, se realice en la totalidad de su perfección (Rulfo *«discurso de recepción…»*).

Tal era también la profunda convicción estética de Rulfo, que lo guio en la realización de una obra narrativa tan parca, exigente y ceñida como lo fue la del gran poeta de *Muerte sin fin*; para él como para Gorostiza es el vigor de la voz articulada –sus íntimas y personales resonancias– lo que infunde verdadera vida al lenguaje. Y tal es también la que hallamos en los cuentos y la novela de Rulfo: la viva voz humana que se manifiesta en toda la perfección que sólo pueden darle sus articulaciones proclamadas en la secreta –y sin embargo revelada– intimidad de las conciencias.

Y para no quedarnos en la mera exposición conceptual de las modalidades elocutivas características de la obra de Rulfo, veamos algún ejemplo en «Nos han dado la tierra»:

> Ahorita son algo así como las cuatro de la tarde. Alguien se asoma al cielo, estira los ojos hacia donde está colgado el sol y dice: –Son como las cuatro de la tarde… Faustino dice: –Puede que llueva… Y pensamos: «Puede que sí» (39-40).

Con el uso del «ahorita» –anotaba García Icazbalceta en su *Vocabulario de mexicanismos*– «aún se estrecha más el tiempo», y es una locución adverbial que empleamos constantemente en nuestro español mexicano, lo mismo que las expresiones «algo así», «puede que sí», «son algo así como…» para indicar una cierta dubitación del hablante respecto de su anterior aserto. Pero el uso de los verbos «estirar» como acción atribuida a la mirada y de «estar colgado» para referirse a la fijeza del sol en el cenit, son acepciones que no podrían haber sido registradas por un lexicógrafo, ya que no forman parte de ningún «castellano campesino» estabilizado por el uso, sino que son resultado de la creación o el descubrimiento por parte del hablante de una analogía semántica, que estando directamente vinculada con su experiencia cotidiana, es –sobre todo– una forma de comprensión del mundo: ¿cómo potenciar el esfuerzo de la mirada sino «estirando» al máximo los ojos, y cómo significar la intensísima fuerza del sol sino como si –al igual que una lámpara incandescente– estuviera colgado e inmóvil sobre la cabeza de los caminantes?

Son estos apenas unos casos que ejemplifican la intuitiva y certerísima capacidad de Juan Rulfo para crear un lenguaje afín a la personalidad y al origen de sus criaturas literarias, como lo son también las descripciones del llano como un «pellejo de vaca» o un «comal acalorado», expresiones de carácter metafórico asimismo fundadas en el contexto rural y doméstico al que pertenecen los personajes, y que se constituyen como formas paradigmáticas que les permiten alcanzar la comprensión del mundo desde la perspectiva de su propia experiencia personal:

> Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levanta de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve

> allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrea, tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando (42).

Estos ejemplos del estilo «indicativo», que es un recurso esencial en la poética narrativa de Juan Rulfo, aún podrían completarse con diversas variantes de índole inductiva de aquella manera de significación implícita por medio de la cual se convoca al lector a expandir el significado de una misma frase o lexema según los contextos en que aparezca, como es el caso de la esperanza arriba considerado, por medio de la cual se conmina al lector a recurrir a sus propios saberes sobre el mundo con el fin de alcanzar una más plena y matizada interpretación del texto. En el fragmento arriba citado, la mención de los zopilotes que van «volando a la carrera», tratando de salir cuanto antes del «blanco terregal endurecido», son imágenes eidéticas, dotadas de un fuerte carácter icónico y simbólico, que expanden y completan la dramática representación de aquel llano desierto en que no es posible encontrar ninguna esperanza de vida[4].

Viendo esto así, podría afirmarse que las representaciones literarias del habla campesina en las obras de Rulfo son mucho más que un mero proceso de ficcionalización dispuesto por un autor culto de los decires populares de una comunidad o una región determinadas, toda vez que su léxico, tono, modalidades elocutivas y cognitivas han sido determinantes para la construcción de una visión del mundo que les resulte consustancial; de ahí también que el discurso narrativo de Rulfo se corresponda con los modos de ser, pensar, sentir y expresarse propios de la entidad social y espiritual a la que se adscriben aquellas personas ficticias y, a consecuencia de esto, que aun en los casos en que llegara a actualizase en el texto la función de un autor-narrador extradiegético –como algunos críticos han creído advertir en ciertos segmentos de *Pedro Paramo*– su estilo no podría ser distinto del que corresponde al estilo oral y mental de los personajes. En «Nos han dado la tierra» la descripción de los lugares en que se mueven los caminantes no pertenece, obviamente, a la voz de un narrador extradiegético, sino que es parte del mismo soliloquio del personaje que los va percibiendo, como si –al contario de sus compañeros a quienes el calor les ha «traspasado el sombrero» (43) y ya no tienen «la cabeza en su lugar» (43)– hiciera un gran esfuerzo por mantener el dominio de su conciencia prestando atención a los ruidos y los olores que anuncian la cercanía de un pueblo, y marcan así un significativo contrapunto –implícita y sabiamente graduado por Rulfo– con la árida soledad de «La tierra que nos han dado»:

> Por encima del río, sobre las copas verdes de las casuarinas, vuelan parvadas de chachalacas verdes. Eso también es lo que nos gusta.
>
> Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto a nosotros, y es que el viento que viene del pueblo retacha en la barranca y la llena de todos sus ruidos (44).

Y como ya sea tiempo de llegar a alguna concusión, diríamos que en los relatos de Rulfo quedó instaurada y perfecta desde sus mismos inicios una nueva poética o modelo de ficción literaria fundado en un género de fidelidad muy distinta a la que nos tenía habituados la novela monológica, realista y documental; esa nueva fidelidad no respondía ya al propósito de dar un testimonio –quizá animado por los recursos del arte– de las peripecias de una lucha civil, de la exaltación o condena de sus protagonistas, del triunfo o fracaso de una ideología o de un proyecto social, sino a otra clase de realidades: la realidad de las formas verbales y mentales por las que se manifiesta en sus obras lo más entrañable, singular, profundo y permanente del ser del hombre en ese su tiempo mexicano.

Bibliografía

Azuela, Mariano. *Obras escogidas. Novelas y cuentos. Prólogo de María Azuela de Sáenz.* Promexa Editores, Méxíco, (1979): 260 y ss.

Barthes, Roland. «Introducción al análisis estructural de los relatos». Silvia Niccolini (comp.). *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.

Blanco Aguinaga, Carlos. «Realidad y estilo de Juan Rulfo». *Revista Mexicana de Literatura*, 1, (1955): 59-82.

Mignolo, Walter. «Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del "tercer

4. En el artículo «Pedro Páramo: los laberintos de la memoria» traté con más detenimiento la función de las «imágenes eidéticas» en la novela de Rulfo. Puede consultarse en: Juan Rulfo, *Toda la obra*. Claude Fell, coordinador. Colección Archivos, México, 1992, y también en mi libro *Construcción y sentido de la realidad simbólica. Cervantes, Rulfo, García Márquez.* UNAM, Dirección de Literatura y DGE Equilibrista, México, 2015.

mundo"». Claude Fell (ed.): *Juan Rulfo, toda la obra*. Madrid: Archivos, 1992: 429-445.

Pascual Buxó, José. «Introducción. Juan Rulfo: construcción y sentido de lo real imaginario», a *Juan Rulfo, el arte de narrar*, de Françoise Perus. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Nacional de Colombia, 2012: 9-19.

Pascual Buxó, José. «Juan Rulfo y los laberintos de la memoria». Federico Campbell (ed.). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Era, 2003: 272-282.

Pascual Buxó, José. «Pedro Páramo: los laberintos de la memoria». Claude Fell (ed.). *Juan Rulfo, Toda la obra*. Claude Fell, coordinador. Colección Archivos, México, 1992.

Pascual Buxó, José. «Rulfo y lo "real imaginario"», *Revista de la Universidad de México*, 92, (octubre, 2011): 22-29.

Pascual Buxó, José. *Construcción y sentido de la realidad simbólica: Cervantes, Rulfo y García Márquez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura: DGE Equilibrista, 2015.

Perus, Françoise. «Camino de la vida: Nos han dado la tierra, de Juan Rulfo». LXIX, 204, (2003): 577-598.

Perus, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: Dirección de Literatura UNAM, Fundación Juan Rulfo, Editorial RM, 2012.

Rulfo, Juan. «El desafío de la creación». *Revista de la Universidad de México*, XXV, 1980.

Rulfo, Juan. «Macario», *Pan*, 6, 1945.

Rulfo, Juan. «Nos han dado la tierra». *Pan*, 2, 1945.

Rulfo, Juan. *Juan Rulfo: discurso de recepción como número, en su ingreso a la Academia Mexicana*. México: Academia Mexicana de la Lengua, Instituto Cultural Cabañas, Instituto Luis Silva, 1987. Recuperado de http://www.academia.org.mx/SesionPublica&id=83.

Rulfo, Juan, *El llano en llamas*. Editorial RM, Fundación Juan Rulfo, México, 2014.

Vital, Alberto, María Esther Guzmán y Stella Cuéllar (ed.). *60 años de el Llano en llamas: reflexiones académicas*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2015.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 115-123
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.11
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 30/06/2017
Fecha de aceptación: 10/07/2017

Puede citar este artículo como:
Maudo García, Lucía. «"La confesión de Pelino Viera", de William Henry Hudson: un cuento argentino escrito en inglés». *El cuento hispanoamericano del siglo xxi*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 115-123, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.11

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.11

«La confesión de Pelino Viera», de William Henry Hudson: un cuento argentino escrito en inglés

«Pelino Viera's confession», of William Henry Hudson: an Argentinian tale written in English

Lucía Maudo García*
Universidad de Oviedo

Resumen

El presente trabajo busca recuperar el cuento «La confesión de Pelino Viera», y con ello a su autor, William Henry Hudson, tantas veces olvidado y desterrado de la literatura argentina debido al idioma que eligió para expresarse: el inglés. Hudson tiene la virtud de encontrarse entre los autores del siglo xix que iniciaron la corriente fantástica argentina, mérito que, sin embargo, no le es siempre reconocido. Se analizan también los aspectos mitológicos y las leyendas que recoge el texto, tan interesantes para entender la idiosincrasia argentina.

Palabras clave: William Henry Hudson; «La confesión de Pelino Viera»; literatura fantástica; cuento; Argentina; siglo xix; mitología; leyendas.

Abstract

This article tries to recover the tale «Pelino Viera's Confession» and his author, William Henry Hudson, who is often forgotten and banished from Argentinian literature because of the language in which he chose to write: English. Hudson has the merit of being one of the Nineteenth century writers who started the Argentinian fantastic literature. Even so, he doesn't usually receive such recognition. Mythology and legends of this tale, which are very interesting to understand the Argentinian idiosyncrasy, are analysed too.

Keywords: William Henry Hudson, «Pelino Viera's Confession», fantastic literature, tale, Argentina, Nineteenth century; mythology; legends.

* Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo, institución en la que se desempeña como Investigadora en Formación, colabora en tareas docentes y desarrolla su tesis doctoral sobre el escritor William Henry Hudson. Ha realizado diversos trabajos de investigación y participado en congresos de literatura argentina e hispanoamericana.
Este trabajo ha sido realizado gracias a la financiación procedente de la beca de investigación Severo Ochoa (BP14-107), subvencionada por el Gobierno del Principado de Asturias con cargo a fondos provenientes del Plan de Ciencia, Tecnología e Innovación (PCTI) de Asturias.

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Diversas investigaciones y trabajos críticos llevan tiempo desmintiendo la creencia de que el cuento fantástico argentino no vio la luz hasta los inicios del siglo xx, con las obras de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. Aunque en ocasiones se omita o se desconozca, durante el siglo xix el relato fantástico fue una realidad entre los escritores argentinos; y sobradamente queda demostrado que ya con los románticos empezó el ahondamiento en lo extra-natural. Afortunadamente, autores como Juana Manuela Gorriti, Eduardo L. Holmberg, Roberto J. Payró o Eduardo Wilde van siendo rescatados y llevados al espacio que les pertenece. Surgen las antologías, en las que siempre hay nombres y obras que faltan, y donde −en función los gustos y opiniones del compilador, los valores que definan la inclusión o las decisiones editoriales en cuanto al número de páginas− solo algunos se sacralizan. Sin embargo, hay alguien que en raras ocasiones tiene cabida: William Henry Hudson.

Al hablar de este autor, debe afrontarse inmediatamente un problema que no afecta a todos los escritores: para empezar, ¿es argentino? ¿Es un escritor argentino? ¿A qué literatura pertenece? A pesar de haber nacido en la estancia «Los Veinticinco Ombúes», en Quilmes (actual partido de Florencio Varela), Argentina, en 1841, y de haber pasado toda su infancia y juventud en tierras del Plata, a los treinta y tres años, en 1874, decidió afincarse definitivamente en Londres, donde empezó a publicar su obra. Su primer artículo, titulado «Wanted, a Lullaby» («Se requiere una canción de cuna»[1]), apareció en 1875 en la revista *Cassell's Family Magazine* bajo el seudónimo femenino Maud Merryweather. Dio así inicio a su trayectoria literaria, que se prolongó hasta 1921, año anterior a su muerte, en el que publicó *A Traveller in Little Things* (*Un vendedor de bagatelas*[2]). Otras obras aparecerían póstumamente, como *A Hind in Richmond Park* (*Una cierva en el parque de Richmond*), publicada en 1922. En vida, William Henry Hudson desarrolló su profesión durante un periodo de cuarenta y seis años, aunque fueron más los que dedicó a la escritura, actividad que habría comenzado en el hemisferio de su nacimiento. Escribió y publicó siempre en inglés, y se dirigió, ostensivamente, a un público inglés, para el que tantas aclaraciones y descripciones incluyó en sus obras, especialmente en las dedicadas a América del Sur. ¿Cómo, entonces, se le puede considerar uno de los primeros cuentistas argentinos? ¿Cómo denominarlo, tan siquiera, autor argentino? Estas y otras preguntas (¿qué privilegiar: el lugar de nacimiento de un autor o en el que escribió? ¿Y hasta qué punto el idioma define la nacionalidad?) se repiten constantemente, son el quebradero de cabeza de los críticos e historiadores de la literatura.

Dada su peculiar situación, se ve dividido entre la nacionalidad argentina y la inglesa, y solo en ocasiones se le considera angloargentino. Otras veces la única opción que se le ofrece es la pérdida de identidad. Permanece expectante, casi etéreo, simbolizando algo todavía incomprendido: el viaje, el exilio, la extraterritorialidad, la transculturación, la otredad… No obstante, si la literatura es concebida como algo universal, ¿por qué aquel que la produce, el escritor, no puede gozar, al menos en cierta medida, de este mismo estatus? De este modo, Hudson –en cuanto escritor– solo sería clasificable como Hudson, y podría pertenecer tanto a la literatura inglesa como a la argentina. Aparte, cabe recordar esa «versatilidad argentina» de la que hablaba Borges en su ensayo «El escritor argentino y la tradición», esa idea de que lo argentino va más allá de lo simbólicamente nacional.

Y aunque la discusión sobre su argentinidad, o su falta de ella, podría alargarse mucho más, baste decir que Hudson, nacido en Quilmes, es naturalmente argentino, y que lo sigue siendo a pesar de su idioma y del lugar en el que eligió pasar la mayor parte de su vida. Su obra, aun no siendo exclusivamente rioplatense, está llena de bellísimos pasajes dedicados a rememorar esas tierras, esas pampas, esa flora, esa fauna o esa Patagonia.

En esta breve introducción se ha analizado someramente la problemática que envuelve a escritores de la tipología de Hudson. La discusión sobre estos temas podría ser amplísima, pero, dado que no es el motivo principal del presente artículo, baste tener en mente estas cuestiones para entender la importancia de un cuento como el que se tratará a continuación, dado que, si se acepta a su autor como escritor argentino, debe situarse en los inicios de la corriente fantástica argentina, a la que tiene mucho que aportar, puesto que recupera interesantísimos aspectos de mitología argentina y leyendas clásicas.

1. Mantengo el título con el que se ha editado en español, pese a no ser una traducción literal.
2. Nuevamente, la traducción no es literal, pero es la generalmente aceptada. En la *Antología de Guillermo Enrique Hudson: con estudios críticos sobre su vida y su obra* (1941), se refieren a esta obra como *Un viajero en pequeñas cosas*.

En 1883 Hudson publicó –en *The Cornhill Magazine*– el cuento «Pelino Viera's Confession»[3], que aparecería al año siguiente en el periódico argentino *La Nación* como «La confesión de Pelino Viera». Fue no solo su primer cuento publicado, sino el primero de sus textos que se tradujo al castellano y se dio a conocer en Argentina, según lo explica Luis Horacio Velázquez en su libro *Hudson vuelve*:

> Y he aquí que, en busca de otros antecedentes históricos, descubrí por azar, el primer cuento de Hudson, no sólo el primer cuento que escribió, sino el primero que fuera publicado en traducción castellana, aquí en su patria. Está publicado en el diario metropolitano «La Nación», el viernes 11 y el sábado 12 de enero de 1884. Por su extensión, ocupó, en folletín las nueve amplias columnas a todo lo ancho de la página. En la gacetilla de «Noticias», explica a los lectores la redacción, que la *novelita* fue escrita en Londres por un argentino, que ha sido publicada con ilustraciones en el número de octubre de 1883 por la acreditada revista «The Cornhill Magazine». Nada aclara con respecto al traductor[4]. La pieza literaria se titula: «La Confesión de Pelino Viera» (18).

El texto –que puede considerarse una fantasía argentina o una fantasía sobre Argentina[5]– se ambienta en un hemisferio diferente al de su escritura y se basa en una serie de hechos históricos, aunque estos no son descritos en profundidad: solo se alude a ciertos tumultos revolucionarios acaecidos en Buenos Aires en 1829, año que da inicio a la primera gobernación rosista.

Lo protagoniza el personaje masculino que le da nombre: un joven de buena posición y dulce carácter que, sin embargo, es hallado culpable de uxoricidio, sin que se conozca el móvil del crimen. Su abogado defiende una teoría del todo inverosímil, según la cual su esposa, Rosaura, habría fallecido accidentalmente al atravesarse a sí misma el pecho con un espadín mientras caminaba sonámbula por la casa. Sin embargo, no logra convencer al juez, que sentencia a Pelino a morir fusilado. La condena no se cumplirá al sacarlo del calabozo los compañeros de prisión –aquí toma sentido la ambientación histórica del cuento: aprovechan precisamente la confusión producida por la revolución–, y tras esto desaparece misteriosamente. Nunca se vuelve a saber nada de él, pero, en su lugar, se encuentra su confesión, con la que espera congraciarse con sus familiares. Este hallazgo propicia el relato. El narrador explica haber recibido el manuscrito al sucederse la muerte del alcaide, quien lo había conservado, y, tras sus palabras introductoras, el lector pasa a conocer la historia, contada en primera persona por el propio Pelino Viera.

En líneas generales, este cuento de Hudson, que mantiene esa indecisión, esa vacilación, esa duda que según Tzvetan Todorov define lo fantástico, tiene también algo del cuento de terror cultivado por Edgar Alan Poe o E. T. A. Hoffmann, con la aparición de magia negra, brujas y hechizos (antes de profundizar en los hechos fantásticos que recoge la confesión, el narrador aclara que la hechicería, desechada en Inglaterra, persiste en Argentina). Se enmarca dentro de un Fin de Siglo preocupado por la ciencia, la paraciencia, el ocultismo, el misticismo, el espiritualismo, etc.; y se respira un cierto gusto por lo prohibido y lo sobrenatural, que también incluye lo fantástico:

> La apertura amplia hacia lo fantástico o hacia lo maravilloso es la consecuencia natural, tanto de la inclinación de los modernistas y sus seguidores a sobrevalorar la fantasía y a elogiar los llamados frutos puros de la imaginación, como del magnetismo que las doctrinas ocultistas y esotéricas ejercían en ellos. Agréguense la atracción de origen romántico por lo ultraterreno, la revaloración de lo sobrenatural religioso y la incorporación de la ciencia a un orden trascendente […] y se tendrá una imagen adecuada de las fuerzas que gobernaban sus obras (Hahn 37).

El protagonista vive una experiencia límite –es víctima de la alteración de lo real– al descubrir que su esposa es una bruja que se transforma por las noches en un ser alado[6], y vuela para juntarse con

3. En 1916 se incluirá en el volumen *Tales of the Pampas*, junto a los cuentos de *El Ombú* (1903).
4. Habría sido obra de Abel Pardo, amigo del autor.
5. Para las cuestiones relacionadas con la literatura fantástica me he basado en el trabajo de Barrenechea (1971) y en el de Todorov (1974); para aspectos más concretos relativos a lo fantástico en Argentina, en los de Pellicer (1985), Barrera (1996), Morillas Ventura (1999) y Abraham (2013); y para el caso particular de lo fantástico en Hudson, en el de Martínez Estrada (1951).
6. Tal y como observa Alicia Jurado, «Hudson expresa por primera vez su recurrente obsesión de la mujer-pájaro que culminará en Rima [protagonista de *Mansiones verdes*] y también su fantasía de volar transformándose en ave» (88).

su aquelarre de mujeres monstruosas en la mítica ciudad de Trapalanda; experiencia contra la que intenta luchar espiritual e intelectualmente, sin lograrlo. Hudson entremezcla tradiciones y leyendas locales, explora la creencia en la brujería, que se remonta a la época colonial, y la leyenda indígena de una ciudad habitada por gente emplumada:

> El texto posee la estructura típica del relato fantástico decimonónico, con su ambigüedad entre una interpretación racional (Pelino mató a Rosaura en un momento de delirio o de sonambulismo) y una sobrenatural (el evento narrado fue real). En la escena donde la desnuda Rosaura se unta con una pomada para transformar su cuerpo hay reminiscencias de *El asno de oro* de Apuleyo, donde una mujer utiliza el mismo procedimiento para convertirse en lechuza. El tema de la Ciudad de los Césares posiblemente fue tomado de Pedro de Angelis; por último, la reunión de los hombres-pájaro remite a la tradición del aquelarre europeo, al que las brujas acudían por el aire (Abraham 415-416).

Los personajes femeninos de este relato se relacionan remotamente con la mitología clásica[7]. Las *sirenas* de la antigua Grecia eran representadas con rostro de mujer y cuerpo de pájaro (similares a las *alkonost* del folklore ruso, también a las *sirin*), y tardaron siglos en ser asimiladas con seres marinos[8]. De la mitología griega habría que destacar también a las *arpías*, seres con apariencia de bellas mujeres aladas a las que Zeus encomendó el robo de la comida de Fineo, al que había castigado a no saciar su hambre. Con el tiempo, la tradición las fue deformando en seres maléficos, y empezaron a ser representadas como mujeres horrendas con cuerpo de ave de rapiña, de donde podría surgir el mito de la existencia de brujas con apariencia paseriforme.

En el caso particular de la mitología argentina, estas siniestras figuras femeninas se relacionan con el *chonchón*[9], que, según la leyenda mapuche (especialmente arraigada en las zonas rurales de Chile), es un brujo o bruja −un *calcu*− que puede volar transformándose en esta ave o en una especie de búho o lechuza (por supuesto, esto se liga a una creencia mucho más amplia según la cual ciertas aves nocturnas son en realidad seres malignos con capacidades de mutación):

> Chonchón. También Chonchonyú. Deidad secundaria de los mapuches. Espíritu maligno al que se representa con cabeza humana y enormes orejas que mueve como alas. Revolotea alrededor de los enfernos [sic], y a veces, cuando los encuentra solos, los mata y absorbe la sangre. Se le reza para alejarlo. Cuando oyen su grito, las mujeres se ponen muy mal (Colombres 60).

A diferencia con esta descripción, Rosaura «en la cara únicamente no tenía plumas; al mismo tiempo le salieron de los hombros alas que se agitaban incesantemente» (145-146). No es el único punto en el que el cuento de Hudson disiente, lo que demuestra que «La confesión de Pelino Viera» se inspira en estas supersticiones populares, pero no las reproduce tal cual (de todos modos, debe tenerse en cuenta que toda leyenda es ya de por sí variable). Según la tradición, el brujo o bruja no se transforma de manera espontánea, sino que precisa de una crema o ungüento que unta en su garganta; Rosaura, por su parte, no se limita a aplicárselo en una única zona del cuerpo, sino que lo extiende por todo él. Aparte, la leyenda añade algo que en el cuento no figura: tras la trasformación en ave, el cuerpo real permanece en casa (habría una duplicación por la que el brujo o bruja sería al mismo tiempo ave y humano, y esto le permitiría volar lejos del hogar −siempre por la noche− para juntarse con su aquelarre sin que nadie lo supiese).

Donde sí hay coincidencia es en que un segundo ungüento es necesario para volver al cuerpo original y recobrar la apariencia humana. Según la leyenda, si no se aplicase la crema mágica por segunda vez para deshacer la transformación, el chonchón se suicidaría precipitándose contra el suelo, al no poder soportar el terrible destino de permanecer con esta presencia paseriforme para siempre. Tras su muerte, sobre el suelo solo podría verse un búho o lechuza, sin rastro

7. Se apuntan solo algunos datos sobre estos seres mitológicos femeninos, que también estarían emparentados con Melusina y otras leyendas medievales.
8. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, como indica Rosa Pellicer en su artículo «El canto de las sirenas (textos hispanoamericanos)», estos seres míticos se dieron a conocer en el Nuevo Mundo en su forma más moderna de mujer-pez, no en la clásica de mujer-ave.
9. En otra de sus obras, «Marta Riquelme» (1903), recuperará la leyenda del *kakuy*, un ser mitológico con rostro de mujer y cuerpo de ave, al igual que el *chonchón*. No obstante, en este caso la mutación no es temporal ni voluntaria, ya que los espíritus transformaban a las mujeres para las que la existencia era insoportable (también podría devenir de un castigo ante un mal comportamiento).

del humano. Por lo tanto, y para que el relato avance, Rosaura debe recobrar su apariencia humana −«A mis pies yacía mi mujer; una expresión de horror y de angustia le desfiguraban el rostro todavía»[10] (151)−, propiciando que su esposo sea juzgado por asesinato:

> [Rosaura] Se sentó tambaleándose, respiraba con dificultad; con trémulas manos volvió a abrir la cajita de ébano y sacó de ella otro tarrito de barro. Sacó un poco de ungüento y se frotó el cuerpo. Se pasó suavemente las manos desde los hombros hacia abajo, y las plumas desaparecieron, pero la sangre continuaba saliendo de su herido pecho. Tomó un vestido que tenía al lado y procuró cubrirse (150-151).

Durante todo el relato hay una pulsión entre la civilización y ciertas fuerzas naturales que han sido soterradas y luchan por resurgir. Aparte, una especie de sopor reina a lo largo de la narración –se trasgreden las fronteras entre la vigilia y el sueño[11]–, mientras Rosaura se transfigura a su antojo y Pelino Viera confunde el letargo y la realidad. El personaje es consciente de que algo extraño y ajeno al orden natural está pasando, pero sigue sin fiarse del todo de sus propias inquietudes; sin embargo, sus temores acaban por cumplirse, ya que en el relato fantástico «los objetos soñados persisten tercamente en la vigilia y si uno se ha olvidado de cerrar la ventana puede encontrarse con la pésima sorpresa de un vampiro a la cabecera» (Campra 51).

Inevitablemente, Pelino opta por cubrirse el cuerpo con el mismo ungüento que ha visto usar a su esposa –tiene la oportunidad de probar en sí mismo que lo sobrenatural existe, de experimentar la transformación–, convirtiéndose, ante su asombro, en un hombre-pájaro, lo que le permite seguirla a Trapalanda y descubrir su engaño: de golpe, el mundo de lo natural y el de lo fantástico entran en colisión. Acabará asesinándola, enardecido por el horror: «Mi efímera pasión se había pasado ya totalmente, el odio la había reemplazado: odio y miedo, pues ambos van siempre juntos» (141).

Ya Antonio de Torquemada citaba en el «Tratado Tercero» de su *Jardín de flores curiosas* (1570) a estas mujeres que hacían uso de un ungüento para transformarse en aves, si bien él ponía en duda el que esta mutación fuese real y efectiva, y la consideraba una especie de espejismo, un engaño urdido por el mismísimo demonio:

> LUIS. […] según la opinión de muchos autores, hay dos maneras de irse las brujas a hallarse en estos lugares con los demonios.
> La una, es siendo engañadas, porque se untan algunos ungüentos que las hace perder el sentido, pareciéndoles que se convierten en aves o animales, y muchas veces, no solamente a ellas mismas, pero también engañan los ojos de los que las miran y ven (315-316).

La presencia del ungüento, sin embargo, no deja de ser un modo de explicación del acontecimiento fantástico, hay algo que lo propicia, no deviene de la nada[12]. La razón puede alcanzar el porqué de la mutación de las brujas, aunque siga teniendo que enfrentarse a la presencia de algo insólito y extraordinario:

> What does disconcert, for it narrows rather than gives free scope to the imagination, is the sudden realization that most of the magic is contained in that old stock-in-trade, an unguent, which anyone can apply effectively. As Hudson seems to perceive in his introduction […] these incredulous times demand a more subtle use of diablerie (Haymaker 340).

Hay algo en el constante estado de perturbación del personaje −«[…] mi espíritu no recobraba su calma» (140)− que mantiene en alerta al lector. Hudson no intenta en ningún momento esconder el fatal destino que circunda a Pelino, ni la realidad de su sospecha, porque la fatalidad del relato se encuentra precisamente en esa caída en la tentación, en ese abrazar lo que se sabe maligno, en ese desobedecer a todo instinto o murmullo del subconsciente. Así, Rosaura se convierte en una nueva Eva, seductora e inevitable:

> ¿Era posible alguna defensa contra tanta dulzura? Ella me fascinaba. Cada mirada, cada palabra, cada sonrisa me atraía irresistiblemente hacia ella.
> La lucha, empero, que se efectuaba en mi pecho no cesaba. ¿Qué razón hay para esta falta de voluntad para someterme?, me preguntaba yo. La contestación tomó la forma de una sospecha dolorosa. Yo recordaba la escena aquella del monte de tala y me imaginaba ver en Rosaura a aquella encolerizada doncella del traje verde (135).

10. Todas las citas de este trabajo se corresponden con la edición de Nicolás Cócaro (1969).
11. *Vid*., Caillois (1970).
12. Lo mismo ocurre, entre otros, en «El almohadón de plumas», el cuento de Horacio Quiroga.

Al conocer por primera vez a Rosaura, intuye que es la joven del bosque, esa «pálida de cólera» (134) que golpeaba cruelmente a una anciana. Súbitamente empieza una agotadora lucha en su interior en contra de la fuerte atracción que siente por ella, y, guiado por su instinto, decide irse a vivir a otro lugar. Rosaura es como un imán maligno que lo atrae, pero sabe que no le conviene: «Al fin, llevado al extremo, resolví probar la verdad de mis sospechas. Nunca me seduciría semejante diablo hasta el punto de tomarlo por esposa, aunque su hermosura superaba a la de un ángel» (138).

Resulta llamativa esta dicotomía con la que Rosaura es descrita a lo largo del cuento. Pelino Viera la calificará unas veces de diablo y otra de ángel, cambiando continuamente de opinión y viendo, en muchas ocasiones, lo que quiere ver. Idealiza profundamente a la amada, e incluso bautiza su nuevo hogar como «Santa Rosaura», lo que no deja de ser paradójico si se tiene en cuenta que esa decisión de abandonar la casa de don Pascual Roldán para vivir en solitario es en cierta medida una huida, un infructuoso intento de no sucumbir ante ella: en el fondo de su ser no la considera precisamente santa, sino algo mucho más oscuro. Pese a todo, se inspira en la misma mujer de la que se aleja acongojado, oprimido:

> Al principio, apenas podía vivir alejado de Rosaura; su imagen no se apartaba de mí; el deseo de estar con ella era tan intenso que me adelgacé, palidecí, y estaba extenuado. Me sorprendió, por lo tanto, el encontrar que tan gran anhelo se desvanecía rápidamente. Mi espíritu volvió a quedarse tan sereno como antes de que aquella gran pasión empezara a intranquilizarme. Al mismo tiempo, sin embargo, yo sentía que sólo cuando me hallaba lejos de Rosaura podía existir este sentimiento de libertad […] (136-137).

Las circunstancias le impiden librarse de ella, y finalmente cae ante esa mujer malvada que se le presenta como una débil dama que ha estado llorando su ausencia, llegando a enfermar: «Procuré convencerme de que amaba a Rosaura apasionadamente, como realmente la había amado antes; y de que una vida de grande y duradera felicidad me esperaba, si me casaba con ella» (138). Tras el matrimonio, renace la pasión de Pelino, quien, como si tras un periodo de abstinencia ella fuese su droga, expresa sus sentimientos con absoluta obnubilación:

> ¡Qué suprema felicidad sentía yo! Consideraba como locura mi estado anterior. ¿Qué desvaríos, qué mentiras inspiradas por algún espíritu maligno, me habían hecho abrigar pensamientos tan crueles sobre aquella mujer preciosa que yo amaba, la criatura más dulce del cielo? […]
>
> La vida me era ya más dulce, por la presencia de la mujer que yo idolatraba. Nunca tuvo hombre alguno una esposa bella[13], ni más consagrada a su marido, y la prontitud, o mejor dicho, el júbilo con que ella abandonó las comodidades y los alegres pasatiempos de la capital para acompañarme a nuestro solitario hogar en la pampa, me llenaba de grata sorpresa (139-140).

No obstante, la fachada de la bruja empieza a caer a los pocos meses, tras los cuales será Pelino el que enferme: «me desperté una mañana con una sensación triste y angustiosa en el cerebro» (141). Rosaura, cuyo nombre alude a la belleza de la rosa, una rosa de oro, lo narcotiza en cambio con «la flor de pesadilla», que recuerda a la flor de la muerte de la que se habla en «Viola Acherontia», el cuento de Lugones: el anciano jardinero logra crear una flor absolutamente decadente, una violeta negra que «Tenía, pues, los elementos del sueño y de la alucinación, es decir dos productores de pesadillas; de modo que a los efectos específicos del color negro, del sueño y de las alucinaciones, se unía el miedo» (108). De igual modo, los cánones clásicos del cuento fantástico de terror relacionaban a la mujer con la flor, y esta representaba a su vez el mal y la pesadilla, algo que Charles Baudelaire había expresado años antes en *Las flores del mal* (1857). Así, la hermosura de la mujer esconde el horror, y ella se vuelve un ave monstruosa (el tema decadentista de la mujer fatal está presente en todo momento, y la otra bruja, la anciana a la que recurre Pelino para descubrir el engaño de su esposa, se llama Salomé).

Tras un periodo de incertidumbre, el inocente Pelino Viera descubre las artes oscuras de su mujer bruja:

> Desde mi entrevista con la curandera, la sospecha de [sic] que ya existía en mi mente de que mi mujer era uno de esos seres aborrecidos que poseen sabidurías sobrehumanas, que reservan y emplean sin duda para

13. En la edición de Cócaro falta el adverbio, que sí figura en el original inglés: «Never had man a more beautiful or a more devoted wife» (344).

> fines perversos, se había convertido en convicción. Y ahora que hube satisfecha la peligrosa curiosidad que me había animado, que había visto a mi mujer emplear las odiosas artes ocultas, ¡qué había yo de hacer! No paró ahí mi curiosidad y para inspirarme a obrar más, el odio que yo había abrigado en secreto hacía largo tiempo, se convirtió instantáneamente en un amargo y ardiente deseo de vengarme de la mujer que había unido al mío su maldito destino (146).

Viaja a la ciudad de la gente emplumada, donde encuentra todo un aquelarre de mujeres-pájaro. Presa del miedo, acaba por matar a su esposa. La atracción sexual que había contenido antes del matrimonio, siguiendo una educación y una ortodoxia cristianas –«Si nacía en mí un pensamiento de amor, yo le [sic] consideraba como un pensamiento pecaminoso, y luchaba por desasirme de él» (135)–, acaba por convertirlo en un asesino (el ciclo pasión sexual-asesinato se cumple): en el ser civilizado también se esconde la barbarie, mientras que la belleza de la mujer, su profundo atractivo, se relaciona con el pecado, la maldad y la brujería; es la encarnación del mal –la mujer fatal, la nueva Eva, el «monstruo infernal de horrible careta» (152)– que influye negativamente en el hombre, despertando su parte más oscura: «El horror y la alucinación se habían apoderado de mi alma, hicieron que me olvidara de todo […] Examiné a Rosaura y vi que estaba muerta. Era horrible la muerte que tuvo; pero no por eso sentí compasión ni remordimiento, aunque estaba convencido de que mi propia mano le había infligido la herida mortal» (151).

Todo el cuento está inundado de cierto esoterismo: religión y fantasía –lo religioso y lo supersticioso– permanecen unidas desde el momento en el que la ciudad de las gentes emplumadas fue fundada por el obispo de Placencia[14]; sin embargo, la fe y el conocimiento de la doctrina cristiana no son suficientes para explicar los extraños acontecimientos que suceden en el relato, que se sitúan más allá de lo divino y lo humano, de todo lo conocido: lo irracional, pero también lo accidental. Pelino no es un asesino, es un hombre preso de la situación, que lo obliga a cometer un acto cruel, mientras se defiende de lo abominable:

> Me prenderían y me darían una horrible muerte. ¿No sería mejor decir la pura verdad, contestar al ser interrogado?
> Soy culpable, y no lo soy; y contar después las maravillosas circunstancias[15]. ¿Creerían esta historia? Quizá, pero de nada me serviría. La acusación –pues me formarían seguramente un proceso por asesinato– diría que era buena mi invención y que estaba muy versado en leyendas y supersticiones, y ningún juez tendría valor para absolverme (151-152).

Llegados a este punto, cuando el cuento se ha deslizado hacia lo incomprensible, cuando ya no quedan explicaciones que valgan, la narración se va desplazando de lo fantástico a lo misterioso, y solo permanece la gran duda de si el relato resulta internamente verosímil. Alcanzado el final, Pelino expresa una petición: «Que para hacerme justicia escriba mi confesor aquí, al final de esta confesión, antes de mandarla a mi desdichado padre, que está en Portugal, si él cree que he dicho la verdad» (153). No obstante, la opinión del confesor, la versión dogmática, la de aquel que resulta confiable, no consta en el relato. Se reproduce solamente la visión del que ha visto alterada la realidad, del que podría ser el más loco o el más lúcido de los hombres; lo que tiene también mucho de dramático, porque Pelino Viera –según lo que el lector sabe– redacta su confesión, pero nunca queda absuelto: con su huida, se libra de la condena humana, no de la divina: «¿[…] quién ha de querer morir con el peso de un gran crimen sobre el alma?» (153).

Anteriormente a esta expresión de desazón, unas palabras se dedican a las tierras del Plata, lo que supone, sin duda, el sello de toda obra hudsoniana. En algún momento, el autor se inmiscuye en el texto para recordar la lejana Argentina y recorrer con la imaginación sus campos y llanuras:

> Algunas veces, no pudiendo pegar los ojos por la noche, me pongo a pensar en las grandes llanuras, hasta que casi me imagino oír los lejanos mugidos del ganado, el vespertino canto de la perdiz; acabo siempre por derramar abundantes lágrimas. Sería muy triste vivir lejos de la dulce vida que yo conocía, errar entre

14. En «Marta Riquelme» es el Padre Sepúlveda el que se enfrenta a la transformación de Marta Riquelme en *Kakué*, en algo que responde a las creencias indígenas.

15. La frase parece extraña o incompleta, pero así consta en la edición de Cócaro. En el original inglés, en cambio, se lee todo en un mismo párrafo, lo que clarifica mucho: «Or would it do to tell the simple truth; to say, when interrogated, 'I am guilty, yet not guilty,' and then proceed to relate the marvellous circumstances? […]» (355).

> extranjeros en remotas tierras, perseguido siempre por el recuerdo de la terrible tragedia (153).

Tal y como explica Haydée M. Jofre Barroso en *Genio y figura de Guillermo Enrique Hudson* (1972), «Estas palabras del protagonista guardan más relación con la situación de Hudson, extranjero melancólico, en perpetuo ejercicio de la añoranza, que con la acción del relato propiamente dicha» (88). Sin embargo, hay una gran diferencia: el joven Pelino Viera se queda en Argentina, mientras su familia regresa a Europa; el joven Hudson viaja a Europa, mientras su familia permanece en Argentina. No es difícil leer en esto cierto deseo de haber tenido una vida diferente, cierta vacilación en su decisión, aunque solo fuesen fantasías sobre un cambio que nunca se produjo, imaginaciones de un corazón dividido entre dos patrias. Seguramente sean estas profundas nostalgias, diseminadas a lo largo de todos sus escritos, las que han conducido a la crítica a prefigurar la imagen del escritor desarraigado y desolado en la civilizada Inglaterra, aunque la realidad no fuese exactamente esa.

A modo de conclusión, pueden recuperarse unas palabras con las que Nicolás Cócaro introduce su antología *Cuentos fantásticos argentinos*[16], publicada por primera vez en 1960: «Pero, sin duda, el comienzo más preciso de esta *corriente literaria fantástica* lo señala, en idioma inglés, el argentino Guillermo Enrique Hudson, con el cuento titulado "La confesión de Pelino Viera" […]» (17). Esta frase constituye uno de los mayores reconocimientos que ha recibido Hudson en el mundo hispánico, pese a no ser del todo acertada. Cócaro está destronando, entre otros, a Leopoldo Lugones, tantas veces considerado el gran precursor del cuento fantástico argentino (publicó sus primeros cuentos entre 1897 –trece años después de que el texto de Hudson se diese a conocer en la Argentina– y 1899 en los diarios *El Tiempo* y *La Tribuna*. Aparecerían más tarde en el volumen *Las fuerzas extrañas*, de 1906), pero también a Juana Manuela Gorriti, quien en 1865 publicó «Quién escucha su mal oye», o Eduardo L. Holmberg –viajero y naturalista, al igual que Hudson–, quien publicó diversos cuentos fantásticos, como «El maravilloso viaje del señor Nic-Nac», de 1875[17].

La historia de la literatura ya ha demostrado sobradamente que las famas y los prestigios se reparten muy azarosamente, y seguramente algún otro cuento por descubrir, desaparecido o nunca publicado; algún otro autor, marginal, menor o sin aspiraciones de escritor, llegará en cualquier momento futuro a reclamar su puesto, a escalar posiciones en la clasificación. No es fácil afirmar, por lo tanto, que «La confesión de Pelino Viera» sea el primer cuento fantástico argentino, pero lo que sí se puede defender es que se encuentra en los inicios del género, que para 1883 un cuento argentino había sido escrito en inglés desde la lejana ciudad de Londres. Y que Hudson espera aún el momento de ser aceptado en ese canon nacional de genealogía extranjera, tal y como lo definió Ezequiel Martínez Estrada.

Bibliografía

Abraham, Carlos. *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. Madrid: La biblioteca del laberinto, 2013.

Barrenechea, Ana María. «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica». *Revista Iberoamericana*, XXXVIII:80, (1972): 391-403.

Barrera, Trinidad. «La fantasía de Juana Manuela Gorriti». *Hispamérica: Revista de Literatura*, 25:74, (1996): 103-111.

Borges, Jorge Luis. «El escritor argentino y la tradición». *Discusión*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964: 151-162.

Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa, 1970.

Campra, Rosalba. «Los silencios del texto en la literatura fantástica». Enriqueta Morillas Ventura (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991: 49-73.

Cócaro, Nicolás. «La corriente literaria fantástica en la Argentina». *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 1969: 11-39.

Colombres, Adolfo. *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1984.

16. No es la única antología que incluye el cuento de Hudson, aparece también en otras como *Los brujos* (1979), de Adriana Martínez Dalke; *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano* (1998), de Óscar Hahn; *Antología de relatos fantásticos argentinos* (2006), de Helios Jaime-Ramírez; *R.I.P. Antología del cuento latinoamericano de terror del siglo XIX* (2010), de Ernesto Pérez Zúñiga; o *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX. Tomo 3* (2017), de Carlos Abraham.

17. No se pretende con esto trazar una cronología completa de la literatura fantástica argentina, sino apuntar algunos datos generales que ayuden a situar el cuento de Hudson.

Hahn, Óscar. «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano». *Mester*, XIX:2, (1990): 35-45.

Haymaker, Richard E. *From Pampas to Hedgerows and Downs, a study of W. H. Hudson*. New York: Bookman Associates, 1954.

Hudson, Guillermo Enrique. *El ombú y otros cuentos rioplatenses*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

Hudson, Guillermo Enrique. «La confesión de Pelino Viera». Nicolás Cócaro (ed.). *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 1969: 129-153.

Hudson, William Henry. «Pelino Viera's Confession». *The Cornhill Magazine*, I:4, (1883): 337-356.

Jofre Barroso, Haydée M. *Genio y figura de Guillermo Enrique Hudson*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.

Jurado, Alicia. *Vida y obra de W. H. Hudson*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.

Lugones, Leopoldo. «Viola Acherontia». *Las fuerzas extrañas*. Madrid: Biblioteca del Dragón, 1987: 103-111.

Martínez Estrada, Ezequiel. «Lo fantástico». *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951: 333-339.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Para una revisión de las letras argentinas*. Buenos Aires: Losada, 1967.

Morillas Ventura, Enriqueta. «Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo xix». Jaume Pont (ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1999: 269-277.

Pellicer, Rosa. «Notas sobre literatura fantástica (De terror a lo extraño)». *Cuadernos de Investigación Filológica*, XI:1-2, (1985): 31-58.

Pellicer, Rosa. «El canto de las sirenas (textos hispanoamericanos)». *Arrabal*, 1, (1998): 127-135.

Pozzo, Fernando, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Jorge Casares, H. J. Massinghem, V. S. Pritchett y Hugo Manning. *Antología de Guillermo Enrique Hudson: con estudios críticos sobre su vida y su obra*. Buenos Aires: Losada, 1941.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

Torquemada, Antonio de. *Jardín de flores curiosas*. Madrid: Castalia, 1982.

Velázquez, Luis Horacio. *Hudson vuelve*. La Plata: Ediciones Llanura, 1952.

América sin nombre, n.º 22 (2017) 125-135
DOI 10.14198/AMESN.2017.22.12
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 02/06/2017
Fecha de aceptación: 30/06/2017

Puede citar este artículo como:
Estrada, Oswaldo. «Utopías libertarias y sueños de igualdad: Mario Vargas Llosa y Flora Tristán». *El cuento hispanoamericano del siglo xxi*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, 22 (2017): 125-135, DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.12
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.12

Utopías libertarias y sueños de igualdad: Mario Vargas Llosa y Flora Tristán

Libertarian utopias and dreams of equality: Mario Vargas Llosa and Flora Tristán

Oswaldo Estrada*
University of North Carolina at Chapel Hill

Resumen

Este artículo analiza la reconstrucción ficcional que Mario Vargas Llosa realiza de Flora Tristán, tomando en cuenta diversas rearticulaciones histórico-literarias de los siglos xix y xx. A diferencia de otras escrituras con respecto a la famosa escritora franco-peruana, la de Vargas Llosa en *El paraíso en la otra esquina* (2003) articula un mundo posible y coherente desde una perspectiva alternativa y disidente, sin la religiosidad, el fervor nacionalista o la actitud paternalista que hallamos en otros trabajos sobre Flora Tristán, la intelectual que luchó por alcanzar una utopía socialista de igualdad para las mujeres y los obreros oprimidos. Para realizar este análisis de reconstrucción histórica, el crítico analiza el ensamblaje feminista de Flora Tristán en la novela de Vargas Llosa, a la luz de varios de sus ensayos con respecto al mundo de la ficción y el poder político de la literatura.

Palabras clave: Mario Vargas Llosa, Flora Tristán, memoria histórica, feminismo, utopía socialista, igualdad de género

Abstract

This article analyzes Mario Vargas Llosa's fictional reconstruction of Flora Tristán, taking into account a variety of 19th –and 20th– century historical and literary rearticulations. Unlike other writings on the famous Franco-Peruvian author, Vargas Llosa's *El paraíso en la otra esquina* (2003) articulates a possible and coherent world from an alternative and dissident perspective, without the religiosity, nationalist passion, and paternalistic attitude that we find in other works on Flora Tristán, the intellectual who fought for a socialist utopia of equality for women and the oppressed workers. In order to carry out this historical reconstruction, the critic analyzes Flora Tristán's feminist fabrication in Vargas Llosa's novel, in view of his own essays in regards to the world of fiction and the political power of literature.

Keywords: Mario Vargas Llosa, Flora Tristán, historical memory, feminism, socialist utopia, gender equality

* Profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Carolina del Norte, en Chapel Hill, y editor de *Romance Notes*. Ha escrito numerosos artículos en torno al género y la identidad, la memoria histórica, la violencia actual y la otredad. Es autor de *La imaginación novelesca. Bernal Díaz entre géneros y épocas* (2009) y de *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea* (2014). Es co-autor y editor de *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…* (2010), *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico. Literary and Cultural Inquiries* (con Anna M. Nogar, 2014) y *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas* (2015). Es fundador y co-editor de la serie «Palabras de América» en la editorial Albatros.

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Mucho tiempo ha pasado desde que don Pío de Tristán y Moscoso, último virrey del Perú, quemara públicamente en Arequipa el libro *Pérégrinations d'une Paria* (1838), en el que su sobrina Flora denuncia la corrupción y el egoísmo de la clase alta peruana, «su afán de lucro, su amor al poder», «el embrutecimiento de un pueblo» y la inmoralidad que llega «a los últimos peldaños de la jerarquía social» (3)[1]. El episodio ocupa un lugar central en la memoria colectiva del Perú, aquella que a veces le atribuye la quema al arzobispo José Sebastián de Goyeneche y Barreda, o que bien traslada la pira justiciera de Arequipa a Lima (Rodas Rojas 195-199)[2]. A partir de entonces la historia de la intelectual y activista franco-peruana Flora Tristán (1803-1844) ha sufrido una serie de transformaciones en diversos tratados biográficos, ficcionales o ensayísticos. Hablo, por ejemplo, de textos tan variados como el ensayo *Al margen de un libro olvidado: Flora Tristán en el Perú* (1925) de Jorge Basadre o *La vie et l'oeuvre de Flora Tristán* (1925) de Jules L. Puech; de la crónica *Vale un Perú* (1939) de Ventura García Calderón, la biografía novelada *Flora Tristán. Una mujer sola contra el mundo* (1936) de Luis Alberto Sánchez; de la estampa dramática *Flora Tristán* (1959) de Sebastián Salazar Bondy, o del ensayo feminista *Flora Tristán, precursora* (1983) de Magda Portal. Gracias a ellos, la imagen que tenemos de Tristán es la de una intelectual que a partir de su propia marginalidad –como hija ilegítima, esposa abusada y separada, o por ser pobre y estar perseguida por su marido y las autoridades– lucha por los derechos de la mujer y los obreros como verdadera precursora del marxismo.

Tomando en cuenta estas rearticulaciones histórico-literarias en las que Flora Tristán es descrita no sólo en términos de su inteligencia, activismo o «profunda vocación feminista» (Portal 21), sino también en base a «su fe y su belleza» (Sánchez, *La literatura* 1181), «coquetería profesional» (Porras Barrenechea xliv) o «femenina chismografía» (Basadre xviii), en la novela *El paraíso en la otra esquina* (2003) Mario Vargas Llosa reconstruye su figura paradigmática de una manera alternativa y disidente, sin recurrir a las maniobras de la llamada *nueva novela histórica* del siglo pasado. Dejando a un lado los consabidos juegos bajtinianos de la heteroglosia, la parodia y el carnaval, el abuso de la metaficción y la excesiva intertextualidad, o las omisiones y los anacronismos con que antaño no pocos autores latinoamericanos distorsionaran el devenir de la historia, Vargas Llosa ubica a Tristán en un mundo posible y coherente, que, pese a su flagrante condición ficcional, se presenta en la página impresa como un trozo completo de una historia real e intimista (Doležel 30-31)[3]. Hábil en la creación de historias que aparentan ser reales y son sólo la contracarátula o el reverso de la realidad, en tanto que representan aquello que no sucedió (Vargas Llosa, *Cartas* 15), en esta novela el ganador del Premio Nobel de Literatura 2010 toma como materia prima los diarios, las cartas y los manuscritos que Tristán deja inacabados para crear a un personaje *auténtico*. No hallamos aquí la religiosidad, el fervor nacionalista ni la actitud paternalista de la histórica luchadora social hacia las clases trabajadoras, pero sí el añadido ficcional de un profundo trauma psicológico que trunca su sexualidad y todo lo relacionado a su vida afectiva, en pro de un ideal revolucionario (Kristal 133-134). Gracias a este juego de sugerentes coyunturas entre la historia y la ficción, Vargas Llosa construye nuevas metáforas novelísticas sobre la cultura, el género y la marginación social, como lo hace posteriormente en *Travesuras de la niña mala* (2006), *El sueño del celta* (2010), *El héroe discreto* (2013) y *Cinco esquinas* (2015). Al hacerlo revalida el poder de la ficción para promover la libertad de pensamiento y expresión, sobre todo al inicio de un nuevo siglo en el que se imponen la diversión y el entretenimiento como valores universales de una civilización entregada al espectáculo, a la literatura y el cine *light*, al consumo masivo de los *bestsellers*, o a la apariencia y la frivolidad (Vargas Llosa, *La civilización* 33-51).

1. Cito de la traducción al español de E. Romero del Valle, corregida y revisada por José M. Gómez-Tabanera (1986).
2. En una de sus tradiciones, Ricardo Palma lo confirma, señalando, a propósito de la quema pública del libro satírico *Lima por dentro y fuera* (1797) en un teatro de Lima: «Y aquí apuntaremos que en los tiempos de la República, por los años de 1837 a 1839, se repitió en el mismo proscenio el auto de fe con la obra de Flora Tristán titulada *Peregrinaciones de una paria*» (712).
3. En *Latin America's New Historical Novel* (1993), Seymour Menton analiza con detenimiento diversas novelas históricas latinoamericanas publicadas desde finales de los setenta hasta principios de los años noventa que, por separado y en conjunto, contradicen el curso de la historia valiéndose de los recursos antes mencionados (22-25). También estudian el subgénero de la novela histórica producida en aquellos mismos años Juan José Barrientos, en *La nueva novela histórica hispanoamericana* (2001), y Fernando Aínsa, en *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina* (2003).

En términos amplios, *El paraíso en la otra esquina* narra dos historias paralelas en capítulos intercalados: la de Flora Tristán en la primera mitad del siglo XIX y la de su nieto, el pintor post-impresionista Paul Gauguin, hacia finales del mismo siglo. Lo que une a ambos personajes de la extensa narración es su infatigable búsqueda de un paraíso de justicia y libertad, ya sea una utopía donde no existan divisiones de género y clases sociales (en el caso de Flora), o bien una vida primitiva en Tahití, alejada por completo de la civilización europea (en todo lo referente a Paul)[4]. De esta construcción bipartita, me interesa el delineamiento ficcional de Flora Tristán no sólo porque está hecho con el bagaje de previas reformulaciones históricas sino también porque su «visión utópica ulterior» de algún modo influye en la de su nieto (Habra, «Flora» 105). El personaje de Flora, además, se concibe con la información genética de un «intelectual público» (como su propio creador Vargas Llosa) que tiene un impacto vital en su sociedad porque es capaz de interpretarla, criticarla o moldearla desde cierta posición política, valiéndose de un lenguaje contestatario (De Castro 22-27). Para la crítica Sabine Köllmann, «mucho más fascinantes» son las descripciones novelísticas de Paul Gauguin que los «desesperados intentos de Flora Tristán» por establecer su legitimidad, su brusco rechazo de todo lo relacionado a la sexualidad y su manipulación de ciertos hombres que la encuentran atractiva (246). No creo que el perfil de Tristán justifique este juicio, y a las pruebas me remito.

Si la Flora Tristán que aparece en versiones anteriores es una peregrina romántica que tiene miedo de cruzar el mar para llegar al Perú, una mujer frágil que tiembla y se estremece ante las atenciones del capitán Chabrié, por lo cual «se arropa con su gesto y esconde el rostro entre las manos» (Sánchez, *Flora Tristán* 10-11), la de Vargas Llosa es todo lo contrario. Tallada a imagen y semejanza de un intelectual poseedor de un lenguaje que intenta, en palabras de Edward Said, decirle verdades al poder, desde una condición solitaria y utilizando las raras oportunidades que tiene de hablar (xvi-xviii), en *El paraíso en la otra esquina* Tristán emprende su lucha contra la desigualdad señalando que «no es cristiano que, en nombre de la santidad de la familia, un hombre se compre una mujer, la convierta en ponedora de hijos, en bestia de carga, y, encima, la muela a palos cada vez que se pasa de tragos» (17). Presentándola como «mártir de su propia verdad» (Forgues, «Humanism» 165), Vargas Llosa se centra menos en «la belleza inquietante» que le atribuyera Luis Alberto Sánchez (*Flora Tristán* 39) y más en el espíritu combativo que le adjudica Sebastián Salazar Bondy, cuando en uno de sus diálogos dramáticos denuncia a voz en cuello que los hombres que han hecho las leyes «han dejado al margen de ellas a la mujer. Y se jactan de civilización» (246). Con una voz íntima que disiente del *status quo* y se alinea con la de los marginados y menos privilegiados, en la novela de Vargas Llosa, la escritora de *Pérégrinations d'une Paria* ubica a los lectores en su propio subconsciente, desde donde implora: «¿Hasta cuándo iba a continuar engordando un puñadito de privilegiados gracias a la miseria de la inmensa mayoría? ¿Hasta cuándo la esclavitud, abolida para los hombres, continuaría para las mujeres?» (19).

Gracias a estas intervenciones oportunas, pensadas desde la interioridad de Flora Tristán, los lectores del siglo XXI podemos imaginar a la autora del XIX, quien en su libro *Union ouvrière* (1843) denuncia la inferioridad de la mujer, su innegable condición de paria, su falta de acción y su escaso acceso al conocimiento. Si bien no deja de ser negativa la designación de «paria», Tristán la subvierte y transforma en paradigma poderoso al homologarla a la mujer mesiánica, y desde un lugar subordinado refuerza su propia persona pública de superioridad moral (Gómez 184-185). Con aquel libro revolucionario, no está de más recordarlo, Tristán se adelanta a su época al denunciar que para las mujeres «no ha habido ninguna función en la Iglesia, ninguna representación frente a la ley, ninguna función en el Estado» (110)[5]. En consonancia con ese espacio ensayístico en el que Tristán acusa la dependencia de las mujeres de sus padres y esposos, equiparando su subordinación y desigualdad a la de los proletarios, en la novela de Vargas Llosa ella actúa como una verdadera activista que busca reformas sociales, «empezando por la igualdad absoluta de derechos para hombres y mujeres» (20). Valiente, decidida e incansable, en esta ficción Tristán trata de convencer a un párroco católico de los beneficios de su proyecto de Unión Obrera; busca a los obreros en los bares para ayudarlos a liberarse de la explotación; y hasta visita

4. No en vano en un estudio reciente Rosalba Medina Gómez estudia la obra como una complicada y entretejida «búsqueda de la felicidad».

5. Cito de la traducción al español de Yolanda Marco (1977).

prostíbulos para informarse mejor de las condiciones de vida de las prostitutas, a través de las cuales confirma que el sexo «era uno de los instrumentos primordiales de la explotación y dominación de la mujer» (100). Esta Flora, insisto, mucho se parece a la intelectual orgánica que en la *Union ouvrière* critica que la mujer no valga nada –o muy poco, en el mejor de los casos– precisamente porque «se la ha educado para ser una graciosa muñeca y una esclava destinada a *distraer a su dueño* y a *servirle*» (115, énfasis en el original).

Mucha razón tiene José Miguel Oviedo al constatar, en su lectura de *El paraíso en la otra esquina*, que Vargas Llosa explota el género de la novela con un espíritu ensayístico, convirtiéndolo en un vehículo reflexivo para meditar, de la forma más íntima y comprometida, sobre aquellos asuntos morales, estéticos e ideológicos que le preocupan como intelectual (73). Si en *La utopía arcaica* (1996) el ensayista Vargas Llosa ratifica la obligación del escritor «de dar cuenta de las injusticias de su mundo» (26), desplazándose sobre los rieles del compromiso social sin caer en los precipicios de la propaganda barata, distante de sus propios demonios o convicciones interiores, el novelista permite que Flora, Florita, la mujer-mesías o Madame-la-Colére estalle de ira ante el copular salvaje de los hombres, sobre todo por las violaciones nocturnas de su esposo. Mientras la mayoría de sus biógrafos mencionan sus tres embarazos con André Chazal como una parada necesaria en el tormentoso trayecto de su vida –Luis Alberto Sánchez resume el episodio en un par de oraciones: «Hay dos hijos en el hogar sin treguas. Tempestades y berridos; la vida es un ritmo intermitente de ira y tedio» (*Flora Tristán* 51)–, en la novela de Vargas Llosa, Tristán deshace por completo la idealización del embarazo, como lo hace en la *Union ouvrière*, al recalcar la esclavitud de la mujer porque está destinada, *ab initio*, a parir hijos y mantener su condición de «*propiedad* del marido» (119, énfasis en el original).

Siguiendo esta lógica feminista (defendida en el siglo xx primero por Alfonsina Storni como después por Rosario Castellanos), en *El paraíso en la otra esquina*, una Flora Tristán demasiado íntima se deja explicar, encolerizada, por un narrador interior que le habla como la voz de su propia conciencia:

> …todavía peor que ser copulada, fue quedar embarazada a consecuencia de esos atropellos nocturnos. Peor. Sentir que te hinchabas, deformabas, que tu cuerpo y tu espíritu se trastornaban, sed, mareos, pesadez, el menor movimiento te costaba un esfuerzo doble o triple del normal. ¿Eso las bendiciones de la maternidad? ¿Eso lo que ansiaban las mujeres, con lo que cumplían su vocación íntima? ¿Hincharse, parir, esclavizarse a las crías como si no bastara ser esclavas del marido? (53).

Al definir la preñez como fenómeno que «deforma» –pensemos en el poema «El hijo» de Storni– o como «una enfermedad cuyo desenlace es siempre catastrófico para quien la padece», al decir de Castellanos en *Mujer que sabe latín* (15), Flora Tristán aparece en la novela armada de un feminismo temprano que se enfrenta a un sistema explotador para subvertir las esferas públicas y privadas de una jerarquía clasista y sexista que oprime de muchas maneras a la mujer y a aquellos grupos que permanecen al margen del poder (Gargallo 32). No sólo eso. A medida que esta exposición de pensamiento se desdobla de un capítulo a otro –gracias al delineamiento certero de la interioridad de Tristán como un ser de «carácter endemoniado» y «espíritu insumiso» (91)– Vargas Llosa prueba novelísticamente aquello que defiende en un ensayo como *La tentación de lo imposible* (2005): que el verdadero escritor aprovecha hechos históricos y problemas políticos concretos como «pretextos» para denunciar una «injusta realidad presente» o exponer «el anhelo por una sociedad de justicia y fraternidad» (182). Y es que lo más importante, como anota el novelista y ensayista al examinar el trabajo artístico de Victor Hugo en *Los Miserables*, o como observamos los lectores al cotejar lo que hace Vargas Llosa al reformular, editar, corregir y aumentar diversos retratos histórico-literarios de Flora Tristán en *El paraíso en la otra esquina*, «no son las semejanzas sino los contrastes, las profundas modificaciones que la imaginación artística ha operado a partir de la visión histórica» (*La tentación* 184-185).

Flora Tristán es, desde luego, la primera en construir su retrato como el de una mujer que lucha por abolir la esclavitud o servidumbre de las mujeres, por defender el divorcio y por reivindicar la condición de los parias como ella (*Peregrinaciones* 9-14). Así lo describe no sólo en su primer libro de viajes sino en *Promenades dans Londres* (1840), en la ya citada *Union ouvrière* (1843) y en el póstumo *Tour de France* (1973), donde utiliza su ilegitimidad –como mujer (viajera), representante de la clase obrera, revolucionaria, unionista y feminista– para exigir un drástico cambio social (Schlick 88). Vargas Llosa manipula este retrato «primario» con trazos textuales «secundarios» de su propia cosecha y pensamiento libertario,

los cuales dotan a Flora Tristán de un carácter indomable y poco convencional en una mujer de principios del siglo XIX. La protagonista de esta novela no sólo busca la utopía social o humanitaria, como se ha dicho en varias ocasiones (Oviedo 74; Castillo Uculmana 251-255), sino que la fabrica y pule al costo que sea a través de diversos actos, pensamientos y palabras manipulados, por supuesto, por la imaginación de Vargas Llosa.

Esto se observa en la novela desde que Flora, en vez de contener sus impulsos, según el consejo de su abogado, le rompe a su marido un plato de cerámica en la cabeza para robarse a su hija Alina; cada vez que se inventa nuevas identidades, presentándose como virgen o viuda, o escondiendo su maternidad; cuando denuncia al padre de su hija por violación e incesto; al darle falsas esperanzas al capitán Chabrié sólo para que éste le consiga un certificado que documente la legitimidad de su nacimiento; o cuando se viste de hombre en Londres durante cuatro meses «para moverse con libertad y realizar sus investigaciones sociales» (235). Gracias a estos y otros actos transgresivos en los que Tristán repudia a su poderoso tío porque le niega la herencia de su padre, o insulta a los hombres de poder por ser enemigos de la clase obrera, o critica a los «indios, zambos [y] mestizos» que en cualquier conflicto civil se prestan «a ser carne de cañón, instrumento de luchas de facciones que no tenían nada que ver con su suerte» (302), Flora exclama, «que la esclavitud [es] una aberración humana, un crimen contra la civilización, y que, tarde o temprano, también en el Perú se aboliría» (323). Sintiéndose portadora absoluta de un conocimiento divino, como si verdaderamente hubiera sido «elegida por el cielo para desempeñar su misión» (Jourdan 228-229), Flora, en calidad de mujer-mesías, por voluntad propia clausura las puertas de su sexualidad como estrategia máxima para alcanzar el paraíso.

El mismo Paul Gauguin reconoce en la novela el perfil revolucionario y anarquista de su abuela mientras busca su libertad en Tahití. La admira por dejar todo atrás para encontrarse a sí misma y conquistar el mundo, aun cuando el precio fuera muy alto. El narrador, instalado en su conciencia, imagina a Flora Tristán decidida a todo con tal de salvar a su hija de las garras de su ex marido que sólo quiere aprovecharse de su supuesta herencia tras el viaje al Perú: «La fría discusión, los reproches, los gritos. Y, de pronto, la magnífica abuela reventándole un florero, ¿una olla, una silla?, a Chazal en la cabeza, y, aprovechando la confusión, tomando a Aline de la mano y escapando con ella por las calles desiertas y empapadas de Versalles» (163). Paul no renuncia, como ella, a la sexualidad pero sí al amor, tal vez siguiendo su ejemplo, aunque sólo fuera de manera inconsciente. «En 1888», le señala a Paul una voz interior, «ya habías llegado a la conclusión de que el amor, a la manera occidental, era un estorbo, que, para un artista, el amor debía tener el exclusivo contenido físico y sensual que tenía para los primitivos, no afectar los sentimientos, el alma» (290).

Si en las primeras décadas del siglo pasado Luis Alberto Sánchez retrata a Flora «privada de entregarse al amor» debido sobre todo al fracaso conyugal (*La literatura* 1179), a principios del 2000 Vargas Llosa da un paso mucho más atrevido en su caracterización de Tristán. Para satisfacer a los lectores que, al decir del novelista peruano, acuden a la literatura para encontrar ideas prohibidas, informaciones escamoteadas entre líneas o protestas y condenas impedidas (*La tentación* 221), Flora se niega el derecho a explorar su sexualidad. En total oposición al nieto que en Tahití encontrará la libertad en su nueva estética pictórica y explorando su sexualidad con jóvenes de ambos sexos, Flora rechaza cualquier posibilidad de cercanía íntima. Cuando en el Perú el coronel Bernardo Escudero le declara su amor y la besa, su voz interna la sacude por completo: «¡No, no, Dios mío, qué locura! ¡Nunca, nunca! ¿Volver a aquello? ¿Sentir, en las noches, que un cuerpo velludo, sudoroso, se montaba sobre ti y te cabalgaba como a una yegua? … ¡Ni por todo el oro del mundo, Florita!» (315).

Algo parecido sucede cuando el artista Jules Laure, después de pintar su retrato la enamora, y ella lo desarma argumentando que «su misión, su lucha, eran incompatibles con una pasión amorosa. Ella, para dedicarse en cuerpo y alma a cambiar la sociedad, había renunciado a la vida sentimental» (367). El disgusto y la repugnancia que el sexo le inspiran parece disiparse un tiempo después en los brazos de su amante Olympia Maleszewska, con quien descubre «el placer físico, de un goce sin violencia, entre iguales» (397). Pero también a ella la despacha sin remordimientos después de dos años de ardiente pasión, objetando: «tengo una misión. No podría cumplirla con mis sentimientos y mi mente divididos entre mis obligaciones y tú. Lo que voy a hacer exige que nada ni nadie me distraiga. Ni siquiera tú. Debo entregarme en cuerpo y alma a esta tarea» (398). En episodios como éstos, Flora construye a cinceladas su utopía rechazando cualquier tipo de amor físico y exaltando el amor espiritual como único y posible

camino libertario. Su incomodidad física con los hombres y su rompimiento abrupto con Olympia mucho tienen que ver con los traumas psicológicos ocasionados por el marido o por el desamparo de su propia madre, pero sobre todo reflejan, a manera de tesis personal, que «la revolución se ha convertido en un valor supremo, en su razón de existir» (Parrilla Sotomayor 331).

Al retratar ambos extremos utópicos, el de Paul y el de Flora, enfatizando la aberración que cada uno siente hacia el amor o el sexo, respectivamente, Vargas Llosa confirma una de sus mayores preocupaciones como pensador: la indagación del proceso imaginativo de la mente creadora y de las pasiones individuales que promueven la recreación estética, literaria, intelectual (Habra, *Mundos alternos* 178). Lo mejor de esta estructura contrapuntística es que ataca varios frentes a la vez. No sólo recrea, por ejemplo, la consabida tensión entre lo masculino y lo femenino, o entre el arte y la política sino el perfil político de una intelectual que realiza importantes contribuciones a la emancipación de las mujeres, o bien la sensibilidad artística de un hombre que revoluciona el arte de su época (Henighan 379). Mucha distancia, en este sentido, es la que separa a esta Flora Tristán de aquella retratada por Carolina Freire de Jaimes en 1875, en su discurso de ingreso al Ateneo de Lima. Cierto es que en aquel escrito del siglo xix Freire de Jaimes, al examinar la escritura de Tristán en *Pérégrinations d'une Paria*, la llama «brillante escritora» (19), en vista de sus «cuadros completos de una admirable exactitud» (20). Pero su patriotismo y extrema religiosidad –hay que decirlo– no le permiten ver el alcance político de las ideas de Tristán. Producto de su época, Freire de Jaimes no sabe cómo excusar «lo virulento de sus apreciaciones respecto del Perú» (37) y le critica, sobre todo, que no haya podido «dejar de tomar ese carácter de dogmatismo, de presunción reformadora que le quita gran parte de su amenidad» (43).

Aquella Flora de «inteligencia herida» (43), simultáneamente admirada y criticada por Freire de Jaimes, poco tiene que ver con la agencia política de aquella que hallamos, transformada por la imaginación novelística, en *El paraíso en la otra esquina*. Aquí Flora es una mujer que lucha por su libertad y por la de otras y otros a su alrededor. A Madame de Pierreclos, una joven viuda que se pasa días enteros llorando por el marido ausente, le pide, por ejemplo, que no se entierre en vida y que haga algo útil para la humanidad: «Estudie, haga el bien, ayude a los millones de seres que, ellos sí, padecen problemas muy reales y concretos, el hambre, la enfermedad, el desempleo, la ignorancia, y no pueden hacerles frente. Lo suyo no es un problema, es una solución. La viudez la salvó de tener que descubrir la esclavitud que significa el matrimonio para una mujer» (95). Transgresora a cuál más, Flora desdeña la posibilidad de vivir una vida «novelesca» y construye para sí –y por extensión para otras mujeres de su condición– una vida «más real» (Rodríguez Mansilla 428). Por eso le insiste a la viuda: «No juegue a sentirse una heroína de novela romántica. Siga mi consejo. Regrese a la vida y ocúpese de cosas más generosas que cultivar su dolor. Por último, si no quiere dedicar su tiempo a hacer el bien, goce, diviértase, viaje, consígase un amante» (95).

En otra ocasión, cuando visita La Antigualla, un hospital para locos y prostitutas en Lyon, Flora se enfurece al escuchar de uno de los doctores que en la mayoría de los casos el hambre y la miseria han causado la enajenación de todos esos hombres y mujeres. Enérgica, como en todos sus escritos, Flora le da la razón, no sin antes tratar de despertar su conciencia con respecto al verdadero problema que nadie quiere denunciar: «Lógico, doctor. ¿Sabe usted cuánto gana una obrera, en Lyon, por catorce o quince horas en el taller? Cincuenta centavos. La tercera o cuarta parte que el obrero, por el mismo trabajo. ¿Quién vive con eso al día, si tiene hijos que alimentar? Por eso muchas recurren a la prostitución, y acaban locas» (103). Su razonamiento ficcional guarda un cercano parecido con el espíritu combatiente de sus escritos históricos, aquellos en los que no se cansa de denunciar la inferioridad de la mujer doblegada por el abuso doméstico, los embarazos y la miseria que, según ella, es la responsable de lanzar a muchas «desgraciadas» a la prostitución (*Unión Obrera* 123). En ambos casos, tanto en la novela contemporánea como en la vida tormentosa que le tocó vivir en el siglo xix, Flora Tristán busca la igualdad entre hombres y mujeres, lucha contra la opresión económica de la clase trabajadora e intenta abolir el maltrato generalizado contra las mujeres (Gutiérrez Mouat 399). En ambos casos, valga la insistencia, su voz es signo de disidencia y rebeldía. Es la voz de la activista comprometida que escribe en uno de sus libros: «La inferioridad de la mujer, una vez proclamada y dada como principio, ved qué consecuencias desastrosas ocasiona *para el bienestar universal de todos y de todas en la humanidad*» (*Unión Obrera* 115, énfasis en el original).

Esta misma Flora Tristán que aparece en *El paraíso en la otra esquina* se transforma durante el

largo trayecto de Europa al Perú. Al pasar por la isla de Cabo Verde, por ejemplo, palpa de cerca la esclavitud y se muestra, como en *Pérégrinations d'une Paria*, asqueada ante el espectáculo de los negros que son comprados y vendidos como animales de trabajo. Aquí, como en su libro de 1838, su socialismo, aquél que en gran medida proviene del socialismo utópico francés de 1830, que conserva los ideales de la Revolución Francesa –libertad, igualdad y fraternidad– y que busca, a diferencia de la teoría socialista anterior al marxismo, la libertad de las mujeres (Gómez 181), no la salva del racismo de su época. Por esa razón Tristán describe sin reparo alguno, tanto en su libro como en la ficción, el «olor a negro, que no puede compararse con nada, que da náuseas y que persigue por todas partes» (180). Sólo que esta vez, desde el siglo XXI, Flora Tristán tiene la oportunidad de enmendar su error, gracias a un narrador que le habla desde lo más profundo de su ser:

> ¡Olor a negro! Cuánto habías lamentado después esa imbecilidad frívola, que repetía un lugar común de los esnobs parisinos. No era el "olor a negro" lo repugnante en aquella isla, sino el olor a la miseria y la crueldad, al destino de esos africanos al que los mercaderes europeos habían convertido en materia de injusticia, todavía eras una ignorante cuando escribiste las *Peregrinaciones de una paria* (180).

La enmienda ficcional no cambia, desde luego, el racismo del siglo XIX, del cual no puede escapar Flora Tristán. Pero el pasaje nos invita a revisar, desde un presente racista y discriminatorio, cómo la «blanquitud» se consolida como «necesidad» y «codeterminante de la identidad moderna» (Echeverría 61)[6].

Durante su paso por el Perú, a Flora Tristán también la impresiona la valentía de las *rabonas*, las mujeres que van con los soldados a los campos de batalla para satisfacer sus necesidades sexuales, proveerlos de alimentos y participar en actividades militares si hay oportunidad de hacerlo (Miseres, «Republic» 29)[7]. Esas mujeres de origen indígena o mestizo cautivan su atención por su abnegación y total entrega, porque van armadas y administran su cuerpo como les place. Al menos así lo registra Tristán en *Pérégrinations d'une Paria*:

> Las rabonas no son casadas, no pertenecen a nadie y son de quien ellas quieren ser. Son criaturas al margen de todo. Viven con los soldados, comen con ellos, se detienen en donde ellos acampan, están expuestas a los mismos peligros y soportan aún mayores fatigas. Cuando el ejército está en marcha, es casi siempre del valor y de la intrepidez de estas mujeres que lo preceden de cuatro a cinco horas, de lo que depende su subsistencia. Cuando se piensa en que, además de llevar esta vida de penurias y peligros cumplen los deberes de la maternidad, se admira uno de que puedan resistir. Es digno de notar que, mientras el indio prefiere matarse antes de ser soldado, las mujeres indias abrazan esta vida voluntariamente y soportan las fatigas y afrontan los peligros con un valor de que son incapaces los hombres de su raza (276).

En consonancia con estas observaciones, en la novela del 2003 Tristán refleja una admiración similar por las rabonas. Porque en calidad de esposas, concubinas o amantes son la fuerza del campamento militar. En una de sus conversaciones con el coronel Althaus, una Flora ficcional llega a las mismas conclusiones que la Flora real, señalando, entre otras particularidades, su excepcional capacidad para el trabajo, compitiendo con los hombres, e incluso superándolos:

> Cavaban trincheras, levantaban parapetos, cocinaban para sus hombres, les lavaban las ropas, los espulgaban, hacían de mensajeras y vigías, de enfermeras y curanderas, y servían para el desfogue sexual de los combatientes cuando a éstos se les antojaba. Muchas de ellas, pese a estar embarazadas, seguían trabajando a la par que las otras, seguidas por desarrapadas criaturas (277).

A todas vistas, la reivindicación que Flora Tristán realiza de las rabonas en su libro de viaje refleja una

6. Bolívar Echeverría explica la «blanquitud» a la que me refiero aquí como un rasgo identitario civilizatorio que se consolida entre los siglos XV y XVIII tomando como modelo la apariencia étnica de la población europea noroccidental. Por eso mismo, arguye el filósofo ecuatoriano, el ser «moderno» busca pertenecer «de alguna manera o en cierta medida a la raza blanca y consecuentemente a relegar en principio al ámbito impreciso de lo pre, lo anti o lo no-moderno (no humano) a todos los individuos, singulares o colectivos, que fueran "de color" o simplemente ajenos, "no occidentales"» (61).

7. Como bien señala Juan Quintana, se les llamaba «rabonas» porque ocupaban el «rabo» (o la cola) del Ejército (aun sin estar legalmente afiliadas a él); suyo era el último lugar en las caravanas militares (66).

calculada perspectiva de género, con la cual intenta mostrar que es posible la igualdad entre hombres y mujeres, que el modelo no está en Europa (donde ella misma ha sufrido la opresión) y, sobre todo, que vale la pena seguir luchando por los derechos de la mujer (Miseres, «Las últimas» 194). Que Vargas Llosa rearticule esta postura de género en la ficción no es poca cosa. A través de ella recalca el afán real de Tristán de alcanzar una utopía social y colectivista de unión entre la mujer y los oprimidos del mundo entero (Forgues, «Destino» 100). Pese a todos sus prejuicios y limitaciones, el perfil de Flora en la novela es el de una mujer que habla por otras; sustenta su pensamiento utópico con respecto a la libertad de los hombres con ejemplos concretos del mundo real, y además utiliza su escritura para defender a los oprimidos.

En *Pérégrinations d'une Paria* Flora Tristán realiza una hazaña feminista semejante con la figura de Doña Francisca Zubiaga, esposa del presidente Agustín Gamarra y apodada «La Mariscala». Para Tristán «Doña Pancha» es «una mujer excepcional, tan extraordinaria por el poder de su voluntad como el gran alcance de su inteligencia» (*Peregrinaciones* 418). La retrata en su libro como la más entregada de todos los soldados, recorriendo los campos de batalla vestida de hombre, montando a caballo, visitando cuarteles y campamentos; como una mujer superior e indomable. Tristán reconoce en Doña Pancha no a una Primera Dama sino a una Presidenta, una mujer capaz de pasar por encima de la autoridad de su esposo para servir mejor a su patria. No en vano Ricardo Palma retrata en sus *Tradiciones Peruanas* a Doña Pancha siempre al frente de la tropa, reconociendo la sagacidad de la escritora franco-peruana al reflejarla como una mujer fuera de serie. «A la cabeza del ejército, y en traje militar», escribe el tradicionista, «iba doña Francisca Zubiaga, la esposa de Gamarra, mujer que tan importante papel desempeñó en la política de aquellos tiempos y a la que, con muy *caprichosos colores*, nos ha pintado Flora Tristán en sus *Peregrinaciones de una paria*» (1062, el énfasis es mío). Curiosamente, estos matices con los que Tristán plasma el retrato de Doña Pancha son los que más repulsión le causan a Carolina Freire de Jaimes, aunque los entiende por provenir «de un cerebro enfermo» o de la ambición que obnubila a la escritora que quiere ganarse un certificado de legitimidad y no lo consigue (34-35). Para Freire de Jaimes, la esposa de Gamarra es, por encima de todo, sólo eso: una esposa fiel, una incondicional compañera, un apoyo y nada más: «Gamarra fue un mandatario íntegro, inteligente y enérgico; no como lo supone Flora Tristán, un ser débil, dominado por su varonil esposa y descargando en ella todo el peso de la administración pública. Si Gamarra escuchó alguna vez la opinión de su compañera, fue como el consejo que se recibe de un amigo, como la inspiración del ser interesado en nuestra dicha» (34).

Situándose a buena distancia de esta percepción negativa, en *El paraíso en la otra esquina* Vargas Llosa le adjudica a «La Mariscala» la misma militancia, valentía y don de mando con que la retrata Tristán en *Pérégrinations d'une Paria.* En la novela la voz narrativa muestra a Doña Francisca Zubiaga gobernando con mano de hierro y sin titubeos: «Cuando Gamarra ocupó la presidencia, tuvo tanta o más autoridad que el Mariscal en los asuntos de gobierno y no vaciló en sacar la pistola para imponerse, y en manejar el látigo o abofetear a quien no le obedecía o guardaba respeto, como hubiera hecho el más beligerante varón» (273). Esta figura aguerrida y decidida a todo –le señala a Flora la voz de su conciencia– le da el valor para transformarse en un ser libre y resuelto, tanto o más que cualquier hombre. Por eso mismo Doña Pancha ocupa un lugar preferencial en la ficción de Vargas Llosa, no como un reflejo fiel de lo que escribe Tristán en su libro pero sí como un retrato convincente, posible y verosímil, a pesar de haber sido corregido y aumentado por la mano del autor contemporáneo:

> Se hizo famosa por su excelente puntería. Durante el conflicto con Bolivia, fue ella, al frente de la tropa, con su osadía ilimitada y su coraje temerario, la vencedora de la batalla de Paria. Luego de la victoria, festejó con sus soldados bailando huaynos y bebiendo chicha. Hablaba con ellos en quechua y sabía carajear. A partir de entonces, su influencia sobre el general Gamarra fue total. En los tres años que éste ocupó la presidencia del Perú, el verdadero poder lo ejerció doña Pancha. Se le atribuían intrigas y crueldades inauditas contra sus enemigos, pues su falta de escrúpulos y de freno eran tan grandes como su valor. Se decía que tenía muchos amantes y que, alternativamente, los mimaba o maltrataba como si fueran muñequitos, perros falderos (312-313).

Imposible saber si así fue, realmente, Doña Francisca Zubiaga de Gamarra. Pero que Vargas Llosa la muestre con estas tonalidades, inspirado por el libro de Tristán, no sólo confirma el feminismo temprano de la franco-peruana –tan avanzada para su época como

la misma Doña Pancha–, sino la posibilidad de ser una mujer libre e independiente, artesana de su propio destino –en los campos de batalla, en la política o en el mundo de las letras– tanto en el siglo XIX como en un presente aún dominado por la desigualdad de género. En uno y otro caso, en el libro de viaje y en la novela, el mensaje con respecto a la igualdad de género se impone por encima de cualquier otro. «Había, pues, mujeres», le dice a Flora su narrador interior, «que no se dejaban humillar, ni tratar como siervas, que conseguían hacerse respetar. Que valían por sí mismas, no como apéndices del varón, incluso a la hora de manejar el látigo o disparar pistolas» (313-314).

El final de Flora Tristán en la novela es y no es el de las otras. En *El paraíso en la otra esquina* Flora también muere en Burdeos a los cuarenta y un años después de un largo padecimiento por una bala que el ex marido le deja incrustada en el pecho en un atentado público. La autora de *Pérégrinations d'une Paria* es víctima de una fulminante fiebre tifoidea que le causa una congestión cerebral. Su retrato final, sin embargo, ya no es el perfil casi místico de «Pasión y muerte» con el que otros biógrafos la despiden histórica o literariamente del mundo (Sánchez, *Flora Tristán* 221). Esta vez, Flora muere en su ley:

> Lo habías hecho, Florita. Pese a la bala junto al corazón, a tus malestares, fatigas, y a ese ominoso, anónimo mal que te minaba las fuerzas, lo habías hecho en estos ocho últimos meses. Si las cosas no habían salido mejor no había sido por falta de esfuerzo, de convicción, de heroísmo, de idealismo. Si no habían salido mejor era porque en esta vida las cosas nunca salían tan bien como en los sueños (459).

Colocando estas palabras en el inconsciente de Flora Tristán, Vargas Llosa confirma su propio perfil y el de su protagonista como el de dos intelectuales que lo arriesgan todo para prestar un servicio altruista a la humanidad. El último mensaje de Flora es el de una pensadora que articula hasta sus últimas consecuencias una serie de puntos de vista e ideologías que podrían funcionar en su sociedad, aun cuando su posición siga siendo marginal, como verdadera exiliada, *outsider*, o *amateur* social (Said 110). Digo que este pasaje reivindica la intelectualidad de ambos porque, al leer a Tristán, también escuchamos a Vargas Llosa, el pensador que en numerosos ensayos sigue justificando su quehacer literario, el potencial subversivo de la literatura, precisamente porque contiene un *a priori* político. Porque en los libros, señala el Nobel en *La civilización del espectáculo*, como si rearticulara de nueva cuenta la voz de Tristán:

> …aprendí que el mundo está mal hecho y que estará siempre mal hecho –lo que no significa que no debamos hacer lo posible para que no sea todavía peor de lo que es–, que somos inferiores a lo que soñamos y vivimos en la ficción, y que hay una condición que compartimos, en la comedia humana de la que somos actores, que, en nuestra diversidad de culturas, razas y creencias, hace de nosotros iguales y debería hacer, también, solidarios y fraternos (217).

Podemos o no estar de acuerdo con este postulado, pero tanto aquí como en la novela, el autor y su(s) protagonista(s) van de la mano del infierno al paraíso, demostrando de múltiples maneras que la función máxima del intelectual es poder articular un mensaje, una actitud, una filosofía por y para un público, aun cuando sus ideales de verdad, justicia, libertad o igualdad no parezcan propios de este mundo (Said 5-11). Desde luego, no será ésta la última rearticulación artística de Flora Tristán. En el 2011, por ejemplo, apareció el cortometraje *Flora* de Lorena Stricker, «documental ensayo» ganador del Premio María Luisa Bemberg, otorgado por la Asociación La Mujer y el Cine en Buenos Aires. También ese mismo año la serie *Mujeres malditas*, de Radiotelevisión Española (RTVE), le dedicó todo un capítulo a la pensadora franco-peruana. Desde entonces su vida continúa debatiéndose en diversos medios virtuales. Tal vez porque su lucha por la igualdad de las mujeres –¿hace falta decirlo?– sigue siendo la de muchas que aún en el siglo XXI permanecen al margen del poder, a las orillas del conocimiento, aunque hoy los discursos de exclusión sean más sutiles o «políticamente correctos».

Bibliografía

Aínsa, Fernando. *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Mérida, Venezuela: Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos»/ Ediciones El otro, el mismo, 2003.

Barrientos, Juan José. *La nueva novela histórica hispanoameriana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Basadre, Jorge. «Introducción». Emilia Romero (trad.). *Peregrinaciones de una paria*. Flora Tristán. Lima: Cultura Antártica, 1946: i-xxiii.

Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín…* México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Castillo Uculmana, Patricia. «Las utopías en *El paraíso en la otra esquina*. Acercamiento a Flora Tristán y Paul Gauguin». Miguel Ángel Rodríguez Rea (ed.). *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria, 2011: 249-256.

De Castro, Juan E. *Mario Vargas Llosa. Public Intellectual in Neoliberal Latin America*. Tucson: The University of Arizona, 2011.

Doležel, Lubomír. *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2010.

Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. México: Era, 2010.

Forgues, Roland. «Destino y utopía, absurdo y condición humana y su traducción en *El paraíso en la otra esquina*». Roy C. Boland Osegueda e Inger Enkvist (eds.). *Una pasión por la literatura. Estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa*. Vol 2. Jannali, NSW: Antípodas Monographs, 2007: 97-105.

Forgues, Roland. «Humanism and Criticism: The Presence of Frenche Culture in Vargas Llosa's Utopia». Juan E. De Castro and Nicholas Birns (eds.). *Vargas Llosa and Latin American Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2010: 159-169.

Freire de Jaimes, Carolina. «"Flora Tristán". Apuntes sobre su vida y sus obras». *Anales de la Sección de Literatura. 1875-1876*. Lima: Imprenta del Universo, de Carlos Prince, 1876: 12-46.

Gargallo, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. México: Universidad de la Ciudad de México, 2004.

Gómez, Leila. «Mujer sin equipaje. El viaje de Flora Tristán al Perú». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 80, (2014): 169-86.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. «Cosmopolitismo y hospitalidad en *El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa». *MLN*, 123, (2008): 396-414.

Habra, Hedy. «Flora Tristán: de aventurera a visionaria en *El paraíso en la otra esquina*». *Alba de América*, 55-56, (2010): 105-120.

Habra, Hedy. *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2012.

Henighan, Stephen. «Nuevas versiones de lo femenino en *La Fiesta del Chivo*, *El paraíso en la otra esquina* y *Travesuras de la niña mala*». *Hispanic Review*, 77.3, (2009): 369-388.

Jourdan, Jean-Paul. «Flora Tristán entre novela, historia y memoria». Valérie Joubert Anghel (trad.). Elvire Gomez-Vidal Bernard (ed.). *El universo de Mario Vargas Llosa y sus resonancias / L'univers de Mario Vargas Llosa et ses resonances*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2011: 223-247.

Köllmann, Sabine. *A Companion to Mario Vargas Llosa*. Rochester: Tamesis, 2014.

Kristal, Efraín. «From Utopia to Reconciliation: *The Way to Paradise*, *The Bad Girl* and *The Dream of the Celt*». Efraín Kristal and John King (eds.). *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Cambridge: Cambridge UP, 2012: 129-147.

Medina Gómez, Rosalba. «La búsqueda de la felicidad en *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa.» *Espéculo*, 47, (2011).

Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993.

Miseres, Vanesa. «Las últimas de la fila: representación de las rabonas en la literatura y cultura visual decimonónica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 80, (2014): 187-206.

Miseres, Vanesa. «On a Republic in Ruins: Flora Tristan's *Peregrinations of a Pariah* and the Role of the Rabonas in Nineteenth-Century Peru». *Review: Literature and Arts of the Americas*, 84, (2012): 29-36.

Oviedo, José Miguel. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus, 2007.

Palma, Ricardo. *Tradiciones Peruanas*. Edith Palma (ed. y prólogo). Madrid: Aguilar, 1968.

Parrilla Sotomayor, Eduardo E. «La búsqueda de la utopía y el conflicto ideológico en la novela de Vargas Llosa». Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.). *Mario Vargas Llosa: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. México: Miguel Ángel Porrúa y Tecnológico de Monterrey, 2010: 315-363.

Porras Barrenechea, Raúl. «El paisaje peruano. De Garcilaso a Riva-Agüero». José de la Riva-Agüero (ed.) *Paisajes peruanos*. Lima: Santa María, 1955: vi-clxii.

Portal, Magda. *Flora Tristán, precursora*. Lima: La Equidad, 1983.

Quintana, Juan. «Las rabonas: género y estigma social en el ejército a fines del siglo xix». *Historias. Revista de la Coordinadora de Historia*, 1, (1997): 63-67.

Rodas Rojas, Luz Stella. *Flora Tristán: devenir escritura, devenir mujer*. Medellín: Todográficas, 2008.

Rodríguez Mansilla, Fernando. «Los conceptos de novela e historia en *El paraíso en la otra esquina* (con una coda a propósito de *El sueño del celta*)». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, (2014): 419-437.

Said, Edward W. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage, 1996.

Salazar Bondy, Sebastián. «Flora Tristán. Estampa dramática en tres actos». *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Tomo II. Piezas Dramáticas*. Lima: Moncloa Editores, 1967: 241-281.

Sánchez, Luis Alberto. *Flora Tristán. Una mujer sola contra el mundo*. Lima: Mosca Azul Editores, 1987.

Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana. III*. Lima: EMISA editores, 1989.

Schlick, Yaël. *Feminism and the Politics of Travel after the Enlightenment*. Lewisburg: Bucknell UP, 2012.

Storni, Alfonsina. «El hijo.» Orlando Gómez-Gil (ed.). *Literatura hispanoamericana. Antología crítica.* Vol 2. New York: Holt, Rinehart and Windston, 1971: 256.

Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. E. Romero del Valle (trad.). José M. Gómez-Tabanera (ed.). Gijón, Asturias: Ediciones Istmo, 1986.

Tristán, Flora. *Unión Obrera*. Yolanda Marco (ed. y trad.). Barcelona: Editorial Fontamara, 1977.

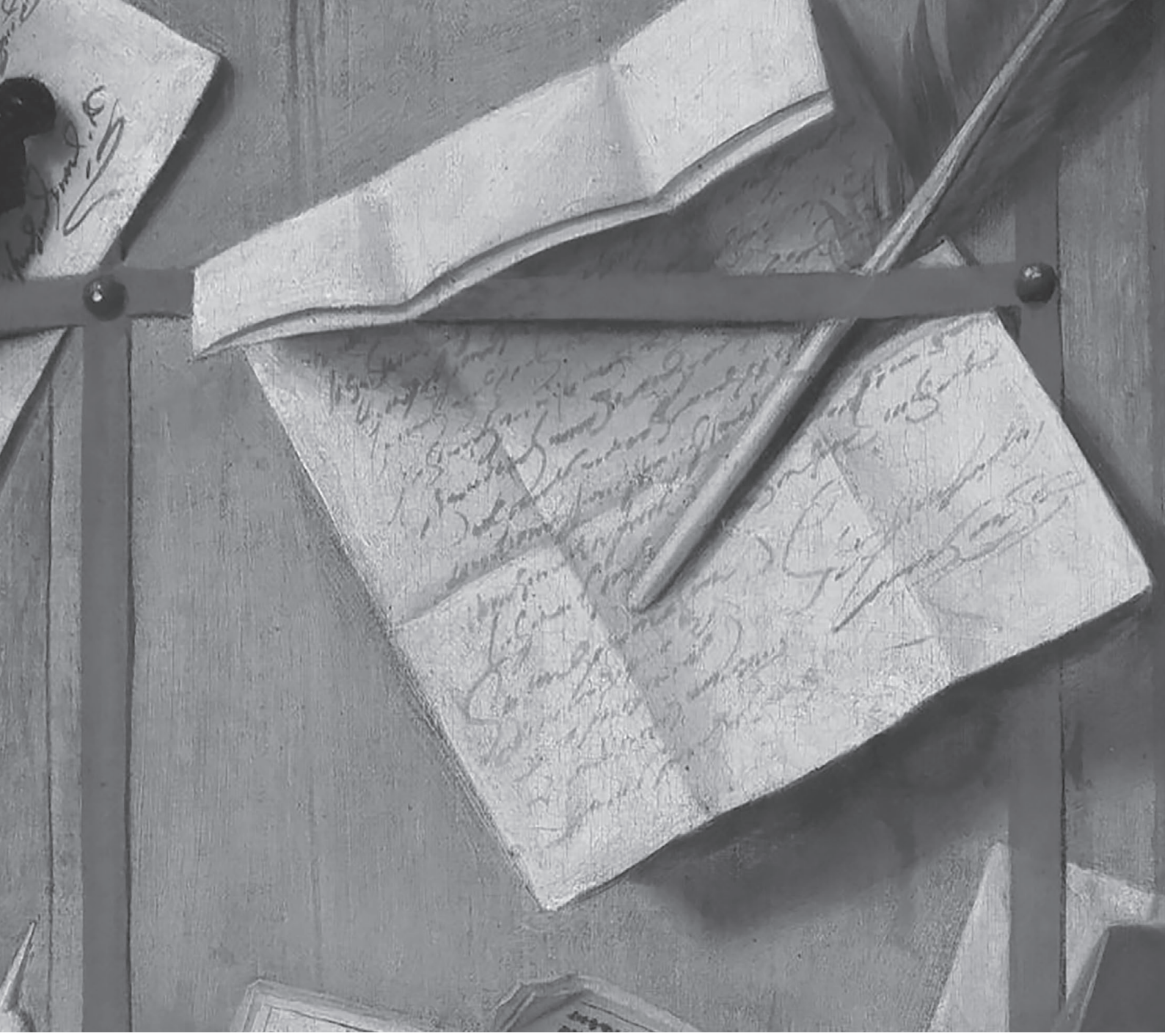
Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un novelista*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Vargas Llosa, Mario. *El paraíso en la otra esquina*. Bogotá: Alfaguara, 2003.

Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012.

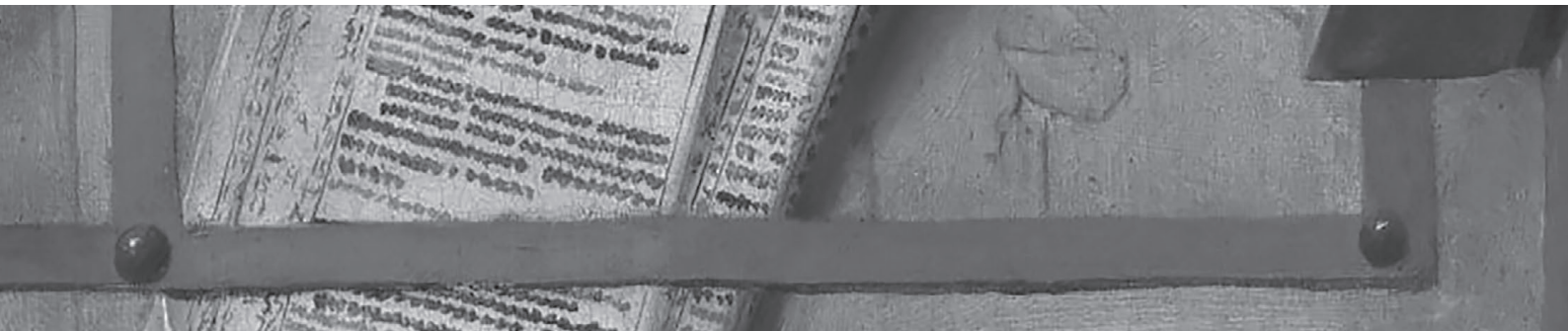
Vargas Llosa, Mario. *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y Los Miserables*. México: Alfaguara, 2005.

Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.



Reseñas

Reviews



Giuseppe Bellini. *Gli effimeri regni de questo mondo.* Roma: Bulzoni, 2016.

Hace unos meses recibí de manos de Patrizia Spinato el volumen que nuestro maestro común Gisueppe Bellini dedicó a la narrativa de Alejo Carpentier, y que forma parte del testamento intelectual que el finado profesor legó para deleite de todos los amantes de las letras hispanoamericanas. Editado por Bulzoni, el volumen consta de una *Premessa,* siete capítulos monográficos dedicados a títulos específicos del autor cubano más un conciso y sintético *Finale,* a modo de composición musical, un «método» tan caro al autor de *La consagración de la Primavera.*

La unidad y cohesión del trabajo es uno de sus primeros y no menos destacados valores. No se trata, pues, de una mera compilación de trabajos sobre un mismo tema, sino de un libro perfectamente trabado desde la homogeneidad y la integración orgánica de sus principios constructivos. Así, ya en el prefacio, Bellini señala las piedras angulares que sustentan su interés por la obra de Carpentier: en primer lugar la historia de sus traducciones al italiano, desde los años cincuenta (*I passi perduti*, en 1953 y *Il regno di questa terra,* en 1959), que de algún modo se vio eclipsada por la irrupción de los autores del *Boom,* que también afectaría a la recepción europea de otros contemporáneos de Carpentier (y bien conocidos por el maestro Bellini) como Miguel Ángel Asturias o Arturo Uslar Pietri. Asimismo, plantea la peculiaridad barroca de su estilo, su original visión del mundo caribeño y, por encima de todo, el aspecto social de su literatura: «Principalmente i romanzi di Alejo Carpentier pongono un problema: quello della dignità dell´uomo di fronte agli abusi del potere» (15).

Los siete capítulos centrales de esta deliciosa incursión en la narrativa carpentieriana abordan algunos de los títulos más emblemáticos del escritor cubano: *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces*, *El derecho de asilo, El discurso del método, La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*, es decir, una síntesis preclara de la literatura de Carpentier desde finales de los cuarenta a finales de los setena o, lo que es similar, el arco de su más reconocida y afamada producción narrativa. Cada uno de los capítulos va acompañado por un lema a modo de concepto definitorio de la obra abordada. *L´inferno nel meraviglioso,* por ejemplo, alude sincréticamente a la noción de lo «real maravilloso» acuñada por Carpentier en el mítico viaje a Haití que facultaría su reconocimiento estético-cultural de la idiosincrasia americana y sería también el motor para la escritura de esta primera incursión en la novela histórica caribeña de fuerte impronta neo-cronística: *El reino de este mundo*. Bellini, empero, no se conforma con la etiqueta de raíz carpenteriana sino que la asocia con una de las claves temáticas más punzantes de la novela, relativa a una filosofía de la Historia de fuerte calado pesimista (una historia infernal para el arquetípico esclavo de América, representado en la novela por el personaje de Ti Noel), atrayendo así el plano «infernal» como definitorio de ese sesgo incuestionable en la historia del hombre y también –por supuesto– del sujeto americano. El resultado no puede ser más sugestivo: «L´inferno nel meravigioso». Un infierno histórico que acoge al final de la novela la intuición de un materialismo dialéctico, donde el hombre pueda salvarse de su angustiosa condición de peregrino infernal por un reino de maravillas: «La dichiarazione di guerra di Ti Noel ai nuovi padrini è la conseguenza di questo attinto senso della missione dell´uomo sulla terra. Tutta la natura magica si muove, scossa dal rinnovato spirito di lotta. Il regno di terrore, l´inferno nel «meravigioso» continua» (35).

El mismo esquema se repite con el resto de los capítulos que configuran el volumen. Así, *Los pasos perdidos* se emparejan con el lema *L´avventura irrepetibile*, donde parafrasea la noción de «textura filosófica» que, al decir de uno de los máximos exegetas carpenterianos, Alexis Márquez Rodríguez, domina como trasfondo en la novela. Por su parte, *Il tradimento degli ideali* conceptualiza para Bellini toda la complejidad histórico-social de una novela como *El siglo de las luces,* que apuntala y prosigue el itinerario

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

por el camino de las independencias americanas que Carpentier iniciase con *El reino de este mundo.* El estudio cabal de los personajes de la novela (Sofía, Esteban, Víctor Hugues) y del escenario plástico de la muerte en la recreación del lienzo goyesco del 2 de mayo español corona su particular estudio de esta obra central en la saga novelística del cubano.

La novela corta *El derecho de asilo* es interpretada asimismo por Bellini a partir de su noción de *La democrazia del trasformismo* en uno de los capítulos más breves de este libro, en sintonía también cuantitativa con la forma de la novela. En uno de los párrafos más inspirados de su interpretación, Bellini asocia la crítica, «giustamente impietosa di Carpentier» con la corrupción del poder diseccionada críticamente por tantos otros grandes narradores hispanoamericanos del XX, principalmente Miguel Ángel Asturias, escritor bien conocido y estudiado por el maestro Bellini. Apuntes pictóricos sobre arte carpenteriano en el trasunto literario del «bodegón» son oportunamente observados por la fina lectura crítica de Bellini. Y no menos certero, en consonancia con el aspecto comprometido de Carpentier hacia el tema de la dictadura, como sucedía en *El derecho de asilo*, es su análisis de la famosa novela de 1974, *El recurso del método*, definida por Bellini como *Il mondo perduto del potere.* El subtexto filosófico cartesiano aplicado al ámbito político americano, con el incondicional galicismo cultural de que siempre hizo gala Carpentier, facultan la escritura de uno de los mejores ensayos del monográfico de Bellini.

En la misma línea conceptual, que nunca abandona Bellini en su visión particular y de conjunto del texto carpenteriano, le toca el turno a uno de los frescos históricos más ambiciosos y complejos de toda su producción: *La consagración de la primavera,* vista a la luz de Bellini como una propuesta épica entre la condena y la redención (*Tra condanna e redenzione*) y, por lo tanto, queda así entroncada con la primera novela estudiada en este mismo volumen, *El reino de este mundo.* A diferencia de aquella, en *La consagración…* los planos estructurales, simbólicos, culturales y referenciales (también en un plano histórico) rebasan el plano meramente «novo-histórico» en el tratamiento de una independencia nacional, como era el caso de Haití en *El reino de este mundo,* para adentrarse en un planteamiento de «novela total» con una aplicación concreta a la historia «moderna» y actual de América: si en 1949 Ti Noel descubre que el móvil secreto que guía a la humanidad es el de asumir tareas cuyos frutos serán invisibles a los ojos de su hacedor, ahora será la eclosión, el triunfo, la «consagración» de esa idea ético-histórica la que vertebrará los pasos perdidos y encontrados de la historia del siglo xx hasta el triunfo apoteósico de la Revolución cubana. Así lo expresa Bellini: «Tra condanna del regni dispotici del recente passato e celebrazione dil riscatto presente, anche in *La consagración de la primavera* lo scritore cubano si mantiene, nella sostanza, fedela alla sua conceziones dell´inconsistenza dei regni di questo mondo, quando non sostenuti dall´adesione del popolo» (97).

Por fin, el enjundioso estudio de Belllini concluye *Tra accettazione e ripudio* con el testamento novelístico de Carpentier, la novela en que deconstruye el texto fundacional de la literatura de la Colonia, los *Diarios* de Cristóbal Colón, en su iluminada recreación *El arpa y la sombra,* sin pasar por el alto el magnífico «juego de sombras» con que culmina el cubano, de manera dramática en el sentido dialogístico del término, su revisión del mito fundacional del alma hispanoamericana. Una visión de conjunto la de Giuseppe Bellini que, a pesar de circunscribirse a relevar las posiciones estético-ideológicas del escritor «di fronte alla perversione del potere e agli effetti perniciosi che esso produce» (115), no deja por ello de ofrecer una dimensión claramente necesaria en el amplio y profuso terreno de la bibliografía secundaria carpenteriana.

En la propia bibliografía del maestro Bellini, *Gli efimeri regni di questo mondo* es un texto que aporta una interpretación cabal, rigurosa, armónica, compacta y sostenida de la narrativa de Alejo Carpentier. Dos grandes voces quedan así hermanadas en un libro de gran lucidez que el lector disfrutará por sus destellos y su orgánica modulación: un creador que encuentra su reconocimiento en la voz del crítico que esperaba para justificar también en el plano de la recepción literaria el valor de la literatura en el efímero reino de este mundo.

Vicente Cervera Salinas
Universidad de Murcia

María Dolores Bravo Arriaga. *Panorama de textos novohispanos. Una antología.* México: Universidad Autónoma de México, 2016.

Desde una perspectiva amplia e integradora, Dolores Bravo publica esta antología de textos novohispanos en la *Biblioteca del estudiante universitario* (BEU) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fundada en 1939, la BEU es una de las colecciones más antiguas y prestigiosas de la UNAM, que se define por su carácter antológico, fruto de la investigación, y su perfil divulgativo. De formato pequeño y con el propósito de abaratar costes y tener una amplia difusión, incluye en su catálogo obras de difícil acceso. Se ocupa de temas de literatura e historia mexicana, desde la época de la Conquista hasta el siglo xx, y su edición se confía a reconocidos especialistas.

En este marco editorial, Bravo se ocupa de trazar un panorama textual para la época colonial y declara, desde el principio, su voluntad de llevar a cabo una selección sugerente y atractiva para el lector actual. Los textos se ordenan cronológicamente en tres apartados por siglos: Siglo xvi, Siglo xvii y Siglo xviii. En cada capítulo, la editora se preocupa por buscar textos que, aunque sean desconocidos o poco accesibles, puedan dar cuenta del perfil característico y general de cada época. Además, en este esfuerzo por trazar el *panorama* novohispano de manera coherente, la investigadora no se limita a textos literarios sino que incluye también otros contenidos más heterogéneos, como fragmentos de diarios y gacetas, menologios, relaciones.... que se alternan con sonetos, décimas y entremeses. El objetivo es, en este sentido, indicador del propósito abarcador de la antología y así lo expresa la propia autora: «para que los lectores reciban una serie de obras que les ofrezcan lo más revelador y completo de lo diverso y ambiguo de una sociedad compleja» (XIII). La misma heterogeneidad en la forma de los textos y los géneros en los que se inscriben aparece también en los contenidos, porque con la misma finalidad Dolores Bravo combina obras aparentemente opuestas y junta, en un significativo collage cultural, relaciones de fiesta, décimas a prostitutas y escritos conventuales.

Esta diversidad textual es uno de los primeros indicios que se ven reforzados por el título que preside la antología: *panorama*. Porque, efectivamente, este mosaico tan plural es el que da una idea de lo que, desde el principio de la colonia, supone para Nueva España trazar unos signos de identidad propios entre lo americano y lo peninsular. Otro de los rasgos que vienen marcados por el deseo de mostrar una panorámica textual novohispana es el carácter específico de cada uno de los apartados. A partir de un diseño general, con una nota que encabeza las ediciones, cada apartado recoge las muestras más características y predominantes en cada momento. Así, mientras la prosa sobre la ciudad de México es el común denominador del primer capítulo sobre el siglo xvi, el apartado sobre el siglo xvii es el más extenso y variado, sin un predominio claro de un género en particular y con cuatro subapartados (Vida conventual y religiosa; Biografías de carácter hagiográfico; Renacer del humanismo en el siglo xvii: la defensa del indígena y Relaciones de fiestas en verso y en prosa), y, en lo que respecta al apartado sobre el siglo xviii, se aprecia una voluntad por ajustarse al espíritu ilustrado de la su ciudad letradaoder que ya definiera ia con la configuracigo de la se que se define claramente la conciencia criolla y surgenépoca, de ahí que destaquen textos sobre reglamentos urbanos y también de teatro. De ello pueden extraerse dos conclusiones. La primera reafirma que el siglo xvii tiene en Nueva España una especial vitalidad. Es, desde el punto de vista cultural y literario, el periodo central de la literatura novohispana, ya que a lo largo del siglo puede decirse que se define claramente una emergente conciencia criolla que, además, cristaliza en dos de los máximos escritores del periodo: Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. Esta afirmación sobre el decisivo papel del siglo xvii se confirma una vez

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

más y certifica lo que ya probara la antología de *Poetas novohispanos* de Alfonso Méndez Plancarte, publicada entre 1942 y 1945. La segunda conclusión que puede extraerse tiene que ver con el progresivo volumen y variedad de literatura impresa que se produce a lo largo de la época colonial y su directa correspondencia con la configuración de unas élites letradas. Son esos círculos de poder que ya definiera Ángel Rama en su ciudad letrada y que, efectivamente, son sintomáticos de la creciente vitalidad de la cultura impresa.

Desde esta perspectiva puede decirse que la antología de Dolores Bravo, escrita desde su generoso magisterio como investigadora y como docente, es un libro necesario para cualquier interesado en la cultura virreinal: es útil para todos aquellos que empiezan a adentrarse en su campo de estudio, a la vez que también resulta de lectura obligada para quienes se ocupan de su estudio en profundidad.

Judith Farré
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Cecilia Eudave. *Diferencias, alteridades e identidad. (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo xx).* Alicante: Cuadernos de América sin nombre (Universidad de Alicante), 2015.

La literatura y los discursos críticos sobre la conformación de la identidad mexicana en el siglo xx la muestran como un fenómeno escurridizo, difícil de definir. Ello se debe a la dificultad para unificar y cohesionar un entramado social complejo por su heterogeneidad. Bajo esta perspectiva, Cecilia Eudave se da a la tarea de analizar diversas representaciones literarias que configuran la identidad nacional mexicana desde distintas aristas. La autora nos lleva por un recorrido histórico que se refleja en las tres partes en que divide su obra: las diferencias, alteridades e identidad en la narrativa de la Revolución; de la Postrevolución; y desde la contemporaneidad. Así, Eudave muestra algunos hitos históricos, sociales y culturales que se han explorado para intentar definir «lo mexicano». Inevitablemente, la alteridad surge de manera inherente en dichas tentativas pues contribuye a la delimitación de lo propio, por lo que el estudio sobre los procesos de identidad conlleva el de las otredades que la definen.

La autora comienza su análisis sobre la identidad mexicana en el contexto de la narrativa de la Revolución con un estudio acerca del cuento «Topilejo» (1933) de José Vasconcelos. En éste observa cómo la transición del espacio histórico a la periferia moderna desemboca en una crisis identitaria. Los enfrentamientos entre distintas clases sociales, entre el campo y lo urbano, entre lo arcaico y lo tecnológico, parecen incompatibles y dejan en una especie de limbo al héroe revolucionario cuyas utopías no logran concretarse. Contrario a lo que se tenía previsto, el orden social sufre una reconfiguración simulada que relega a los más desfavorecidos al mismo espacio marginal. Por su parte, en el ensayo sobre el texto «La fiesta de las balas» (1928) de Martín Luis Guzmán, la autora nota que el acto festivo se pervierte cuando se transforma en fusilamientos crueles y en la descalificación hacia el otro. Las balas actúan como símbolo y motivo de una festividad brutal, en cuyo centro se inserta el perfil cultural de un pueblo que se desconoce. Eudave cierra la primera parte con una reflexión sobre el sombrero como símbolo que evidencia la fragmentación de la identidad mexicana en distintas clases sociales. En el cuento «…Y ultimadamente…» (1924) de Mariano Azuela, la pérdida de un sombrero costoso desata un conflicto que termina con la muerte de un hombre. El sombrero revela su función alegórica como objeto de poder, superioridad y soberanía, pues son los hombres con sombreros suntuosos los dueños del destino del pueblo mexicano.

La segunda parte del libro agrupa cuatro ensayos e inicia con un estudio sobre la obra «El diosero» (1952) de Francisco Rojas González. En ésta se condena al indígena a la periferia pues simboliza la barbarie frente al mestizaje unificador. La paradoja identitaria emerge de la idealización del pasado indígena y su cultura, mientras que en el presente el indio puro es animalizado, ridiculizado y sometido. El lenguaje y los ritos de los indígenas lacandones en la obra se representan bajo una luz occidental que los degrada y define como fenómenos rudimentarios, obsoletos frente a la modernidad. De esta forma se genera una división desestabilizadora entre lo «propio» y lo «otro». En este sentido, las figuras marginales en el *Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) también han servido para determinar lo «propio». En su ensayo sobre los textos de Juan Rulfo, Eudave señala la existencia de una metáfora oculta en ambas obras, la cual encierra una crítica feroz al sistema político mexicano de la Postrevolución. La tierra como un espacio periférico o de alteridad actúa como un reflejo distorsionado de la industrialización de los llanos de México que desemboca en el desarraigo y melancolía de los mexicanos. Posteriormente, la autora se ocupa de *El Apando* (1969) de José Revueltas, donde la arquitectura del panóptico devela un espacio de confinamiento que se desdobla hacia el exterior del individuo –la

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

prisión– pero también hacia su interior. Metáfora de la opresión política en México, el espacio geométrico rígido carcelario opera también como alegoría del fracaso de la modernidad. La segunda parte finaliza con una reflexión breve sobre la alteridad femenina. El análisis se enfoca en la producción de Amparo Dávila, cuya obra está poblada de espacios «irreales» que otorgan libertad a la mujer y la llevan al despertar de su identidad.

El ensayo sobre *Los pasos de López* (1982) de Jorge Ibargüengoitia encabeza la última parte del libro. De éste Eudave subraya su valor como documento alternativo a la versión oficial sobre la historia de México, donde la ironía y la parodia apoyan la desmitificación histórica y cuestionan los valores identitarios asociados con la memoria colectiva. Por otra parte, en su análisis sobre *Ciudades Desiertas* (1982) de José Agustín, la autora sostiene que si bien la contraposición de México y Estados Unidos opera como medio para definir la mexicanidad, el contraste coloca a México en un sitio subalterno y en constante desventaja frente a su vecino del norte. Las percepciones sobre el arte, la economía y la cultura –elementos reguladores de la identidad– destacan el colonialismo del «gringo», quien es considerado superior frente al indígena mexicano. Finalmente, el último ensayo del libro se ocupa de la figura del «axolote» en las obras de Juan José Arreola y Salvador Elizondo. En éstas el axolote representa un ser híbrido que refleja dos naturalezas culturales en transición hacia un proyecto de nación que al parecer no tiene fin. Asimismo, esta figura representa a un pueblo fragmentado que no ha podido asimilar la modernidad.

El libro ofrece así un recorrido por diferentes perspectivas literarias e históricas sobre la identidad y la alteridad mexicanas. Eudave, constante en su estilo, proporciona conclusiones al final de cada capítulo, en las cuales enlaza de manera sólida sus argumentos principales sin dejar nada en el aire. También sus notas al pie proporcionan información útil, detallada o quizá desconocida. El valor de esta obra estriba no sólo en su contribución a los estudios sobre la conformación de la identidad mexicana, sino también en su accesibilidad para los especialistas y principiantes en la materia.

Etna Ávalos
University of North Carolina at Chapel Hill

Luis Salvador Jaramillo. *El cuervo decapitado*. Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana de Loja, 2013.

El único sobreviviente del fin del mundo frente al vigía del faro de los confines de la tierra, un duelo desigual con un final inesperado. Con este aperitivo, comienza el ecuatoriano Luis Salvador Jaramillo Idrobo (Loja, 1955) el libro de cuentos *El cuervo decapitado* donde el suspense y el enigma, donde el temor y el temblor están presentes desde la primera hasta la última de sus páginas. Dividida en cuatro apartados, que aglutinan los relatos según su eje narrativo, esta nueva entrega del escritor ecuatoriano apuntala su trayectoria, sustentada en obras como la novela *El antifaz de los Bristol* (Libresa, 2012) y los volúmenes de cuentos *En el secreto de los sueños* (Casa de la Cultura Ecuatoriana de Loja, 2006) *El sótano y otros cuentos* (Casa de la Cultura Ecuatoriana de Loja, 2010), *Bajo las aguas* (Casa de la Cultura Ecuatoriana de Loja, 2011) y el premiado *Lo que el diablo se olvidó de llevar* (Casa de la Cultura Ecuatoriana de Loja, 2014). En 2017, Luis Salvador Jaramillo ha publicado las novelas *El buen rey* y *El espíritu del desierto*, así como el libro de cuentos *Los territorios del lobo*, además de alguna reedición de sus libros anteriores, por lo que ha sido un año muy fructífero para el escritor lojano.

Ambientadas en diferentes épocas, ubicadas en numerosos lugares, las historias de Luis Salvador Jaramillo nos hablan de venganzas servidas en plato frío con la fantasía como aderezo, de miedos y traiciones, de secretos malignos y personajes perniciosos: los protagonistas pagan caro su confianza en aquello que les rodea, sufriendo finales cruentos que sacudirán al lector, generando desconciertos y sobresaltos.

Primero Ariel, después el cosmos. En «Meridión», el espíritu de las siete cabezas merodea en busca de víctimas para usar su cuerpo como arma para la destrucción total. ¿Será el teniente Stanley Butler su víctima? En «La gran impostura», degustamos una venganza fría como el agua de un pozo, con el miedo como señuelo y la mentira como estratagema, una narración de excesos y riquezas, de conquista y aniquilación, de mensajes con doble sentido y de traiciones. Una araña y una avispa, una trampa heredada, una tela que reduce y atrapa al protagonista del cuento «La avispa en la telaraña», quien se deja reducir y atrapar, porque ya nada será como antes, ya no hay vuelta atrás en la casa de Irina.

En «El visitante» no interesa tanto cuál es el final, sino cómo se llega a él y en «Trescientos sesenta y cinco», un rey con miedo a morir aprende a vivir de manos de aquel que mucho ha vivido, aunque no sea un sabio de su corte. En «El guardián que veía los corazones», la bondad del monje Hilarión y su poder para leer los corazones le depara probar los sinsabores de la credulidad, pero también la dulce recompensa de la compasión.

En «El anillo del cadí», un platero y un juez entrecruzan sus vidas para descubrir demasiado tarde que los engaños constantes pueden traer funestas consecuencias para la permanencia de sus cabezas en el cuerpo. «La piedra maravillosa» narra la curiosa manera que elige un rey para escoger al príncipe heredero y esposo de su hija, pero el lector tiene que sobreponerse no sólo a los vertiginosos acontecimientos, sino a las dudas de sus protagonistas y del propio narrador. «Dante el herrero» es el cuento de una renuncia, del trueque de felicidad por fama y «El mayordomo leal» es la historia de un joven desahuciado por la vida, que encuentra trabajo como mayordomo en una casa, la cual provoca una fascinación por una identidad oculta y una truculenta familia con unas peligrosas prácticas para ganar dinero.

«Una decisión difícil» es la descripción de un atrevido acto por amor en un ambiente desangelado, de cómo un noveno escalón puede cambiar la vida de los inquilinos de un edificio y de un joven, que encontrará en la escritura su tabla de salvación. «La reina» es la andanza de un alumno brillante a su pesar y maltratado en el colegio, que tiene que escoger una madrina para el equipo de fútbol del centro

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

educativo y cómo implanta una caballerosa moda de la forma más insospechada.

En «Bajo las aguas», las obras de una presa obligan al protagonista a un periplo por un valle de manos de Santos, el cicerone del lugar con una singular capacidad para saber si los moribundos pueden esquivar a Cerbero; un paseo bajo un sol de justicia en busca de las últimas familias de la zona, pero lo que va a encontrar es un acervo de historias fatídicas y siniestras y una obsesión. «El cuervo decapitado» es la historia de unos diamantes, de un pueblo pequeño, de una venta frustrada, de una desoladora celda y la aventura más importante que Juan va a vivir, en la que va a ver pasar la muerte por delante de sus ojos, pero sobre todo va a tener la oportunidad de recuperar la felicidad perdida, tal vez para siempre.

En «Rap de la casa junto al fresno», nada es lo que parece. Tres trillizos, tres amantes para una mujer, tres identidades como barajas en una partida de naipes, en donde cada cual usa la cartas de los nombres y sus semejanzas para su propio beneficio, sin importar nada ni nadie, ni siquiera el fresno, ni tan solo el cadáver en la casa. En «La mujer de hotelito barato», un administrador de hotel asiste a un supuesto asesinato y pone todo su empeño en averiguar la verdad, pero sin darse cuenta de que puede ser la próxima víctima de la mujer del hotelito barato. «Mr. Freeman educa a un joven y talentoso caníbal» es el episodio de un fracaso a partir de un descubrimiento insólito y en «El fin», el último relato del volumen, tres personajes, dos balas, un disparo y un final misterioso para un duelo sin cuartel y sin testigos inoportunos. Al lector le espera una lectura emocionante durante la que deberá estar atento para anticipar el desenlace de cada historia y no dejarse sorprender por un narrador hábil en el desarrollo de los argumentos e inquietante en los finales.

Carlos Ferrer
Academia de Artes Escénicas de España

Francisco José López Alfonso. *Mario Bellatin. El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar.* Alicante: Cuadernos de América sin nombre (Universidad de Alicante), 2015.

Estudiar a un autor es un trabajo casi científico. Los procesos para estudiar un objeto se rigen bajo un sistema de evaluación, se basan en datos y requieren una revisión de antecedentes o estudios paralelos. Introducirte en la poética de un autor cumple este mismo proceso, aunque con una gran diferencia. Si el autor ha muerto, como un volcán inactivo, será estudiado desde diversas perspectivas, pero siempre con la limitación de una obra concluida y una poética establecida. Por otro lado, un autor –como cualquier ser o fenómeno de la naturaleza– si está vivo puede encauzar su obra hacia nuevos horizontes y hacer de su producción una exploración o una quimera. Francisco José López Alfonso se aventura a ingresar en la enmarañada obra del escritor peruano-mexicano Mario Bellatin con *El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. Este libro condensa un proyecto narrativo vasto, tal vez inconmensurable, pero al mismo tiempo lleno de posibilidades.

En el primer apartado López Alfonso analiza la obra de Bellatin desde las primeras impresiones de un objeto de estudio catalogado como «raro» y al mismo tiempo fascinante. Para el crítico *Las mujeres de sal*, la primera novela de Bellatin, publicada en 1986, «es un semillero cuya presencia es fácil de rastrear en muchas de las siguientes novelas» (17). A partir de este primer libro aparece una representación del yo narrativo y una serie de características reconocibles en el autor y en su proceso de ir «transformando la vida en palabras, es decir, la vida en arte» (21). Los paralelismos que López Alfonso extrae de los personajes de los libros de Bellatin continúan con el análisis de *Efecto invernadero* (1992). Para el estudioso ésta «es una novela de artista» en tanto que enlaza al escritor con el creador, al mismo tiempo que revela una primera instancia de la labor creativa de Bellatin: la ficción no se recrea ni se copia de la realidad, sino que es creada desde cero. De igual forma, el tema que rastrea el estudioso es la relación belleza–muerte, un asunto lírico por excelencia en la obra bellatiniana y que se analiza desde la propuesta de la «Filosofía de la composición» de Edgar Allan Poe.

Los que conocemos la obra de Bellatin sabemos que en *Canon perpetuo* (1993) regresa el tema de la belleza y la muerte a través del personaje principal y sus relaciones familiares. Al pasar por esta obra, López Alfonso encuentra una serie de hilos conductores que le permiten calibrar desde una mirada panorámica hacia una aproximación telescópica de ciertos temas de interés. Analiza, por ejemplo, las relaciones conflictivas con la madre. Este rastro atraviesa *Efecto invernadero* (1992), *Mujeres de Sal* (1986) y *Salón de belleza* (1994). En la primera hallamos una relación de rechazo o sublevación contra la figura materna; en la segunda observamos una necesidad de aprobación; y en la tercera es patente un deseo de retribución hacia la figura materna. Al estudiar estas obras, López Alfonso las entrelaza con las primeras obras de Bellatin y analiza su obra desde la perspectiva de Hegel en un capítulo decisivo para el desarrollo de la subjetividad moderna en su célebre *Introducción a la estética*.

El análisis de la figura materna continúa con *Damas chinas* (1995), puesto que ahí la madre (a manera también de una exploración de la psiquis femenina) y la familia retoman una importancia sustancial en la producción de Bellatin. Al abordar esta obra, López Alfonso repara al mismo tiempo en la figura del padre que se representa como un personaje perversamente ambivalente. En la figura de un ginecólogo, hijo ilegítimo que a su vez tiene un hijo adicto a las drogas, López Alonso encuentra otra conexión en la producción de Bellatin: en esta poética –término oportuno para relacionar la literatura a otras artes– la nebulosa de las motivaciones es un espacio donde los personajes no pueden ser leídos fácilmente. Otra característica secular aparece en *Poeta Ciego* (1998). Para el crítico la narrativa de Bellatin, como la buena literatura, deja en el lector la impresión de estar leyendo algo más: «Esta

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

condensación semántica reúne la familia, la religión, el derecho y la pedagogía, y al mismo tiempo, sigue resultando indisociable de un suceso absolutamente singular» (41). Este poeta, quien le dicta a su esposa versos por las noches, tiene un Cuadernillo de Cosas Difíciles de Explicar. Este Cuadernillo es simbólico y representa una condensación de la obra galopante de Bellatin.

En otras obras como *Shiki Nagaoka una nariz de ficción* (2001), *Perros héroes* (2003), *Los fantasmas del masajista* (2009) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), el apéndice textual desarrollado en la obra de Bellatin es sustituido por otro de carácter fotográfico. Así mismo, en *Lecciones para una liebre muerta* (2005) la disolución de la identidad juega con las autoficciones. De acuerdo a Pozuelo Yvancos, el género autobiográfico tiene una virtualidad creativa más que referencial, algo que para López Alfonso es el resultado de un proceso donde la autobiografía revela la transitoria vida del sujeto como «ser textual» (61). La exploración narrativa confirma las observaciones del estudioso: la obra de Bellatin está todavía en proceso. López Alfonso, al realizar una reflexión contemporánea de lo literario en la obra de Bellatin, presenta propuestas que van en contra de una cuestionable rigidez con la que generalmente se asocia a la literatura. El análisis rígido de una obra resulta infructífero, más aun en la obra de un autor que continúa escribiendo y cuya producción es más susceptible al cambio o la experimentación.

En la segunda parte, titulada «El jardín de la señora Murakami», se extrae de la novela de Bellatin una reflexión comparativa sobre el problema de la modernidad en Latinoamérica donde «todos se tornan así en irreconciliables, porque su supuesta identidad se ha forjado como oposición de lo otro» (67). Aquí, la modernidad y tradición se muestran enfrentadas desde y hacia la sociedad donde se reflejan. En la tercera parte, «Lecciones para una liebre muerta», se explica la estructura del texto y la función del narrador, así como las conexiones con los otros libros de Bellatin. Analizamos, por lo tanto, la filosofía del autor y cómo determinados temas, historias, personajes y estructuras pueden revelar una poética concreta y su adaptación a la realidad o el proceso para comprenderla. En la última parte, «Gallinas de madera», López Alfonso explora la novela con un paralelismo entre la sesión de psicoanálisis de un paciente concentrándose en el narrador y su relación con otros personajes: «El discurso del narrador, fragmentario, confuso y por momentos reiterativo, se asemeja al del neurótico o al del psicótico» (106). El sujeto que analiza López Alfonso es una representación de la modernidad fragmentada; el personaje es finalmente consecuencia de una poética y por ende de un imaginario.

Para López Alfonso, a diferencia de la narrativa tradicional que persigue una verosimilitud que la aproxime a la realidad, Bellatin se esfuerza porque su obra se haga etérea y se disuelva, por ejemplo, en la figura del narrador. Otro fenómeno al que se aproxima López Alfonso es la metaficción del relato y las relaciones entre uno de los personajes y el narrador Mario Bellatin. En este recorrido, el crítico descubre en el narrador una cuestión filosófica: «El yo y su doble invierten su relación. El Yo es solo una posibilidad de lo Otro» (122). En el trayecto crítico López Alfonso recalca el desarrollo particular del autor en temas siempre presentes en su obra y relacionados a la familia, el origen y las emociones contradictorias. Cada una de las páginas de *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* contiene formas germinales que muestran las entradas a nuevos caminos interpretativos de la obra de este autor. Más que un estudio, este libro es una propuesta de análisis con la profundidad suficiente para despertar en el lector, especializado o no, curiosidad por acercarse a la obra de Mario Bellatin. El libro es también una invitación para mirar a través del ojo crítico de Francisco José López Alfonso, perspicaz observador que estudia a prudente distancia el comportamiento y costumbres del fenómeno Bellatin.

Jhonn Guerra Banda
University of North Carolina at Chapel Hill

Ramón López Velarde. *Obra poética (verso y prosa)*. Edición, estudio introductorio y notas de Alfonso García Morales. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

El nombre de Ramón López Velarde (1888-1921) ocupa un lugar indiscutible en el canon poético de las letras mexicanas, y en una dimensión supranacional, en el de la literatura hispánica. Suyos son «el cetro y la corona» en México, desde luego que por méritos propios; pero sabemos que ese lugar simbólico dentro del sistema literario solo lo pueden otorgar los legisladores de una cultura. En este sentido, el ascenso al Parnaso de López Velarde debe mucho a los patriarcas de la contemporaneidad poética mexicana y sus herederos: Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid; y a críticos de altura como Allen W. Phillips, José Luis Martínez, Anthony Stanton o Guillermo Sheridan. A estos últimos cabría sumar el nombre de Alfonso García Morales, académico de la Universidad de Sevilla, responsable de la presente edición y reconocido mexicanista. Esto último tiene doble mérito, pues ser mexicanista fuera de México, es decir, no perteneciendo al *establishment* de los círculos críticos mexicanos, exige librar el duro examen de la crítica nacional, más severo si cabe con el de fuera (así, cuando en 1988, con motivo del centenario de López Velarde, el Congreso de Zacatecas concedió a Allen W. Phillips la Medalla Ramón López Velarde, el poeta y ensayista mexicano Luis Noyola Vázquez, barriendo *pro domo sua*, afirmó enojado que la distinción «debió haberse entregado a un mexicano como Octavio Paz»). En 2012, García Morales recibe en Zacatecas el Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde, por sus aportes críticos a la obra del poeta zacatecano. El jurado estaba compuesto, entre otros, nada menos que por José Emilio Pacheco, Vicente Quirarte, Marco Antonio Campos, Eduardo Lizalde, Juan Gelman. Podría decirse que esta edición de la obra poética de López Velarde publicada por la Universidad Autónoma Nacional de México supone la culminación por parte de García Morales de una serie de estudios dedicados al poeta mexicano, para muchos considerado como el «poeta nacional» por excelencia. Una mitificación que, como nos advierte el crítico, condujo a la «oficialización» de López Velarde y redujo su poesía a ciertos aspectos externos (sobre todo, instala la imagen de López Velarde como cantor de la provincia).

En términos de edición, y dado que la tarea del crítico es siempre un *work in progress*, esta *Obra poética (verso y prosa)* publicada en 2016 por García Morales vendría a completar y mejorar la edición realizada por él mismo en 2001 para la editorial madrileña Hiperión (Ramón López Velarde, *La sangre devota. Zozobra. El son del corazón*). Como advierte el propio García Morales en una nota primera en la introducción (8), y recalca en «Esta edición» (157), esta de 2016 es una edición que, aunque sustentada en la de 2001, se presenta «muy corregida y aumentada». Para empezar, en ese lapso entre 2001 y 2016 se han dado a conocer algunos artículos (de Sheridan, de Stanton), compilaciones, monografías (por ejemplo, las de José Emilio Pacheco, *Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil*, 2003; Marco Antonio Campos, *El tigre incendiado. Ensayos sobre Ramón López Velarde*, 2005; y Sofía Ramírez, *La edad vulnerable. Ramón López Velarde en Aguascalientes*, 2010), así como también alguna que otra edición completa o parcial de la poesía de López Velarde (*Poesía y poética* editada por Sheridan para la Biblioteca Ayacucho en 2007; o la edición bilingüe castellano-inglesa de *La suave patria* a cargo de Víctor Manuel Mendiola, publicada en 2013 por la editorial mexicana El Tucán de Virginia). A ello hay que sumar que en 2010 García Morales lleva a su fin un proyecto ambicioso alrededor de la figura y obra del escritor mexicano: la Biblioteca de Autor «Ramón López Velarde», realizada para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que es, como se sabe, el mayor portal en red dedicado a las letras hispánicas, y cuyo rigor crítico no desmerece un ápice frente a las publicaciones impresas de ámbito académico. Este bagaje crítico de los últimos tres lustros, recogido

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

en la Bibliografía (149-155), aparece incorporado al estudio introductorio y a las notas que incluye la nueva edición de 2016. Pero, sin duda, una de las mayores aportaciones de García Morales al volumen publicado por la UNAM objeto de examen es la inclusión del raro libro en prosa *El minutero*, que, al igual que *El son del corazón*, López Velarde no alcanzó a publicar en vida. «Cifrado y misterioso libro», así lo calificó Xavier Villaurrutia. En palabras de García Morales, «aún hoy *El minutero* sigue manteniendo esa fisonomía que lo hace inconfundible dentro del inconfundible mundo literario de López Velarde» (111). La inclusión de las 28 piezas en prosa de que consta *El minutero* obliga al crítico-editor a justificar su presencia en un volumen titulado *Obra poética*, si bien el título añade, entre paréntesis, *verso y prosa*. García Morales rastrea la escasa atención crítica que recibió en su día el libro y las ulteriores lecturas de críticos que, como Villaurrutia o Phillips, se encuadran ya en la crítica de la segunda mitad del siglo xx. En el «Prólogo» a una edición de *El minutero* que no llegaría a publicarse, texto que finalmente se reprodujo en la revista *Rueca* (invierno 1951-1952), Villaurrutia afirma: «Pocas veces existe entre la poesía y la prosa de un mismo autor una relación tan precisa [...] La prosa de *El minutero* es una prosa de poeta». Más adelante en el tiempo, Phillips habló de una prosa «poemática», «lírica» en esencia, aunque no llega a dictaminar sobre el género de las prosas de *El minutero*. En cambio, García Morales propone una tesis acerca de los textos: «*El minutero* es un caso aparte y especialmente complejo, pues aquí el paralelismo entre poesía y prosa se extrema hasta volverse confluencia» (120). La razón, según el crítico, es la que sigue: normalmente López Velarde desarrolla sus escritos en prosa a través de la crónica periodística o, más ocasionalmente, el cuento. Sin embargo, a diferencia de tales escritos, el conjunto de las piezas en prosa que conforman *El minutero*, según sostiene García Morales, se inscribirían en el *poema en prosa* moderno, que arranca de Baudelaire. Pero lo más significativo, el verdadero aporte de García Morales respecto a *El minutero*, tiene que ver con la génesis, conservación y postrer edición de los manuscritos, rodeadas de incógnitas aún por resolver. Al parecer, los custodios de los papeles fueron Enrique Fernández Ledesma, un poeta amigo de López Velarde, y el hermano del escritor fallecido, Jesús López Velarde. Pocos estudiosos conocen que *El minutero* se publicó originalmente en un volumen a cargo de Fernández Ledesma titulado *Obras completas. El minutero*, salido de la Imprenta Murguía con fecha de 19 de junio de 1923, coincidiendo con el segundo aniversario de la muerte de López Velarde. Ha de suponerse que era este el primer volumen de unas obras completas que no llegaron a prosperar. Andando el tiempo, en 1971, los manuscritos de *El minutero* fueron a parar al Archivo de la Academia Mexicana de la Lengua, donde se conservan en la actualidad.

El amplio e informado estudio introductorio que desarrolla García Morales –un centenar y medio de páginas, con casi 200 notas al pie, que resulta tan interesante como ameno– propone, en línea con sus trabajos anteriores, una relectura de López Velarde más allá de la imagen enquistada de «poeta nacional», que deviene de la cultura oficial revolucionaria en México; y asimismo, no sujeta a la efigie de «poeta moderno» que le otorgaron críticos como Villaurrutia y Octavio Paz, quienes rastrean los inicios de la poesía contemporánea mexicana. Al decir de García Morales, hay una tercera imagen que ha quedado en buena medida sepultada por la mistificación e iconización de López Velarde: la del poeta católico. «López Velarde fue un hombre marcado por una estricta educación católica –afirma García Morales–, a partir de la cual se enfrentó muy conflictivamente a las experiencias de la modernidad, tanto histórica como literaria, y a los debates sobre la identidad nacional» (7). Que López Velarde ocupa un lugar central en las letras modernas mexicanas y que en el transcurso de la segunda mitad del siglo xx ha sido encumbrado a la categoría de «clásico», está fuera de toda duda. Pero como todo clásico, invita a nuevas lecturas que modifican o desinstalan lecturas anteriores en el palimpsesto en que inevitablemente termina por convertirse el ejercicio de la crítica.

Por lo que se refiere a la fijación de los textos en sí, el crítico-editor ha seguido las primeras ediciones de *La sangre devota* (Méjico, Revista de Revistas, 1916) y *Zozobra* (México, México Moderno, 1919), los únicos poemarios que el autor pudo publicar en vida. En cuanto al resto de la obra poética, publicado de forma póstuma, la edición de la UNAM sigue el citado volumen *Obras completas. El minutero* (México, Murguía, 1923) y *El son del corazón* (México, Bloque de Obreros Intelectuales, 1932), y en general revisa todas las ediciones de la poesía de López Velarde, especialmente las realizadas por José Luis Martínez para el Fondo de Cultura Económica, en 1971 y 1990, y la Colección Archivos, en 1998. Otra importante contribución de esta edición la constituyen las más de cien páginas de notas finales dedicadas a los poemas que integran cada uno de

los cuatro libros de López Velarde. En dichas notas, además de la fecha y lugar de publicación originales –dado que no pocas composiciones aparecieron inicialmente en revistas de la época–, García Morales sitúa los poemas en el contexto biográfico e histórico, establece las filiaciones entre unos y otros poemas, señala algunas influencias y, en fin, aborda las principales cuestiones que son objeto de discusión por parte de la crítica lopezvelardeana. La introducción crítica anotada, así como la ordenación y presentación de los textos y las notas finales, nos devuelven la complejidad de un poeta atrapado en sus propias contradicciones y en las paradojas del tiempo que le tocó vivir, a caballo entre la dictadura de Porfirio Díaz y la etapa más cruenta de la Revolución. «Dejó una obra relativamente breve pero verdaderamente compleja, hasta secreta, que no ha dejado de interesar, de provocar interrogantes», nos avisa García Morales (8). No pocas de estas interrogantes tienen respuesta en las páginas de esta nueva y completa edición de la poesía de López Velarde, a partir de la que puede releerse desde otro ángulo la obra del poeta de Zacatecas. En cambio, hay que celebrarlo, otras tantas preguntas, de seguro, germinarán a partir de este diálogo con la tradición crítica. Pues aunque la palabra permanece, la tarea del estudioso continúa, en este caso para seguir sumando títulos a esa «industria lopezvelardeana» de la que habla Gabriel Zaid.

Aníbal Salazar Anglada
Universitat Ramon Llull

José Antonio Mazzotti. *Encontrando un Inca. Ensayos escogidos sobre el Inca Garcilaso de la Vega*. Salem, Lima, Nueva York: Axiara Editions. Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), 2016.

El título elegido, «Encontrando un Inca», es un guiño al historiador peruano Alberto Flores Galindo, prematuramente fallecido en 1990, autor del libro *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes,* por el que recibió el Premio Casa de las Américas de Ensayo en 1986. Trata sobre la rebelión de Tupac Amaru –gran lector del Inca Garcilaso, como se sabe–, en el siglo xviii, y el verdadero alcance de su vasto proyecto político, que Flores Galindo diferencia de otros levantamientos que tuvieron lugar en el mismo período.

En esta antología de sus propios trabajos, José Antonio Mazzotti reúne diversos artículos dispersos en revistas y volúmenes colectivos publicados a lo largo de más de veinte años de investigación sobre el escritor cuzqueño y sobre el Siglo de Oro español. Va precedido de una «Noticia sobre este libro» donde explica su toma de posición ante la división de opiniones y la frecuente polarización en la crítica garcilasista, así como su distanciamiento respecto de toda interpretación eurocéntrica. Sin dejar de reconocer los trabajos fundamentales de quienes lo han precedido, peruanos también en su mayoría (Miró Quesada, José Durand, Lohmann Villena, Manuel Asensio, Avalle-Arce, Sáenz de Santa María y Porras Barrenechea), y sin renunciar a la lectura de Garcilaso como autor literario, basándose en las corrientes teóricas postestructuralistas, ha expandido el campo interpretativo de la obra del Inca abriendo nuevas vías para su lectura. Esto último es una ambición que si bien todo estudioso de una obra literaria aspira a alcanzar, tratándose de un escritor canónico como el Inca Garcilaso, muy pocos consiguen. Su propuesta consiste en (…) leerlo ya no sólo como un autor literario, sino también como un productor y traductor cultural, en el cual los afanes estéticos nunca estaban aislados de preocupaciones étnicas y políticas. Su doble condición de historiador y virtuoso de la prosa castellana no estaba de ninguna manera reñida con su papel de agente de su grupo de origen (los incas y mestizos reales sobrevivientes en el Cuzco) y de individuo sometido a las limitaciones propias de una época en que la religión y la autoridad monárquica constituían el referente implícito de toda empresa editorial (9).

Siendo en muchos sentidos provocadora con respecto a los estudios garcilasistas más tradicionales, la crítica de Mazzotti se sitúa en otra tradición, la heredada principalmente de su maestro Antonio Cornejo Polar, continuador, a su vez, éste –como señaló Ana Pizarro– de los representantes de la modernidad crítica en Hispanoamérica (José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña, Roberto Fernández Retamar, Antônio Cândido y Ángel Rama, entre otros).

La nota inicial va seguida de una introducción donde ofrece una detallada semblanza bio-bibliográfica del escritor cuzqueño que cierra con unas reflexiones sobre la cuestión de la identidad en relación con la figura de Garcilaso, cuya biculturalidad deja entrever las fisuras y tensiones de su condición mestiza. En ese apartado, además de resaltar el carácter migrante del autor en el plano lingüístico, onomástico, geográfico y discursivo –aspecto que desarrolla más detenidamente en el último capítulo–, no deja de situarlo en su justa medida tanto en relación con el mundo andino como con el sistema colonial.

El libro consta de doce capítulos no organizados cronológicamente que, exceptuando dos de ellos (7 y 8) pertenecientes a *Coros mestizos* (1996), fueron publicados entre 2002 y 2016, aunque es preciso señalar que las tesis defendidas por Mazzotti en aquel libro fundamental siguen muy presentes en estos ensayos posteriores. Recordemos que una de las más importantes es la que reivindica atender en la obra del Inca aquellos niveles que corresponden a la tradición discursiva andina, que se ve transformada

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

en el proceso de la escritura en español, pero que aún conserva algo de su origen en los estratos más profundos. Desde su punto de vista, destacar solo los discursos de linaje prestigioso en la cultura humanística del tardío siglo xvi puede llevar a una traición involuntaria respecto a los niveles discursivos que él reclama. De alguna manera esta idea central se mantiene en los artículos aquí reunidos, aunque enfocada desde vertientes distintas.

En el ensayo que abre el libro trata de responder a la pregunta –todavía abierta–: ¿por qué escogió el Inca Garcilaso a León Hebreo como objeto de su traducción? Y su respuesta se sitúa, en cierto modo, en una perspectiva paralela a la que desarrolla extensamente en *Coros mestizos* para los *Comentarios*. De un lado, establece las relaciones entre los *Dialoghi* y la Cábala; de otro, se fija en las posibles analogías con algunos rasgos del pensamiento mítico andino. Argumenta que Garcilaso encontró en los *Dialoghi* no solamente un modelo de armonización universal de distintas culturas, como proponía Miró Quesada, sino también una semejanza con algunos relatos andinos de ordenamiento incoativo con los que debía estar familiarizado por su experiencia como quechuahablante.

Su objetivo es profundizar en la complejidad del sujeto de escritura garcilasiano, desde antes de los *Comentarios,* y mostrar que cuando traduce un texto tan prestigioso como el de León Hebreo no lo hace solo para ser aceptado en la élite humanista de ese momento sino por las analogías míticas con la cosmovisión andina que encontró en el pensamiento del escritor hebreo.

En «Garcilaso en el Inca Garcilaso: los alcances de un nombre» trata sobre diversos aspectos relacionados con la genealogía del escritor tal como se presenta en la *Relación de la descendencia de Garci Pérez de Vargas*: la preferencia por la rama de los Vargas frente a la de los Laso de la Vega, el interés por Garci Pérez de Badajoz, los puntos de contacto y diferencias con su pariente Garcilaso, el poeta toledano, acompañados de convincentes explicaciones sobre la elección del apelativo «Inca».

Otro de los asuntos que aborda en profundidad es el relativo a la «épica» indígena y las crónicas heterogéneas del virreinato peruano. **P**artiendo de la noción de «heterogeneidad cultural», se ocupa de un amplio corpus de crónicas, tanto pertenecientes al mundo andino como mexicano, en las que es posible rastrear unas fuentes orales que pertenecían a géneros prestigiosos en las élites indígenas como los «cantares» y otras formas discursivas que preservaron la memoria histórica antes de la llegada de los europeos («escritura coral»). Entre ellas estarían los capítulos guerreros de los *Comentarios reales*, referidos a la labor expansiva de los incas.

En «Garcilaso y el "bien común": mestizaje y posición política» explora el pensamiento político del Inca y compara el papel que desempeñó en su tiempo como depositario de la honra de su pueblo con el que desempeñó en su siglo el historiador greco-romano Polibio, quien probablemente le sirvió de inspiración. Sin embargo, matiza que al decir «su pueblo» no solo hace referencia al Perú y sus diversos estamentos sociales, sino a la parte española que les correspondía a él y a su grupo social mestizo dentro de esa pirámide (la honra de los conquistadores y primeros encomenderos).

La lectura de los *Comentarios reales* en distintos períodos es el aspecto que aborda Mazzotti en «Garcilaso y los orígenes del garcilasismo…», donde analiza algunas de las lecturas iniciales que se hicieron de los *Comentarios reales* desde que aparecieron las dos partes de la obra en 1609 y 1617 y reflexiona sobre el papel que desempeñó en la formación de distintos proyectos étnico-nacionales desde el siglo xvii. A través de esas lecturas se revela que los orígenes del garcilasismo no obedecen tanto a una lectura profesional de la obra como a problemas políticos inmediatos. La propuesta de Mazzotti como lector combina dos formas de recepción, una letrada y otra aural, que, a su juicio, se encuentran implícitas en la conformación verbal de la edición príncipe de la obra.

Finalmente, me referiré a una cuestión, todavía no resuelta, que se trata en «Comentarios a los *Comentarios*: problemas de anotación en la edición del Inca». Consciente de la imposibilidad de abarcar en una edición crítica todas las variantes textuales e interpretaciones distintas que ha habido de la obra del Inca en las ediciones modernas, propone los factores que deberían tenerse en cuenta para llevar a cabo una edición crítica que dé cuenta de la complejidad transatlántica de la obra. En lo que respecta a la fijación del texto plantea la necesidad de respetar la modalidad de emisión, tanto visual como oral, que se encierra en las ediciones príncipe de 1609 y 1617. Los demás criterios conciernen a la puntuación, la ortografía y los problemas de anotación.

Otros capítulos están dedicados a *La Florida del Inca*, al saber andino en los inicios de los *Comentarios* y a la imagen de la cruz.

José Antonio Mazzotti nos aporta en esta selección antológica de sus propios trabajos un conjunto de ideas y resultados muy meditados y estimulantes que proporcionan claves decisivas para comprender la complejidad del Inca Garcilaso, en las que se nota el propósito de reintegrarlo «a su universo múltiple y bicultural». Es una magnífica síntesis, en suma, de las investigaciones que lo han convertido en uno de los mejores especialistas del escritor peruano.

Carmen De Mora
Universidad de Sevilla

Isabel Terán Elizondo. *La sátira y otras formas de crítica o subversión en la literatura novohispana.* México, D.F.: Factoría Ediciones, 2015.

En esta colección de estudios hechos a lo largo de años (y también algunos nuevamente elaborados), la doctora Isabel Terán llama atención a la importancia de este ángulo de visión para el pensamiento de la población novohispana bajo el régimen español. Como dijo José Joaquín Fernández de Lizardi en 1822 en una colección manuscrita de poesías, la sátira es más apropiada que la poesía panegírica porque «siempre es verdadera y carece de la lisonja, o hipérboles, de que (por lo regular) se visten los elogios». Es decir, bajo condiciones coloniales la sátira que corría al lado de la literatura oficial permitía que se disfrazaran las mentiras de ella y que se expresara la verdad.

Terán destaca las obras de Fernández de Lizardi en tres de los trece ensayos de su libro. Lizardi (1776-1827), novelista y comentarista social en sus periódicos, obras teatrales, poesías, etc. demuestra en su producción literaria su experiencia de la transición de su país desde el colonialismo hacia la independencia. Las obras de él revelan las tensiones entre deseos de expresar verdades crueles y los confines de preferencias literarias y la censura. El récord de sus publicaciones traza cómo se estaban aflojando limitaciones sobre la expresión doméstica al mismo tiempo que surgían nuevas restricciones nacidas de temores de la influencia revolucionaria francesa y preocupaciones por el pensamiento nuevo colonial.

En su introducción a la colección Terán cuidadosamente documenta una genealogía para la sátira en México. Rescata el discurso de Teodoro Torres (1941) ante la Academia Mexicana de la Lengua, y enfatiza la importancia de los estudios de José Miranda y Pablo González Casanova sobre la sátira anónima en el siglo xviii – popular y erudita. Acusa la contribución de Monelisa Lina Pérez Marchand (1945) quien basó su investigación sobre los mismos años en papeles de la Inquisición, señalando el papel de esa institución en controlar esta forma de expresión oral e impresa.

Terán generaliza el modo a base de su aparición en México, pero también lo particulariza enfatizando la contextualidad de cada versión. Así toma en cuenta «la autoría, la forma de transmisión y la recepción» (21). La élite intelectual pero también la colectividad popular producía la sátira. Esta se podría divulgar clandestinamente por medio de personas selectas o públicamente en formas callejeras. El tono podría ser calculadamente sofisticado o humorísticamente obsceno. No todas las sátiras estaban dirigidas hacia los españoles; las había, por ejemplo, entre miembros de las órdenes religiosas, y sátiras de los sacerdotes militares insurgentes (como Miguel Hidalgo).

Terán considera varias formas de crítica: La sátira podía basarse en la burla, la ironía, la ridiculez. La subversión podía esconderse en el barroquismo de poesías elegantes o en coplas orales; el libelo podía desaparecer en bellezas retóricas. Escritos intercambiados secretamente o lanzados con su mensaje impreso, pasquines colocados en sitios públicos, canciones populares o realmente composiciones de autores quienes escondían su identidad tras el disfraz del «pueblo» – todas las formas contribuyeron a hacer surgir un clima de oposición que por fin corroyeron lealtades previas y destruyeron autoridades. La moralidad superior que así prevalecía justificaba la destrucción del orden establecido. De hecho, en un ensayo publicado en *Revista Iberoamericana* (enero-junio 2007), «Espacios públicos descolonizados: la hoja volante», estudié cómo esta forma democratizó lo que antes era la propiedad del gobierno. En los últimos años del régimen español los edictos oficiales cedieron a voces nuevas; las ilustraciones en muchas de estas hojas volantes o pasquines enseñaron nuevas lecciones al público iletrado.

En un estudio nuevo de su colección Terán se enfoca en una sátira manuscrita anónima, poco estudiada – «*Cosa del mundo. Diálogo entre Matraca e Illescas»* contra don Pedro Nogales Dávila, obispo de Puebla entre 1708 y 1721. En el diálogo parcialmente

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

en verso un cura, Salazar, defiende al obispo contra las acusaciones de dos comerciantes del mercado del Baratillo, Jusepe Matraca (vendedor de frioleras) y Bernardo de Illescas (mercader de libros). Pero se puede entender que la defensa del cura es débil, que realmente las acusaciones de los comerciantes son justas. El texto entró en la oficina de la Inquisición en 1715 para su evaluación, ahora se conserva en el Archivo General de la Nación (México), Ramo Inquisición. Terán especula que el autor fuera un sacerdote criollo «con cierta educación» (46), crítico del obispo peninsular. Según evidencia histórica de otras fuentes el obispo traficaba en favores eclesiásticas, robaba a los pobres de Puebla, e incluso tomaba para sí dineros que debiera haber enviado al rey. Sin embargo, el autor culpa al rey borbónico Felipe V por haberle nombrado a su puesto, diciendo que el monarca anterior austriaco, Carlos II, había sido mejor rey y nunca se habría confiado en tal persona.

El libro de la doctora Terán tiene el gran mérito de desentrañar la historia de la sátira mexicana de influencias europeas, de establecer sus raíces en condiciones coloniales y demostrar su justificación distinta. Es cierto que escritores clásicos como Juvenal, novelistas españoles de la picaresca, escritores satíricos españoles como Quevedo y Torres Villarroel, y moralistas de varios países europeos afectaron a los escritores mexicanos. Pero la realización de su comunicación tuvo lugar en México; su público estuvo en México; los controles sobre su acceso a lectores y oyentes eran función de externalidades peculiares a la colonia. Terán considera el trabajo de Edward W. Coughlin quien ha escrito sobre la sátira en el siglo XVIII en España, localizando la preferencia por el modo allí en «el espíritu crítico reformista de la Ilustración y una poética neoclásica» (41). Sin descartar por completo esas influencias externas Terán –en su énfasis en el por qué autóctono del modo, en la *praxis* de teorías artísticas– establece definitivamente la lógica histórica de su desarrollo en México.

Más, e importante – en uno de sus ensayos en la colección «Algunas huellas literarias del inconformismo criollo», Terán discute la proliferación de *catecismos* satíricos. En éstos ve a un nivel la crítica de dignidades locales, pero también a otro nivel cuestionamiento del uso en Nueva España de lenguaje dictado y forzado – de juramentos, de oraciones, de letanías, de confesiones, etc. La dependencia de la administración colonial (civil y religiosa) en recitaciones que así vinculaban estrechamente al individuo a los centros de poder peligrosamente vaciaban capacidades de pensamiento independiente. Recitadas tal vez mecánicamente, pero no inocentes, estas revelan para nuestro entendimiento hoy en día la manera en que los medios de comunicación (entonces y ahora) no son neutrales; pueden sofocar semillas de pensamiento alternativas.

La palabra en sus varias formas prestigiosas –expresión sagrada o la literatura vernácula que estaba apareciendo entonces entre las clases élites– exige constante cuestionamiento de sus lecciones de poder. Entonces, la manera ejemplar en que los mexicanos utilizaron la parodia de los *catecismos* para la perversión y la resistencia en sus propias actuaciones es una lección útil aun para nosotros.

Nancy Vogeley
Universidad de San Francisco (California)

Rocío Quispe-Agnoli. *Nobles de papel. Identidades oscilantes y genealogías borrosas en los descendientes de la realeza inca*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2016.

Todo archivo, decía Derrida, es a la vez instituyente y conservador, revolucionario y tradicional. El archivo fija, mira al pasado, *conserva*; pero queda ahí para ojos futuros, ofrece información, *instituye* nuevas, potenciales lecturas. En los estudios coloniales el archivo es nuestro mejor aliado, pero también el más peligroso. Miles de documentos aguardan a ser investigados, pero en el camino que recorremos para su estudio plasmamos nuestra propia necesidad de legitimación académica. La lectura de estos textos es a la vez liberadora y esclavizante: no hay manera de analizarlos con mirada objetiva, pero es necesario hacerlo para descubrir, renovar, releer, revisitar la historia.

Este libro de la profesora Rocío Quispe-Agnoli, *Nobles de papel*, analiza un material muy complejo que refleja perfectamente la disyuntiva mencionada. El estudio se centra en analizar el legajo 2346, de 804 páginas, de la Audiencia de México, que se encuentra en el Archivo General de Indias de Sevilla. Como comenta Quispe-Agnoli, este legajo ofrece 250 años de historias genealógicas y sociales de Perú y del México del siglo xviii, en la medida en que se compone de diversos documentos que cubren desde «las cédulas reales que Carlos V otorgó a descendientes nobles de los Incas» (22) en 1544-1546, hasta los años 1800-1801, cuando los archiveros sevillanos intentaban conseguir copias de dichas cédulas e incluirlas en el legajo.

En este sentido, la autora explica que el título del manuscrito, *Cartas y expedientes sobre las pretensiones de Doña María Joaquina Inca [...] de que le reconozcan sus prerrogativas y derechos como descendientes de los reyes incas del Perú*, no refleja exactamente la gran variedad de textos que contiene, ni tampoco los periodos que cubre. Resulta muy inspirador el hecho de que Quispe-Agnoli se sirva de este legajo no solo para recorrer la historia de peticiones de una familia indígena colonial, sino que, a través de ella, ofrezca una reflexión sobre esa «necesidad de autodefinirse en términos sociales, materiales, históricos y genealógicos» (23) tan propia de las comunidades coloniales y cuya disyuntiva llega hasta el día de hoy.

Y es que estas familias descendientes de la realeza Inca se vieron obligadas, con la imposición del orden colonial, a demostrar su «afiliación por medios legales, que quedaban plasmados en papel, tinta y sellos oficiales» (29), entrando así de lleno en lo que Ángel Rama bautizó como *ciudad escrituaria*, aquel espacio producido por el desencuentro entre la minuciosidad de las leyes y la confusión 'ágrafa' de la sociedad que legislaban. Evidentemente, solo las familias nativas de alto nivel social podían desenvolverse en esta *ciudad escrituaria* con el fin de mantener los privilegios de que gozaban en la comunidad previa.

Partiendo de una introducción en la que expone el contexto del siglo xviii que llevó a esta familia a solicitar los privilegios que les correspondían, la profesora Quispe-Agnoli va ofreciendo diversas entradas al legajo. En los dos primeros capítulos nos acerca a las «identidades oscilantes» que se muestran en el manuscrito, construidas, al menos, desde cuatro criterios distintos pero relacionados entre sí: el lugar de origen, la posición social, el linaje familiar y la genealogía o casta propia del México del xviii. Estas identidades son *oscilantes* porque «cambian de posición y se acomodan según las conveniencias de los sujetos que las construyen 'desde adentro' y 'desde afuera'». Curiosamente ese «desde adentro» se caracteriza por una subjetividad híbrida: la de «ser inca –pero no ser indio– y ser español en el siglo xviii» (47). Interesante este acercamiento que ofrece Quispe-Agnoli: cuando hablamos del 'otro' o del 'conquistado' no debemos dejar de lado el lugar que ocupaba en la sociedad prehispánica. El inca no se siente indio, por ejemplo. ¿Cómo reflejar esto en los *documentos*, cómo nos habla de esto el *archivo*?

Precisamente en los capítulos tercero y cuarto la autora analiza más en detalle las cédulas reales y los escudos de armas que aparecen en el legajo.

Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

No solo importa su presencia en el manuscrito, sino sobre todo el uso que los distintos personajes hacen de ellos a lo largo de la historia. Si el esfuerzo de Quispe-Agnoli por ordenar y sistematizar el acercamiento a este legajo es notable, su reflexión en los últimos capítulos es imprescindible. El libro trata de mapear la lejana relación entre ese rey «ausente e inaccesible que ordena el mundo de sus colonias en el papel» y ese mismo mundo «que se desordena en la realidad colonial de Hispanoamérica» (174). El archivo colonial no es solo un «repositorio material», sino también un *concepto* que condiciona nuestra visión de los «textos y temas que parecen en principio invisibles y mudos» (191): Quispe-Agnoli hace visibles y da voz a quienes han permanecido mudos en el archivo.

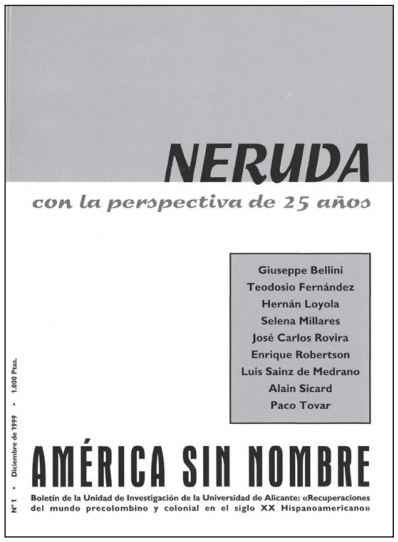
El volumen se completa con una serie de apéndices entre los que podemos leer varias cartas de María Joaquina Inca fechadas entre 1789 y 1793, documentos del siglo xvii e incluso la Real Cédula de Carlos V a don Gonzalo Uchu Gualpa y don Felipe Túpac Yupanqui, fechada en 1545. Además, la autora ofrece una cronología de los eventos que contextualizan el legajo, desde 1525 hasta 1811, así como varios árboles genealógicos para situar a los descendientes de Gonzalo Uchu Guallpa, Felipe Túpac Yupanqui, Titu Atauchi y Paullu Inca.

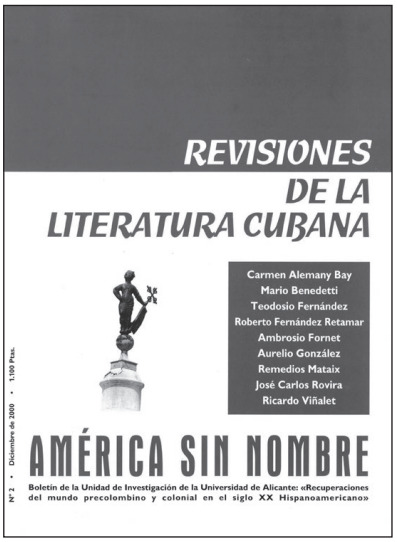
Uno de los grandes aciertos de esta obra es rescatar la voz femenina de María Joaquina Uchu Inca, quien, durante doce años de procesos legales, se hace cargo de varios siglos de historia familiar para legitimar su ascendencia inca y acceder a los privilegios que su rango y calidad exigían. Este acceso a las «prácticas retóricas y recursos textuales» constituye el origen de lo que hoy llamamos «'expresión literaria' creada por mujeres en América Latina» (192). Peticiones como la de María Joaquina pueden considerarse como ejemplos de producción escrita de mujeres americanas y, de la misma manera que entendemos los textos del Inca Garcilaso o de Guaman Poma, es necesario leerlos como «manifestaciones de textos autoetnográficos» en los que la mujer ocupa un lugar de enunciación propio y se inserta en la construcción del espacio colonial (192).

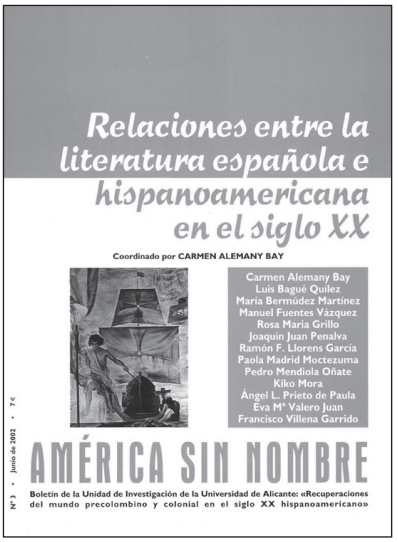
Desde el siglo xvi encontramos mujeres de la élite inca como Inés Huaylas, Angelina Yupanqui y Beatriz Clara Coya que, mediante el dictado y firma de documentos como este, crean una voz con autoridad para velar por sus privilegios y los de sus familias. Así se forma, según la autora, ese «archivo de mujeres coloniales» que sigue pendiente de estudio y en el que se incluyen «representaciones acerca de formas femeninas de saber y de solucionar problemas en sus respectivas épocas» (193). Imprescindible esta lectura del archivo colonial con perspectiva de género; Rocío Quispe-Agnoli abre una senda que es necesario continuar.

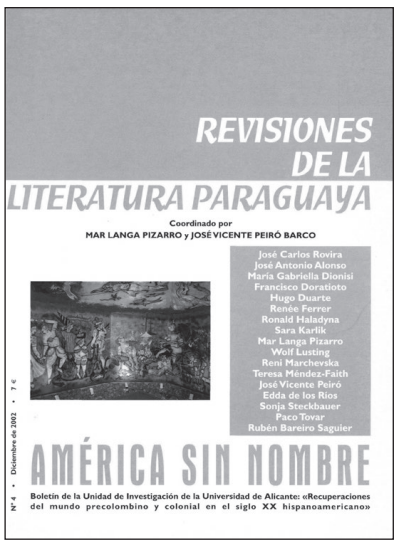
Marta Ortiz Canseco
Universidad Internacional de La Rioja

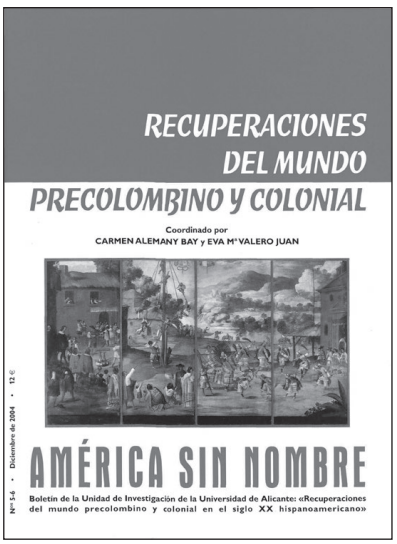
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

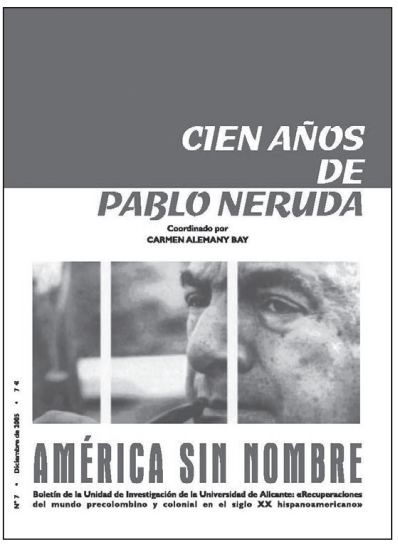


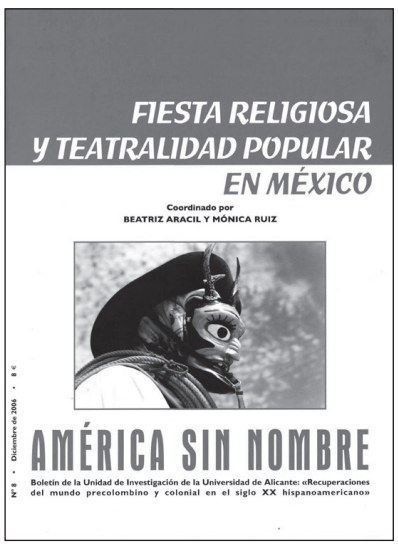


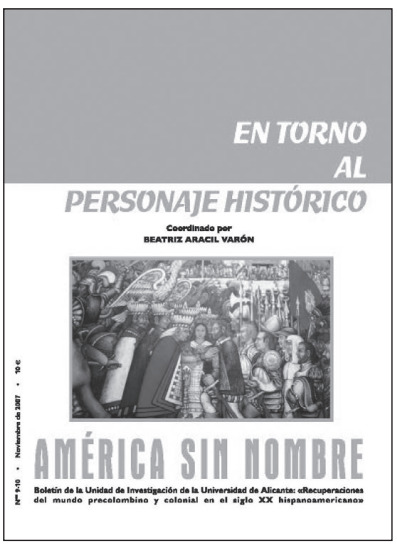


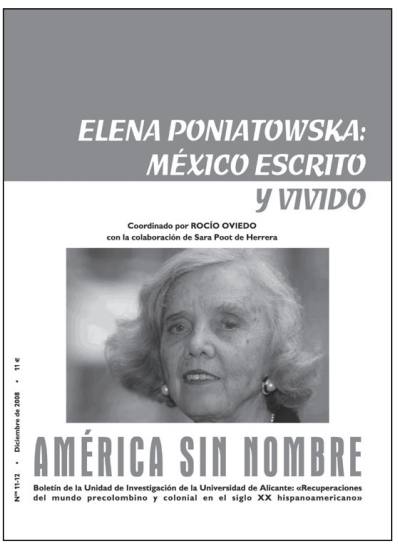




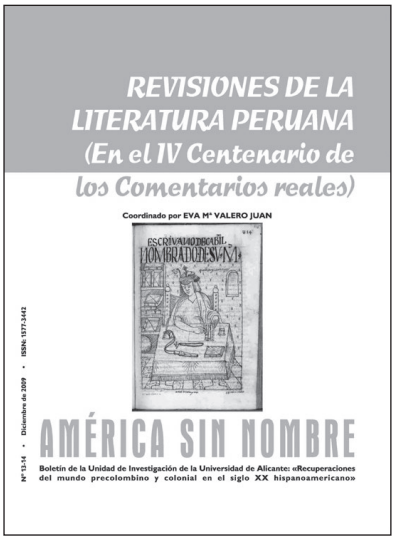


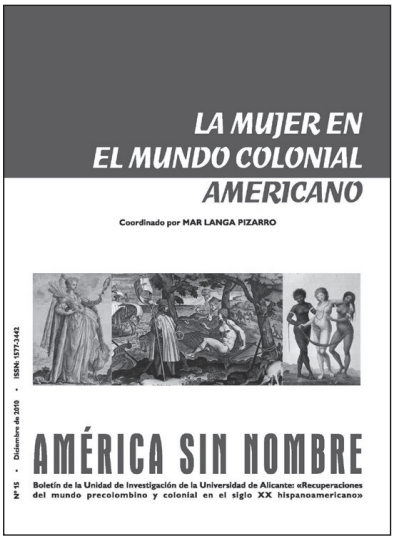


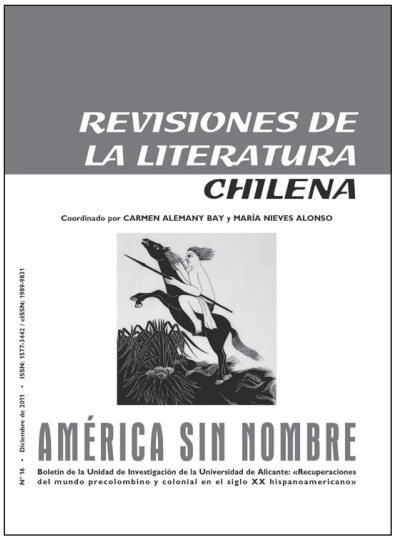


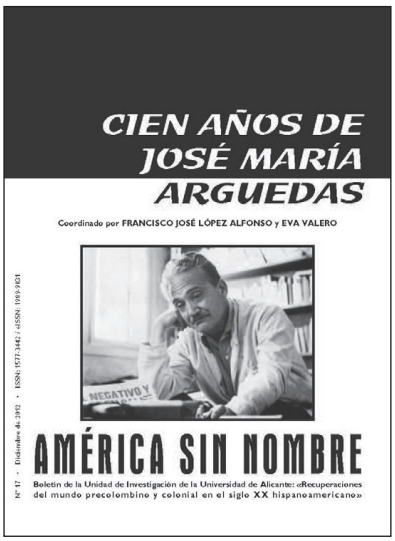


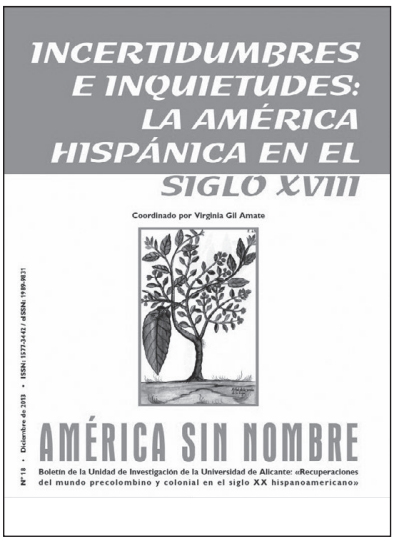
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

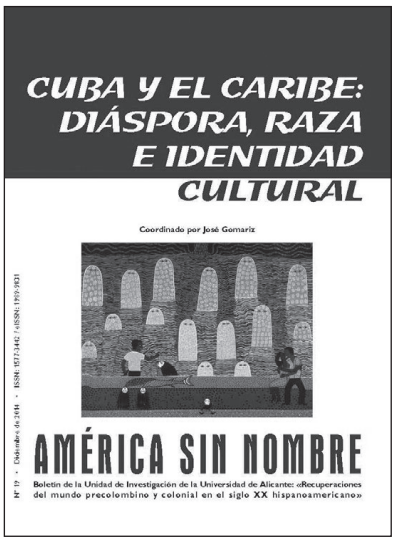


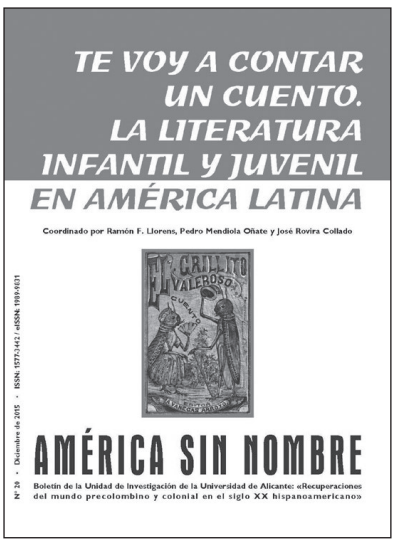


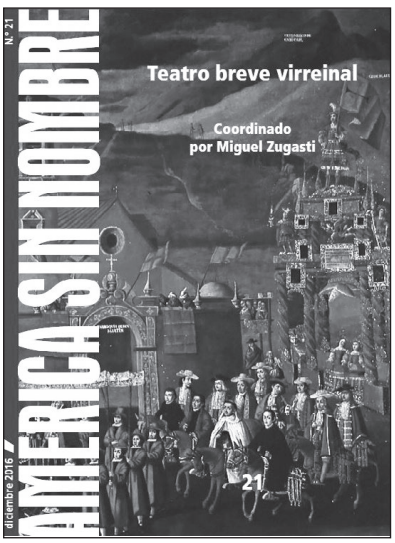




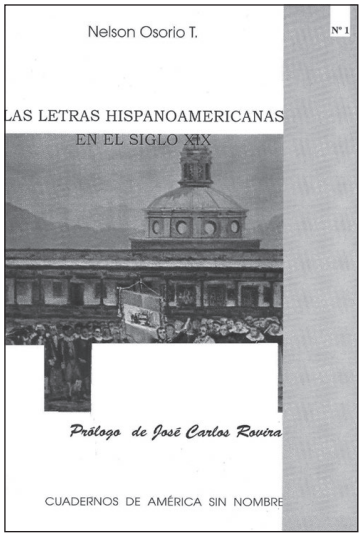


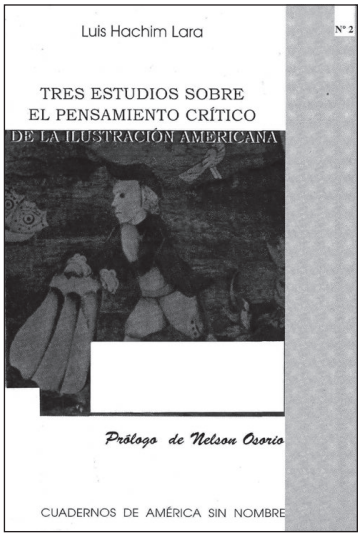


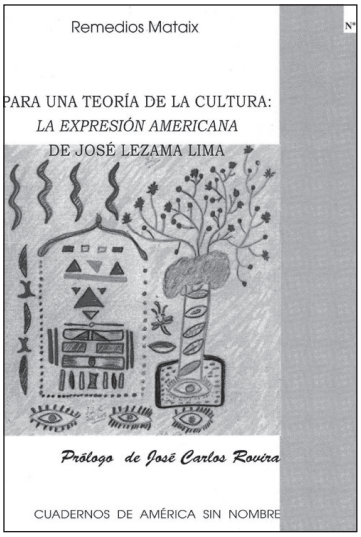


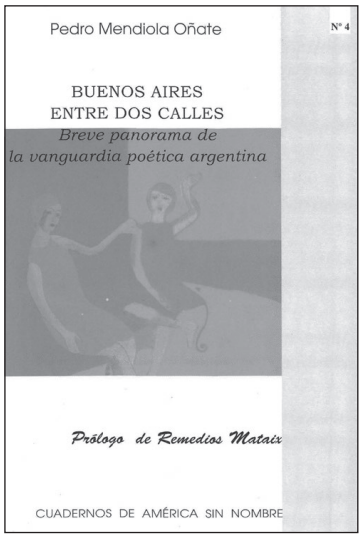


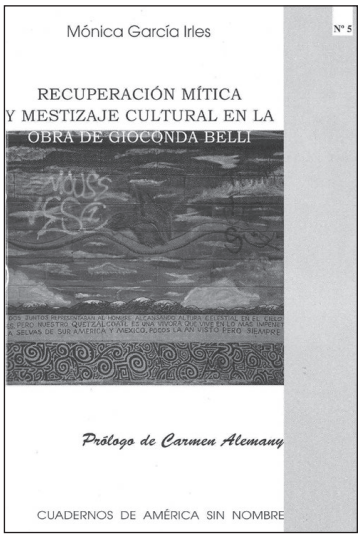
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

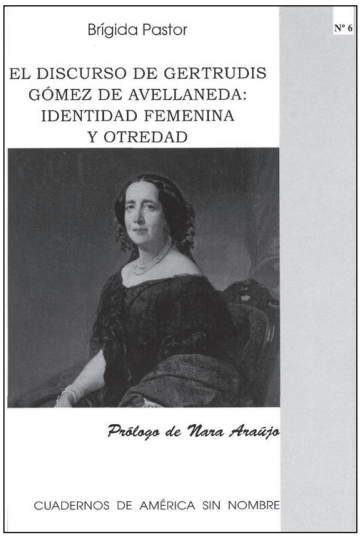


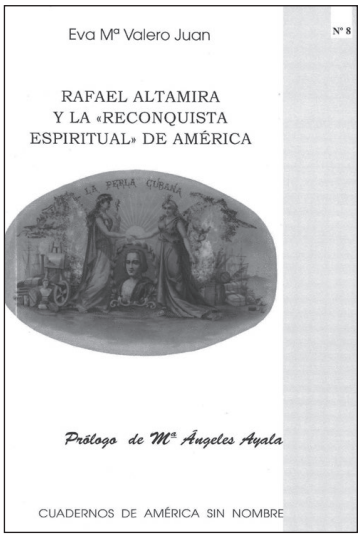


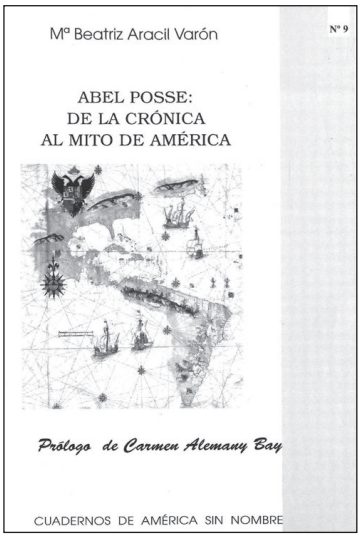




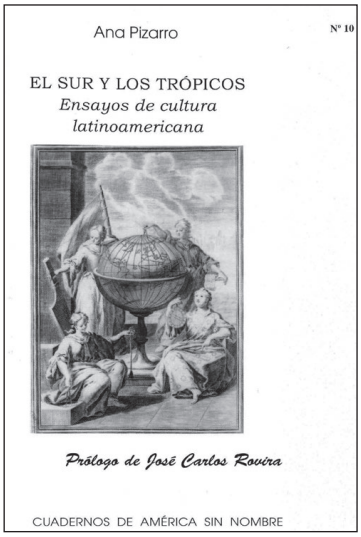


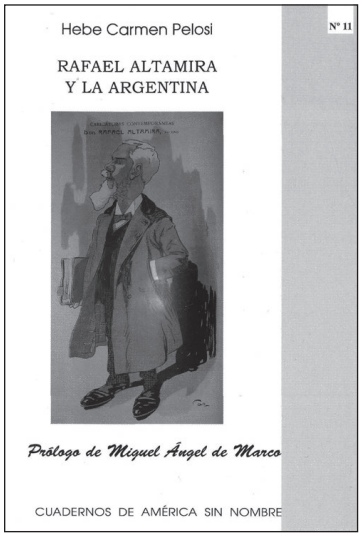


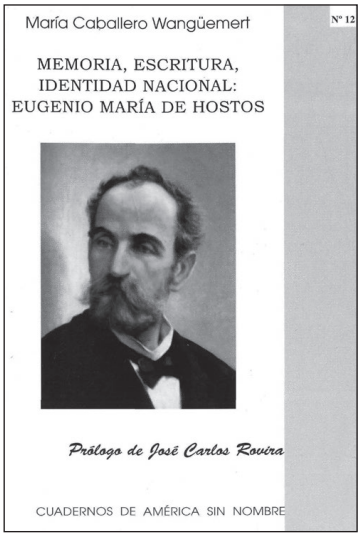


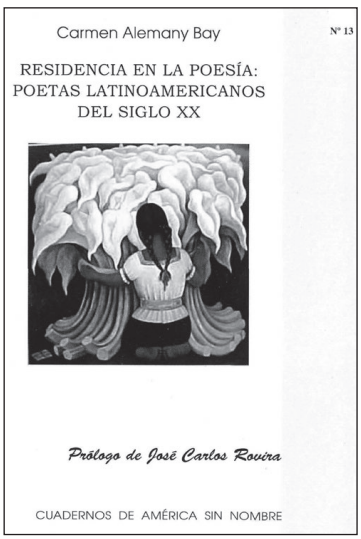


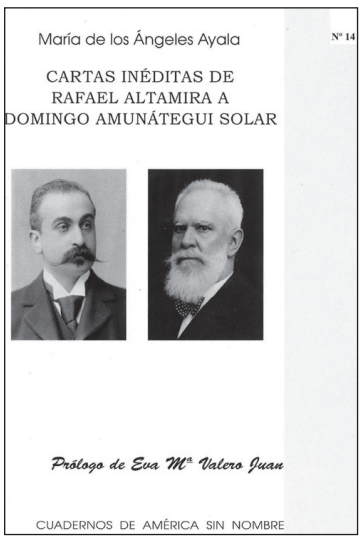
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

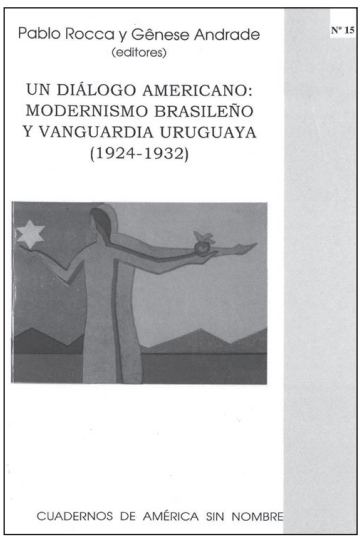


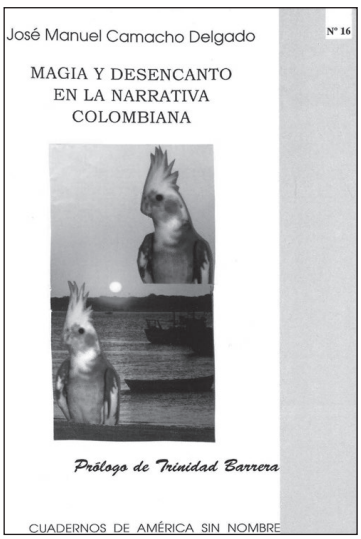


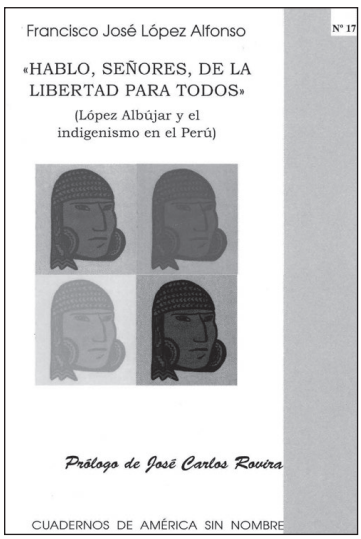


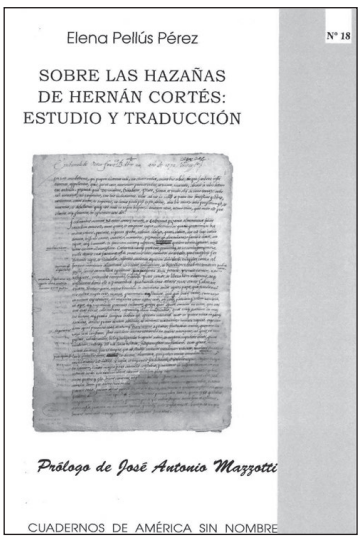




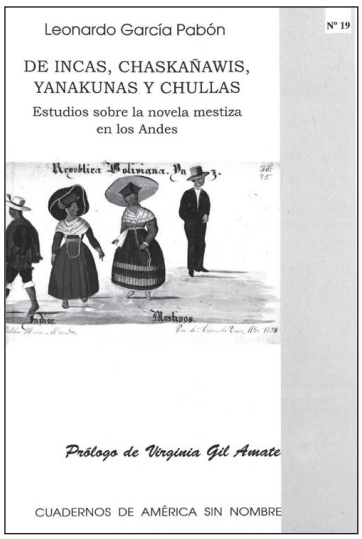


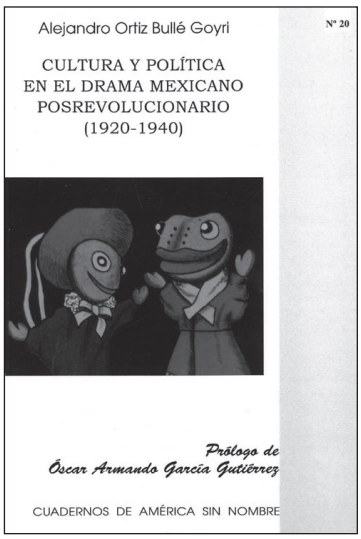


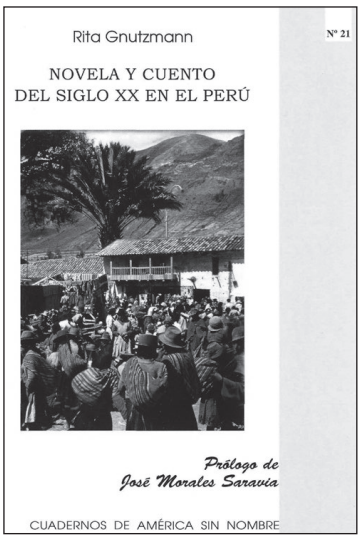


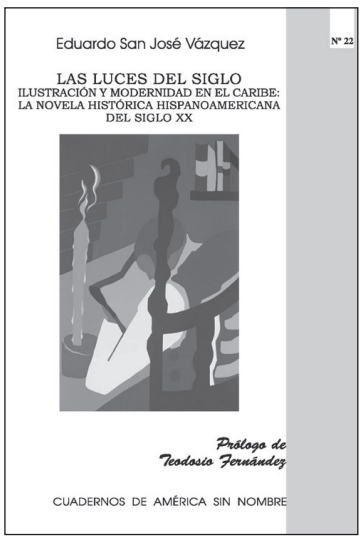


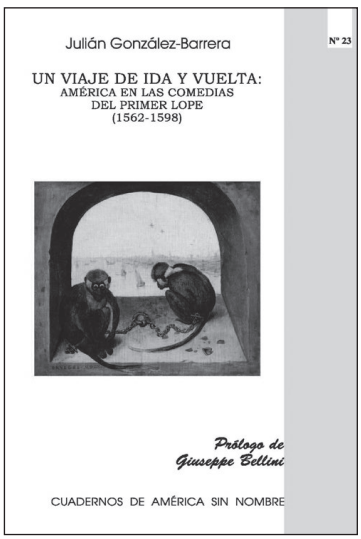
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

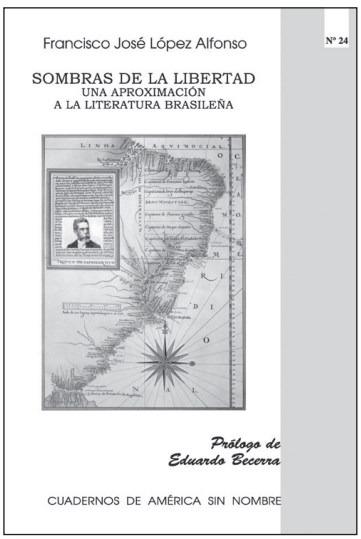


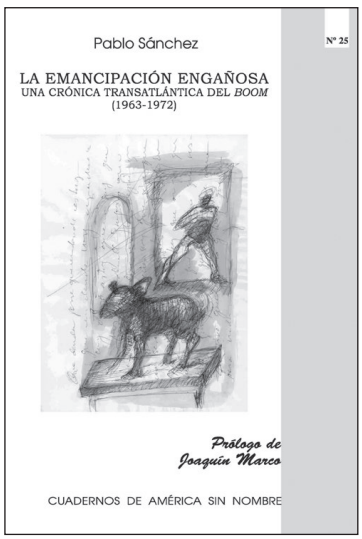


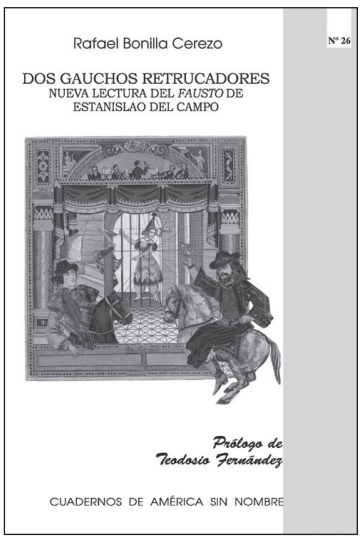


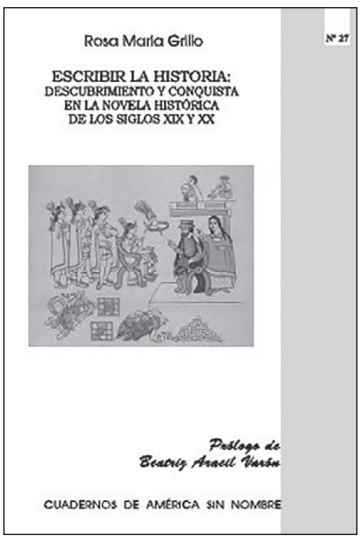




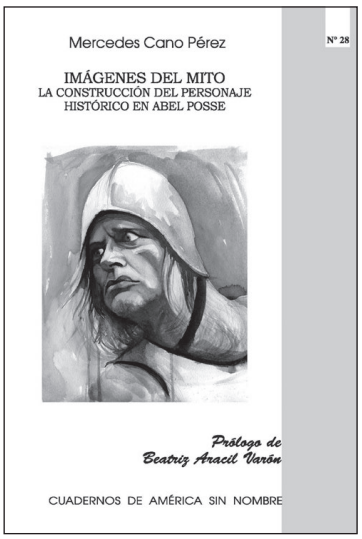


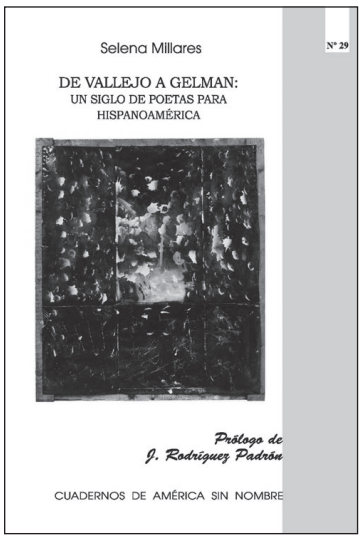


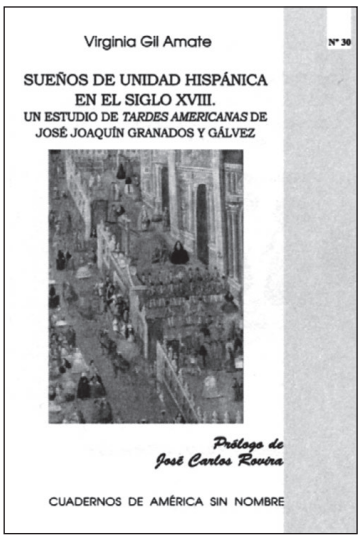


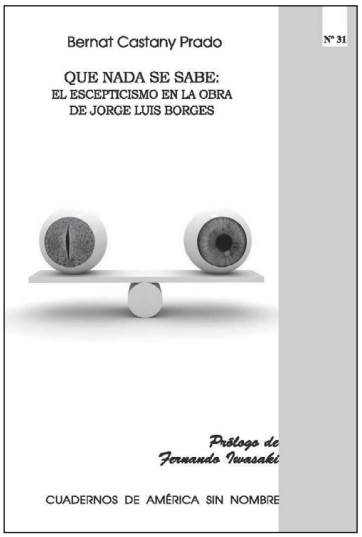


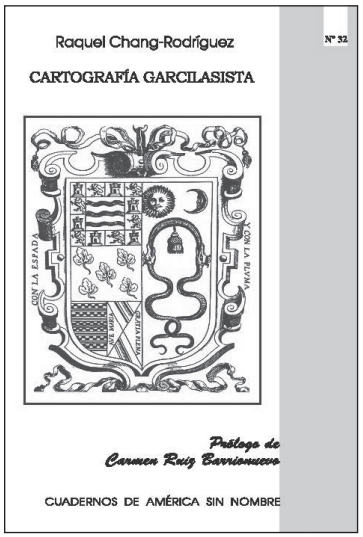
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

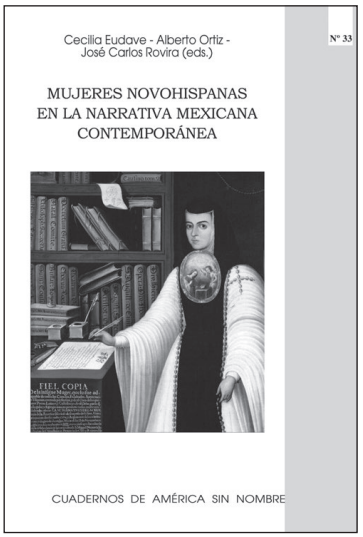


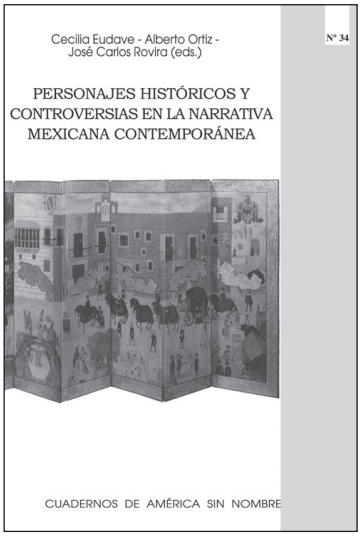


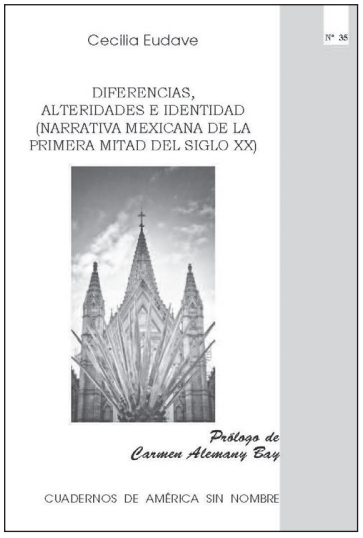


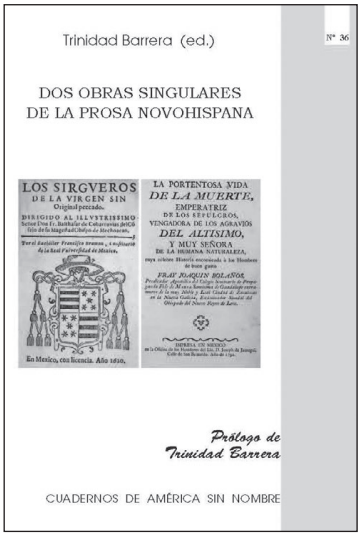




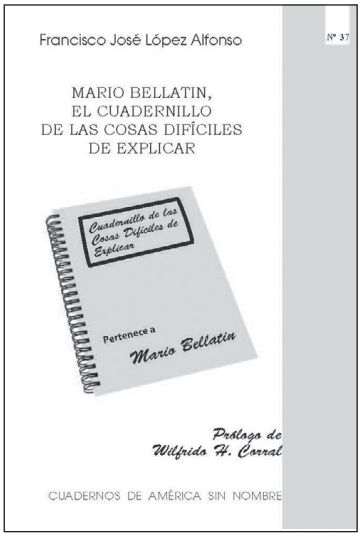


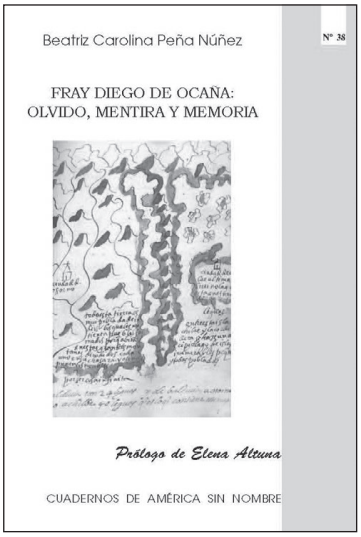


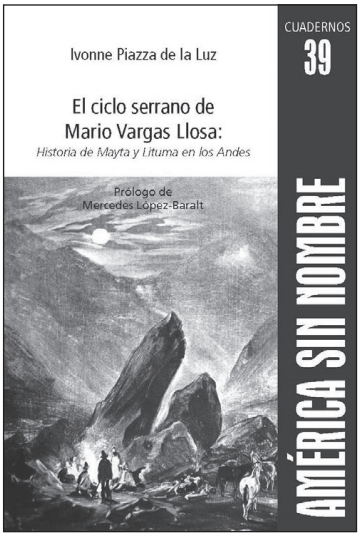


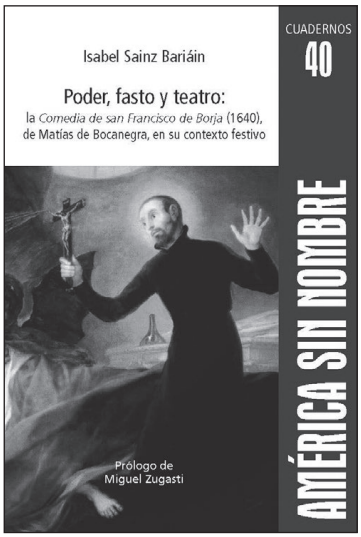


CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE









NORMAS PARA COLABORACIONES EN LA REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

1. Los números de la revista *América sin Nombre* son anuales y contienen la publicación de un tema monográfico que es anunciado en la cubierta posterior de la revista.
2. La revista *América sin Nombre* ofrece a todos aquellos investigadores interesados la posibilidad de colaborar con sus contribuciones en el número de cada año a través del formulario de presentación de originales disponible al final del ejemplar impreso o en las instrucciones para la presentación de originales de su edición digital.
El formulario, en el que se propondrá el título del artículo, el *abstract* (150 palabras en español y en inglés. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto concreto, metodología y conclusiones o tesis que se mantiene) y las palabras clave (en castellano y en inglés) del mismo, así como su fecha de envío, deberá remitirse a la dirección de la revista americasinnombre@gmail.com. La fecha límite de entrega de originales es el 30 de junio de cada año, ajustándose al tema anunciado en la cubierta posterior del último número.

Directrices para autores

NORMAS DE PRESENTACIÓN

Todos los artículos deben seguir las normas de maquetación y formatos que se indican.

La extensión máxima de los artículos, que deberán ser originales e inéditos, será de 7500 palabras, incluidas las notas y las referencias bibliográficas.

Junto al texto se enviarán, además,

– El formulario de presentación de originales, antes descrito, junto con un breve currículo del autor (máximo 7 líneas) en el que se debe incluir la afiliación profesional completa o centro de trabajo actual y la dirección de correo electrónico.

Formato de página y de párrafo
El tamaño de papel seleccionado será DIN A4 y la fuente Times New Roman 12 puntos.
Las páginas irán sin numerar y sin encabezados, con interlineado sencillo y justificación completa del texto, y sólo se utilizará sangría (doble) y espaciado (doble antes y después de la cita) para la reproducción de citas textuales extensas.
Se debe evitar el uso de negritas y del subrayado. En lugar de este último se usa la cursiva.

Formato para notas a pie de página
En líneas generales, la revista intenta reducir al máximo las notas al pie. Las referencias bibliográficas se proporcionarán dentro del texto, por lo que las notas al pie quedan reservadas para información que complemente o amplíe algún aspecto del artículo.
La numeración será continua y automática, siendo la primera nota que aparezca la número 1.
La fuente seleccionada deberá ser Times New Roman de 10 puntos.
En el cuerpo del texto, la llamada a nota se situará siempre antes de los signos de puntuación.
El interlineado también será sencillo e igualmente se justificará el texto de la nota de forma completa.

Presentación de las citas y referencias bibliográficas
Las citas de referencia en el texto y la lista final de referencias bibliográficas se deben presentar obligatoriamente según el formato propuesto por el MLA style

Citas intratextuales:

a) Si hay un solo libro en la bibliografía del autor citado, se escribe entre paréntesis únicamente el apellido del autor y la página, sin comas de separación.
Ej: (Mendiola 21)

b) Si en la bibliografía hay dos obras de un mismo autor se debe escribir la primera parte del título del libro, separando el apellido del autor y el título del libro con una coma. El título de la obra debe ir escrito con letra cursiva; el título de un artículo debe ir citado entre comillas.
Ej: (Rovira, *Literatura y espacio urbano* 21)

c) Si no hay lugar a confusión sobre el nombre del autor y la obra de la que se habla, o si ha sido nombrado dentro del texto en el mismo párrafo en que se incluye la referencia, debe incluirse únicamente el número de página.
Ej: (21)

Al final del artículo se ofrecerán, ordenadas alfabéticamente, las referencias bibliográficas de todas las obras citadas (sólo las citadas) con el siguiente formato:

a) Monografías:
   Apellidos, Nombre. *Título en cursiva*. Lugar de edición: Editorial, año.
   Ejemplo: Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. México: F.C.E., 1949.

b) Partes o capítulos de monografías:
   Apellidos, Nombre. "Título del capítulo entrecomillado". Nombre Apellidos del responsable del libro, *Título en cursiva*, Lugar de edición: Editorial, año, páginas del libro en el que se encuentra el capítulo.
   Ejemplo: Rama, Ángel. "Origen de un novelista y de una generación literaria". Helmy F. Giacoman (ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Nueva York: Las Américas, 1974: 13-51.

c) Artículos en publicaciones en serie:
   Apellidos, Nombre (año), "Título del artículo entrecomillado", *Título de la publicación en cursiva*, volumen: número, (año): pp.
   Ejemplo: Sánchez del Barrio, Antonio. "Algunas noticias sobre el tiempo de Pasión tradicional: El caso concreto de Medina del Campo". *Revista de Folklore*, 7:83, (1987): 169-175.

En el caso de que se cite más de un trabajo del mismo autor, se repetirá en cada cita bibliográfica el orden Apellido, Nombre., evitando el uso de ____ u otros símbolos tipográficos.

Las citas textuales breves (menos de 40 palabras) irán entrecomilladas dentro del texto. Las citas textuales largas se pondrán en párrafo aparte, sin comillas y con doble sangría del lado izquierdo. La primera línea de la cita textual no lleva ninguna sangría adicional.

Una vez recibidas las contribuciones anuales, la revista ASN lleva a cabo un proceso de evaluación interna. El Consejo editorial hace una revisión general para determinar la adecuación a las líneas temáticas de la revista, la originalidad, la calidad científica y el cumplimiento de las directrices. Los trabajos que no cumplan alguno de los requisitos anteriores podrán requerir modificación, en cuyo caso se informará a los autores para que la lleven a cabo antes de iniciar el proceso de evaluación, o ser rechazados, comunicándose a los autores los motivos por los que su trabajo no ha sido aceptado.

Tras este proceso, hay una evaluación externa por pares académicos, el sistema denominado como "doble ciego". Cada artículo es dictaminado por dos árbitros externos a la revista que son propuestos por el consejo de redacción, preservando siempre el anonimato tanto del colaborador como del árbitro encargado del informe, que en todo caso será siempre un investigador destacado en el área de la literatura hispanoamericana y especialista en el tema monográfico de ese número. Los especialistas emitirán un informe cumplimentando el Formulario de revisión que se pone a su disposición. Los evaluadores disponen de 30 días naturales para realizar su labor. En caso de que los evaluadores emitan informes discordantes entre sí, o de considerarse oportuno, se enviará a un tercer evaluador. El dictamen podrá ser:

- ACEPTADO.
- ACEPTADO con cambios menores. Solo si el autor realiza los leves cambios que se le indican el artículo se publicará. El autor contará con el plazo de 20 días naturales desde el momento que reciba la notificación, para enviar de nuevo el trabajo con los cambios incorporados en el texto.
- ACEPTADO con cambios sustanciales. El artículo debe ser reescrito y enviado con un nuevo enfoque. En este caso, el Consejo editorial decidirá si la nueva versión es publicable, o si debe someterse a un nuevo proceso de revisión.
- NO ACEPTADO.

La decisión final le será comunicada al autor individualmente y en privado con la ficha de aceptación de originales de la revista. Cuando la revista incorpore la sección de reseñas, los textos enviados serán valorados por el Editor de reseñas quien podrá solicitar opinión de uno o varios integrantes del Consejo editorial. Las reseñas no son sometidas a evaluación por pares. El Consejo editorial notificará de forma motivada a los autores la aceptación, o no, de su reseña bibliográfica indicándole si fuera necesaria alguna modificación.
Una vez finalizado el proceso, los artículos y posibles reseñas bibliográficas que compongan un mismo número serán publicados a la vez en la página web.
Una vez dictaminados los trabajos propuestos para el número de la revista, los autores aceptados deberán remitir a la redacción de *América sin Nombre* el formulario de cesión de derechos de autor a la revista, comprometiéndose al respeto de las leyes de propiedad intelectual vigentes y permitiendo a *América sin Nombre* la difusión del trabajo, tanto en soporte impreso como en formato digital, con fines de divulgación científica.

STANDARDS FOR PARTNERSHIPS IN AMÉRICA SIN NOMBRE JOURNAL

1. The numbers of the journal *América sin Nombre* are annual and contain the publication of a monographic theme that is announced on the back cover of the journal.
2. The journal *América sin Nombre* offers all those interested researchers the ability to collaborate with their contributions in the number of each year through the original submission form available at the end of the printed copy or instructions for submitting originals in its online edition.
The form in which the title of the article is proposed the abstract (150 words in Spanish and English. This summary shall comply with the following scheme: main idea, methodology and conclusions or thesis maintained) and keywords (in Spanish and English) as well as the submission date, must be sent to the address of the journal americasinNombre@gmail.com. The deadline for delivery is June 30 of each year, adjusting to the theme announced on the back cover of the latest issue.

Guidelines for authors

RULES OF PRESENTATION

All items must follow the rules of layout and formats as indicated.

The maximum length of articles, which must be original and unpublished, will be 7500 words, including footnotes and references.

In addition to the text it is necessary to send:

– The original submission form, as described above, along with a brief summary of the author (maximum 7 lines) which should include the complete professional affiliation or current work center and email address.

Page layout and paragraph
The selected paper size is A4 and the font is Times New Roman 12 points.
The pages must be unnumbered, without headers, single-spaced and full text justification, and only tabbing (double) and spacing (double before and after a quote) for longer direct quotations will be used.
Avoid the use of bold and underlining. Use italics insted.

Format for footnotes page
Overall, the journal tries to minimize the use of footnotes. References are provided in the text (see section 3.3), so the footnotes are reserved for data that complement or extend some aspect of the article.
The numbering will be continuous and automatic, the first note must start at number 1.
The selected font must be Times New Roman 10 points.
In the body of the text, the call to note is always placed before the punctuation.
The line spacing will also be simple and also the text of the note is completely justified.

Presentation of citations and references
From 2013, the reference citations in the text and the final list of references should be presented obligatorily as proposed by the MLA style format

Text citations:

a) If there is only one book in the bibliography of the cited author, only the author's name and the page without separating commas should be written in brackets.
   Ex. (Mendiola 21)
b) If two works by the same author appear in the bibliography should be written the first part of the book title, separating the name of the author and the book title with a comma. The title of the work must be written in italics; the title of an article must be cited quotes.
   Ex. (Rovira, Literature and urban space 21)
c) If there is no confusion about the name of the author and the work of which we speak, or has been named in the text in the same paragraph that the reference is included, only the page number should be included.
   Ex. (21)

At the end of the article, arranged alphabetically, the references of all such works (only mentioned) in the following format:

a) Monographs:
   Surname name. Title in italics. Place of publication: Publisher, year.
   Example: Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. México: F.C.E., 1949.

b) Parts or chapters of monographs:
Surname name. “Title of the chapter in inverted commas”. Name surname of the book, Title in italics, Place of publication: Publisher, year, pages of the book that is the chapter.
Example: Rama, Ángel. “Origen de un novelista y de una generación literaria”. Helmy F. Giacoman (ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Nueva York: Las Américas, 1974: 13-51.

c) Articles in serials:
Surname, Name (year), “Title of the quoting article”, Title of publication in italics, volume: number, (year): pp.
Example: Sánchez del Barrio, Antonio. “Some news about the time of traditional Passion: The case of Medina del Campo”. Journal of Folklore, 7:83 (1987): 169-175.

In the case more than one work by the same author is cited, will be repeated in each citation order Last Name, First Name., Avoiding the use of _____ or other typographical symbols.

Brief quotations (less than 40 words) in inverted commas in the text. Lengthy citations will be placed in a separate paragraph, without quotation marks and double indentation on the left side. The first line of the quote does not carry any further spacings.

Upon receipt of annual contributions, the journal ASN carries out a process of internal evaluation. The Editorial Board makes a comprehensive review to determine the adequacy of the thematic lines of the journal, originality, scientific quality and compliance with the guidelines. Submissions that do not meet any of the above requirements may require modification, in which case the authors will be informed to that carried out before starting the assessment process, or the article will be rejected contacting the authors with the reason why your work has not been accepted.

After this process, there is an external evaluation by academic peers, in a “double-blind” system. Each submission is audited by two external referees of the journal that are proposed by the editorial board, while preserving the anonymity of both the author and the referee in charge of the report, which in any case will always be a highlight in the area of Latin American literature researcher and specialist in the monographic theme of this issue. The experts will issue a report completing the review form that is available. Evaluators have 30 calendar days to complet this. If there are two conflicting reports and if it is considered appropriate, it will be sent to a third evaluator.
The opinion may be:

- ACCEPTED.
- Accepted with minor changes. Only if the author makes the slight changes that are indicated the article will be published. The author has 20 calendar days from the date they receive the notice, to send the article again with the changes incorporated in the text.
- Accepted with substantial changes. The article should be rewritten and sent with a new approach. In this case, the Editorial Board will decide whether the new version is publishable, or must undergo another review process.
- NOT ACCEPTED.

The final decision will be communicated to the author individually and privately with the original record of acceptance of the journal.
When the journal incorporates the review section, the texts submitted will be evaluated by the editor who may request the opinion of one or more members of the Editorial Board. The reviews are not subject to peer review.
The Editorial Team will notify the authors of the reasons of the acceptance or not of their literature review indicating if any changes were necessary.
Once complete, the articles and book reviews will be published simultaneously on the website.
Authors of the accepted articles must submit all copyright forms. All authors are subject to copyrighat laws. America sin Nombre has the right to disseminate all articles on paper or online for academic purposes.

PRÓXIMO NÚMERO

Madurez de la joven poesía mexicana

Coordinado por:
Ignacio Ballester y Alejandro Higashi

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante