

Cincinnati Romance Review



A peer-reviewed electronic journal published by the department of Romance
Languages and Literatures of the University of Cincinnati

Volume 41

2016

Cover: "Ternura," by Oswaldo Guayasamin

Cincinnati Romance Review
Department of Romance
Languages and Literatures
University of Cincinnati
PO Box 210377
Cincinnati, OH 45221-0377
ISSN 2155-8817 (online)
ISSN 0883-9816 (print)
www.cromrev.com

Editors

French and Italian: Jeff Loveland, University of Cincinnati
Spanish and Portuguese: Nicasio Urbina, University of Cincinnati
Editorial Assistant: Mar Gámez García, University of Cincinnati

Editorial Board

Beatriz de Alba-Koch, University of Victoria
Palmar Álvarez, Carleton College
Sergio Arlandis, Hispanic Studies Program, University of Virginia (Valencia, Spain)
Mark Bates, Simpson College
Carmen Benito-Vessels, University of Maryland
Javier Blasco, Universidad de Valladolid
Carla Calargé, Florida Atlantic University
Roberto E. Campo, University of North Carolina-Greensboro
Elsy Cardona, Saint Louis University
José Luis Castillo, University of California, Santa Barbara
Luis Duno-Gottberg, Rice University
Maria Galli Stampino, University of Miami at Coral Gables
Carlos Javier García-Fernández, Arizona State University
Rangira Gallimore, University of Missouri-Columbia
Randal Garza, University of Tennessee at Martin
Miguel Gomes, University of Connecticut at Storrs
Vincent Grégoire, Berry College
Germán Gullón, Universiteit van Amsterdam
Julie Hayes, University of Massachusetts
Jason Herbeck, Boise State University
Polly Hodge, Chapman University
Raúl Ianes, Miami University, Ohio
Sharon Keefe Ugalde, Texas State University
David Knutson, Xavier University
Cheryl Krueger, University of Virginia
Katherine Kurk, Northern Kentucky University
Jeanne Sarah de Larquier, Central Michigan University
Michael Lastinger, West Virginia University
Gisèle Lorient-Raymer, Northern Kentucky University
Carlos Mamani, Gannon University
Manuel Martínez, Ohio Dominican University
Luis Millones Figueroa, Colby College
Kirsten Nigro, University of Texas at El Paso
Valerie Orlando, Illinois Wesleyan University
Vicente Pérez de León, Oberlin College
Suzanne Pucci, University of Kentucky
Carol L. Sherman, University of North Carolina
Laura Wittman, Stanford University
Clarisse Zimra, Southern Illinois University

Cincinnati Romance Review

Volume 41 (2016)

Table of Contents

Articles

<i>Industrias contra finezas</i> de Agustín Moreto. Tras la estela de Calderón <i>Antonio Cortijo Ocaña</i>	1
Dicotomía de la modernidad derrumbada por Gómez de la Serna en <i>El doctor inverosímil</i> <i>María Izquierdo</i>	16
Buscar un espacio: Belén Gopegui y la autonomía en el campo literario <i>Vicent Moreno</i>	33
The Cultural and Foundational Origins: Archeology, Ecology and Humanism in the Poetry of Antonio Colinas <i>Jaime María Ferrán</i>	50
El microcosmos de la casa de Aribau y su sentido alegórico en <i>Nada</i> <i>Mary Angeline Hood</i>	66
Una re-lectura de las paradojas de la mexicanidad sobre el género y el mestizaje en el film <i>La negra Angustias</i> , de Matilde Landeta <i>José Eduardo Villalobos Graillet</i>	78
Del caos al orden: visiones de la violencia revolucionaria en Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaros Siqueiros <i>Daniel Avechuco Cabrera</i>	93
Sonata infernal: el rol de la música en la configuración del sujeto a la luz de la novela <i>La Virgen de los sicarios</i> <i>Deborah Singer</i>	108
La tradición judeocristiana en <i>El éxodo de Yangana</i> , de Ángel F. Rojas <i>Fátima Alfonso Pinto</i>	122

Le Romanesque au service de la polémique: *Montevideo ou Une Nouvelle Troie* d'Alexandre Dumas
Henry Coben 143

Du bon usage de la mort chez Barrès et Proust
Edward Ousselin 161

Book Reviews

Alain Badiou, *The Age of Poets*
Paola Cadena Pardo 177

Ryan Rashotte, *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*
Juan Camilo Galeano 180

Tsitsi E. Jaji, *Africa in Stereo: Modernism, Music and Pan-African Solidarity*
John K. Kalubi 184

Paul Almeida, *Mobilizing Democracy: Globalization and Citizen Protest*
Tatiana Argüello 188

Obras de Juan Carlos Galeano
Thomas Mouries 191

Hazareesingh Sudhir, *How the French Think: An Affectionate Portrait of an Intellectual People*
Eileen M. Angelini 194

Kristin Hannah, *The Nightingale*
Eileen M. Angelini 196

Frederick Luis Aldama, *Formal Matters in Contemporary Latino Poetry*
Arturo Gutiérrez Plaza 199

Industrias contra finezas de Agustín Moreto. Tras la estela de Calderón

Antonio Cortijo Ocaña
University of California, Santa Barbara

Abstracto: *Industrias contra finezas* es una obra de teatro de Agustín Moreto (1655-1669) que trata sobre un tema relacionado con la historia húngara y que pertenece al género de la comedia *palatina*. En esta comedia la música juega un papel primordial. Este estudio analiza el significado y significancia de esta obra de teatro y su relación con otras obras de Calderón.

Palabras clave: Agustín Moreto – Calderón de la Barca – *Industrias contra finezas*

Introducción

Industrias contra finezas (*IF*) es una obra del que se ha dado en llamar segundo momento de producción de Agustín Moreto (entre 1655-1669). Se trata de una comedia palatina seria que pertenece al ciclo temático (subtema) de historia de Hungría (Zugasti)¹. Fue publicada en 1666 en la colección de *Comedias escogidas*,² antes, pues, de su aparición en la *Segunda Parte* de sus obras (1676), publicada siete años después del fallecimiento del autor y en donde se incluyó también *IF*. Como en el caso de otras obras *políticas* del autor (por ejemplo *El Eneas de Dios*) es posible que la obra quiera promover, en general, y en el momento que sigue a la caída del Conde Duque de Olivares, una imagen ideal de príncipe que sirva de modelo a gobernantes y súbditos, “a la vez alentado por los tratados de la época en torno a la

¹ Dentro de este género Moreto es autor de *El licenciado Vidriera*, *Lo que puede la aprensión*, *El poder de la amistad*, *El mejor amigo*, *el rey*, entre otras, o de algunas otras en colaboración, como *La fuerza del natural* (con Cáncer). Dentro del segundo género merece resaltarse sin duda *El príncipe prodigioso*. Como dice Pedraza Jiménez, en muchas de estas obras “un enredo amoroso, de aire ligero y tono amable (sobre el que nunca pesan los terrores trágicos), sirve de soporte a una reflexión sobre el poder y sus veleidades” (168). El “género historial”, como lo denomina Lobato, siempre “está pasado por el matiz de la ficción dramática” (213). Para el mejor análisis de conjunto sobre la comedia palatina seria de Moreto, ver Lobato, Zugasti 2003 y especialmente 2015. En general véanse ahora las colaboraciones incluidas en Zugasti 2015, como Zugasti, Badía y Rodríguez García, amén de los análisis clásicos de Oleza y Oleza & Antonucci para una visión diacrónica de la evolución del género palatino en el teatro español.

² *Parte veinte y cuatro. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, a costa de Juan de San Vicente, 1666.

Razón de Estado en el marco de la Contrarreforma” (Cantalapiedra Delgado 3-4; ver Sáez Raposo 2010).³

Los resortes del argumento y de la acción

Jornada I

La acción de esta comedia palatina del subgénero *de Hungría* se enmarca vagamente en territorio húngaro, hacia el año 1526. Lisarda y Dantea, hermanas mellizas, son sobrinas del rey de Hungría. Éste, sin hijos e involucrado en una guerra sin cuartel contra los enemigos otomanos, va a dejar en herencia el reino a una de ellas y todo parece indicar que será Dantea. A esta última en particular (aunque también a Lisarda) acosa una turba de príncipes y grandes, pretendientes a los que se ha llamado a una *competencia* para que las jóvenes elijan la mano de uno de ellos. La duda es si han venido atraídos por amor o por interés (por *fineza* o por *industria*). Las dos hermanas quedan caracterizadas con rasgos hasta cierto punto semejantes a Finea y Nise de *La dama boba* de Lope. El argumento se ambienta desde el comienzo mismo de la obra en un marco de traición y añagaza. Dantea, apartada en la escena, lee una carta anónima que le han hecho llegar (tercera que recibe del mismo tenor) en que se le avisa que tenga cuidado con quienes la sirven, “porque hay envidia que [alguno] solicite su muerte”.⁴ A crear este ambiente colabora la Música, cuya presencia en la obra es muy relevante, con rasgos que semejan los presagios trágicos de las canciones en *El caballero de Olmedo*. Los momentos centrales de la acción viene preludiados por una copla/recondilla que anuncia la acción dramática de modo proléptico y oracular, a modo de presago trágico. Así, el argumento de la primera jornada, y hasta de la obra entera, queda subsumido en la primera copla, que se escucha antes de que Dantea lea la aciaga carta.

*¿Cuál dolor debe escoger
la más hidalga fineza?
¿Ver la querida belleza
muerta o en otro poder?*

Roberto, el primer grande en aparecer, *voivoda* de Transilvania, espera convertirse en rey de Hungría y así rivalizar con los Habsburgo. Su intención queda clara cuando dice

³ Preparamos en la actualidad la edición crítica de esta comedia y presentamos en estas notas algunos detalles de su argumento, su sentido general y significado dentro de la obra de Moreto y su relación con otras comedias áureas, en particular con las de Calderón de la Barca.

⁴ Para el motivo del papel escrito como generador de intriga en Moreto, ver Sáez Raposo 2011.

que más festeja mi amor
a Hungría que a su beldad.

Por su parte, el Conde Palatino, enamorado de Lisarda, ha urdido con ella una trama para asesinar a Dantea y así conseguir que su enamorada sea reina. Fernando, hermano del rey de Bohemia pero empobrecido, sólo aspira “a la hermosura / de la divina Dantea”, sin mayores pretensiones de poder. Está verdaderamente enamorado de la joven por sus prendas, no por su riqueza o poder. Testuz, su criado y gracioso, se mofa de él por ser tan desprendido e idealista.

Se produce acto seguido una escena de *debate*, de nuevo preludiada por una copla que anuncia el *thema* general del mismo y de la obra en su conjunto:

*¿Cuál dolor debe escoger
la más bidalga fineza?
¿Ver la querida belleza
muerta o en otro poder?*

En defensa o rechazo de estas afirmaciones se articula la defensa de los tres pretendientes, que con ello compiten como si en una *suasoria* o *controversia* académica universitaria o justa de academia poética estuvieran, semejando el esquema usado por Ruiz de Alarcón en *El examen de maridos* (Cortijo Ocaña 1994).⁵ Fernando da muestras de su carácter y natural relatando un amor suyo anterior que dio en fracaso y en que su joven enamorada se decidió por otro pretendiente, dando así rienda a su *gusto*, aunque el *valor* y *nobleza* de Fernando eran mayores que los de su exitoso rival. Enterado de que Lisarda y Dantea buscaban marido, ha acudido a la corte de Hungría, donde *adanteó* (se enamoró de Dantea), como lo refiere chuscamente Testuz. Terminado su relato comienza el *debate*, sentándose las dos jóvenes en un estrado en el jardín acompañadas de música y actuando como jueces del mismo. La *disputatio* dialéctica sigue a continuación, en que se oponen dos y tres contrincantes (Lisarda, Conde, Dantea; Celia, Roberto, Fernando; Roberto y Fernando) sobre las dos *thesis* (*problema*) enfrentadas: *si es mejor ver a la enamorada muerta o en poder de otro*.⁶ El conde se decanta por una visión *egoísta* del amor, e insiste en las ideas del *decoro* y la *afrenta* que se pueden seguir al amante masculino por encima del amor que pueda haberse profesado por la enamorada. Por ende, prefiere ver morir a ésta que dejarla en posesión de un rival de amores. A ello responde Dantea en su parlamento siguiente (vv. 495-504), en que acusa al conde de egoísmo o *comodidad*. La expresión de los versos 495-96 (“El desprecio de la dama / no

⁵ También en esta obra Inés busca *invención* o *industria* para averiguar el mejor partido entre sus pretendientes mediante una averiguación o examen. El término *industria* aparece mencionado con frecuencia en esta obra de Ruiz de Alarcón.

⁶ Ver para otros casos semejantes *El examen de maridos*, de Alarcón, donde también se juzga la *valía* de los amantes a través de un juego dialéctico (Cortijo Ocaña 1994).

es injuria del galán”) recuerda el parlamento de Marcela en la primera parte del *Quijote*, I, 13 en que defiende la libertad femenina de elegir matrimonio. Celia, criada de Dantea, en hermosos versos defiende que el amor perfecto no se aviene con la esperanza de recompensa, así que desear ver muerta a la enamorada es una elección inferior. Roberto, en los vv. 525-34, defiende que el amor perfecto (ideal) debe avenirse con un concepto del *pundonor*, de modo que desear ver muerta a la amante es justa recompensa por la *ofensa* y *maltrato* que elegir a otro pudiera infligir en el amante. Fernando concede a Celia su opinión, pero califica a la dama de *ingrata* y al amante que la ve en brazos de otro como *flaco*. Roberto y Fernando concluyen su argumento defendiendo respectivamente la falta de *fineza* o de *hidalguía* en quien deja a su amante que vaya a brazos de su rival: el dolor es mayor, concluye Fernando, pero mayor grandeza y fineza es permitirlo y aceptarlo.

En este punto la *disputatio/declamatio* parece haberse convertido en algo más que duelo dialéctico y Roberto y Fernando parece que van a pasar a las manos (a una especie de duelo) en defensa de sus visiones del amor: Roberto acusa a Fernando de cobarde; Fernando a su rival, de egoísta y *engañado*. Todos se levantan para detener a los dos jóvenes y Dantea pide quedarse sola, pues se siente *melancólica*. Fernando ha quedado caracterizado como *fino amante*; Roberto y el Conde, como interesados y egoístas; las dos jóvenes parecen decantarse en su amor por Fernando, aunque no está claro que le vayan a elegir a él porque hay de por medio imperativos de política de estado.

En contrarréplica a la discusión seria *de amore*, Testuz y Celia, enzarzados en su particular dialéctica, muestran una actitud más pragmática. Si la enamorada ultraja al amante prefiriendo a otro, lo mejor será recurrir a la violencia para hacerla entrar en razón; si al amante le sobreviene melancolía, lo más natural será buscar medios de alegrarse (buscando otra pareja).

DANTEA	¿Qué es amor?
TESTUZ	En el mundo es un licor que hace lo mismo que el vino, pues cuantos aman entiendo que están borrachos a igual; y con su dama, es un mal que se les quita durmiendo.
DANTEA	¿Y hay remedio para él?
TESTUZ	Escribir muchos papeles.

Se abre una nueva escena con cambio de tema. Llega a la corte el Senescal del rey, que ha estado en guerra contra los otomanos, y deja saber a Dantea que ella es la elegida por su tío para convertirse en la siguiente soberana, para lo que dice tener un testamento que lo ratifica y prueba. Temiendo por su vida y queriendo saber qué pretendiente la quiere por sus verdaderas prendas, decide que hará creer a todos que

Lisarda ha sido la elegida en vez de ella. Ésta, como si se tratase de otro Segismundo en *La vida es sueño*, sabida la falsa noticia de su elección como futura reina, muestra un natural soberbio y arrogante, tratando con menosprecio a Dantea y a sus pretendientes, salvo Fernando. Roberto y el Conde abandonan su fingido galanteo de Dantea y se dedican a elogiar a Lisarda. Fernando es el único que se mantiene firme en su amor a la joven. La jornada termina con un logrado diálogo rápido entre Dantea y Fernando, que concluye con las palabras premonitorias de la joven:

Ya sé quién me quiere bien;
 sabré quién me quiere mal.

Jornada II

En la segunda jornada el argumento se convierte en una sucesión de enredos y dobleces en la que unos personajes saben algo de los demás o de la trama que los otros ignoran, aunque nunca toda la verdad. El juego escénico se basa en el equívoco y todo conduce a un final prototípico de comedia palatina de *enredo* en que el engañador será el engañado.

Lisarda declara al Conde que su *afecto* (fingido) hacia él ha cambiado dada su nueva situación, porque “casarme yo a mi elección / no es justo en aqueste estado”. El Senescal quiere ayudar a Lisarda en su elección de marido, aunque ella proclama no tener necesidad de parecer ajeno. Lisarda, en parlamento con Testuz, le hace saber que quiere a su amo (*fernandea*), lo que suscita los celos de Dantea, que escucha escondida. Dantea dice al Senescal que ha logrado su primer propósito, saber quién la quiere bien; queda ahora averiguar quién lo hace mal: necesita de toda su industria para salir del empeño. A los ruidos de pasos el Senescal se esconde en un aposento. Es Roberto, que viene a confesar a Dantea el plan de antaño de su hermana de asesinarla, y se ofrece a hacer ahora lo mismo por Dantea es decir, asesinar a Lisarda por ella. Dantea se niega en rotundo, ofendida. “Siento”, dice el Conde como despedida, “que seáis leal con quien / os quiso dar un veneno”. Ante la llegada de Lisarda es el Conde quien se esconde. El Senescal vuelve a salir para hablar con Dantea y el Conde, escondido, se apercibe del engaño que han urdido sobre quién es de verdad la heredera, planeando una estratagema en función de ello. Roberto sale a escena pero se esconde, escuchando también las palabras del Senescal en que asegura que se dará a Fernando la corona como consorte de Dantea y enterándose, así, de toda la trama, incluyendo que Lisarda no será la futura reina. Los dos grandes deciden seguir con sus *industrias* ahora que ya saben la verdad sobre la sucesión.

Roberto se entrevista con Dantea y le hace saber su amor por ella, a pesar, según es noticia oficial, de que la joven no heredará el reino. Dantea está confundida, pensando que ha juzgado mal la fineza de Roberto. Fernando, que escucha al paño, no sabe cómo interpretar la actitud de Dantea, que parece no rechazar del todo a Roberto.

Fernando se marcha, despechado, lo que advierte Dantea, que sospecha que el joven se ha dado cuenta de lo que ha ocurrido. Hablan Fernando y Dantea. Aquel se muestra desdeñoso: “Mejor me está no querer, / por ver si con esto enmiendo / la esquivéz de mi fortuna”. Dantea no sabe qué pensar.

En una preciosa escena Lisarda se entrevista con Fernando, que glosa una redondilla cantada por la Música y que refleja perfectamente sus sentimientos:

*Sólo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento;
y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.*

El Conde se entrevista acto seguido con Lisarda y le deja saber la trama urdida por el Senescal y Dantea. Pero a su vez urde una contraestrategema. Él dará muerte al Senescal, la única persona que puede atestiguar qué decía en verdad el testamento del rey. Como recompensa, pide, Lisarda deberá casarse con él. Lisarda accede. Dantea se sorprende de que Lisarda haya cambiado una vez más su actitud con ella, ahora amistosa de nuevo. El Conde se presenta de improviso y dice que durante una reunión secreta entre él y el Senescal, a bordo de sus embarcaciones en el río, el Senescal ha muerto ahogado. Dantea reacciona proclamando a los cuatro vientos que ella era la elegida del rey y que sólo se anunció que lo era Lisarda para saber quién la había traicionado. Roberto la secunda, diciendo que él es testigo de la verdad de lo que ella dice. Pero Lisarda, a quien todos creen, manda que la apresen y lleven a su cuarto. Fernando se niega a creer a Lisarda y se apresta a morir en defensa de Dantea. Fernando y Dantea se despiden prometiéndose fidelidad. Lisarda le condena a destierro de palacio.

Jornada III

Fernando y Testuz, en escena, informan de la muerte del Senescal a manos del Palatino. Piensan cómo hacer frente a la situación. Dantea le ha hecho llegar un papel en que le informa de que Lisarla intenta darle muerte y el joven se resuelve “a librala y defendella”. Fernando se resuelve a ir a palacio a hablar directamente con Lisarda. Lisarda sale a escena y nos deja saber que no se sentirá tranquila mientras viva su hermana. Fernando se presenta ante Lisarda con el objeto de pedir licencia para partir de Hungría, mientras hace tiempo con un parlamento lleno de largas digresiones para poder tomar una resolución sobre qué hacer en ayuda de Dantea.

El Conde se presenta de improviso. Informa a Lisarda que la guarda de Dantea está alterada y Dantea no aparece por ningún sitio. El Conde apresta sus tropas en auxilio de Lisarda. Roberto se presenta ante ella y le dice que todo el reino está levantado en su contra, pero que puede contar con las tropas que le son fieles a él. El Conde le dice que no le corresponde a Roberto defenderla, sino a él, como legítimo

esposo, lo que enfada a Roberto, que pensaba obtener la mano de Lisarda. Un Capitán informa a Roberto que fue él quien le abrió el postigo a Dantea para escapar y que la joven está ahora con Fernando, que es quien había urdido todo el plan para liberarla. Roberto decide fingir que siempre había apoyado la causa de Dantea.

Fernando, escapado en el monte con Dantea, confiesa su amor por ella, a pesar de su pobreza. Testuz y Celia tienen un diálogo chusco sobre asuntos amorosos. Un criado llega de repente y anuncia a Dantea que el Senescal no está muerto: había sobrevivido al accidente del río y ahora está a cargo de numerosas tropas que vienen a rescatarla. Cuando éste sale a escena está acompañado de Roberto. Dantea acierta al sospechar que Roberto la espío y estaba enterado de la verdad sobre la sucesión, de modo que se decidió a unirse al Senescal para poder obtener su mano. Dantea no se fía de él, esperando “la ambición de éste castigar”. Aunque el Senescal piensa que el mejor candidato a rey consorte es Roberto, Dantea le hace saber que está determinada a elegir a Fernando:

De mí será escogido
quien más me quiere y más agradecido.

Fernando y Testuz llegan a la corte. Allí Fernando escucha nuevas de que Roberto será rey y se duele de la ingratitud de Dantea, creyendo enloquecer. La Música hace su última aparición, cantando la siguiente redondilla:

*En sus apacibles nudos
enlace amor esta vez
de Lisarda y de su dueño
la azucena y el clavel.*

El Conde y Lisarda se aprestan a la defensa, pero se dan cuenta de que su causa está perdida. Dantea, vencedora, ordena que nadie ofenda a su hermana, haciendo que su clemencia venza a la injusticia de aquélla. Pero en justo castigo la condena a que se case con el Conde, “quien para darte muerte / me declaró su cautela”, lo que es apropiada retribución que hace que se restablezca el orden con justicia poética. En la escena final, Dantea confiesa a Roberto que sabe de sus añagazas, ocultamientos y falsedades, así que le rechaza como esposo por haberle hecho pasar por fineza lo que no era sino industria engañosa y falsa. Proclama ante todos que Fernando es su esposo, “para que se conozca / que industrias contra finezas / no pueden valer, vasallos”. Testuz y Celia, también unidos, se aprestan a preparar ollas de Carnestolendas o huevos de Carnaval (amores o disputas), dependiendo de a quién de los dos se pregunte.

Influjos y ecos

IF no ha ocupado demasiado a la crítica, que se ha centrado en ella casi en exclusividad para analizar el papel de la música o de los avisos como generadores de intriga en la obra moretiana. Sobre sus fuentes tampoco se ha avanzado mucho. Adolf Schaeffer pensó que Moreto tuvo como modelo dramático para dicha pieza una comedia indeterminada de Lope, aunque Kennedy lo puso en duda: “His feeling arises from the fact that the involved metaphor of Carlos (III, 10, p. 285) is more characteristic of Lope’s period than Moreto’s” (201). Nosotros pensamos que, como en muchos otros casos, Moreto sigue de cerca varias obras calderonianas, en particular *Mujer, llora y vencerás*, aunque construye un argumento enteramente novedoso. Pero hay que hacer una precisión, y es que *IF* gira antes que nada alrededor de la reelaboración de varias *canciones* que, como en eco, remiten desde la obra a varias producciones de Calderón. Así, en *IF* hay un recuerdo de “Quiero y no saben que quiero; / yo sólo sé que me muero”, canción que aparece en la segunda jornada de *Mujer, llora y vencerás* de Calderón. En esta última obra Madama Inés, heredera del Principado de Turincia, deja a Federico y su hermano Enrique la elección de quién de los dos se habrá de casar con ella. Enrique representa la valentía y las armas; Federico la sabiduría y las letras; el uno es de genio iracundo; el otro reposado. Madama Inés, a fines de la segunda jornada, resuelta a dejar la elección de su futuro en manos ajenas, oye música por la noche que dice:

Quiero y no saben que quiero;
yo sólo sé que me muero.

Inés se pregunta si la música siempre ha de ser “para mí fatal proverbio. / Y hoy más, pues repites, como / si me estuvieras oyendo”. Federico y Enrique, que compiten por el amor de madama Inés, entran de *aventureros* durante una máscara-sarao en palacio, igual que en *IF*, con los motes *Quiero y no saben que quiero* y *Yo sólo sé que me muero*. Se resuelve por parte de la dama que los dos hermanos decidan entre ellos quién se quedará con la mano de la joven. Una noche, durante un sarao, Enrique va a dar, tras tropezarse, en los brazos de Inés. Entienden los dos que ha sido el acaso quien los ha juntado e Inés hace su elección: Enrique será su marido. Federico jura venganza, pues se comprometió a ser él quien decidiera con Enrique, no a dejar la elección al *acaso*. También como en *IF*, Margarita, que es antigua amante de Enrique conducida a casa por Celio en un barco por el Rin, está a punto de ahogarse en circunstancias extrañas, quizá por instigación de Inés, como ocurre con el Conde y el Senescal en *IF*. También como en esta última obra, cuando parece que se disfruta de las paces de amor irrumpe en escena el grito de “guerra” y “traición” para perturbar la aparente tranquilidad. Federico, despechado, da en una actitud bélica y tirana. Inés se lo reprocha diciendo “¿de cuándo acá, dime,

injusto, / falso, aleve, fermentido, / de cuándo acá, dime, fue / noble acción poner en uso / que el quejarse de una dama / sea de una guerra asunto?”, que recuerda los términos de la *disputatio* en *IF* (si es mejor ver muerta a la dama o en manos de otro).

Al eco que hay en *IF* de *Mujer, llora y vencerás* se añaden más conexiones con otras obras calderonianas. Suárez ha analizado la fortuna de una redondilla famosa atribuida al conde de Salinas (Dadson) glosada por numerosos poetas áureos y que hasta es utilizada por Gracián (*Tratado de la agudeza*) para ilustrar su definición de paradoja (“proposición extraordinaria con más exageración que la paradoja” (347): “Solo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento / y aun no cabe lo que siento / en todo lo que no digo”. Estos versos fueron glosados con profusión en el teatro de la época, en particular por Calderón, que la usó en seis de sus composiciones,⁷ así como por Matos Fragoso (*El hijo de la piedra, El marido de su madre*), Salazar y Torres (*El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*), Antonio Hurtado de Mendoza (*Ni callarlo ni decirlo*), Solís (*Triunfos de amor y fortuna*), Diamante (*Alfeo y Aretusa*), Pérez de Montalbán (*Olimpia y Vireno*) y Suárez de Deza (*Los amantes de Teruel*).⁸ Como indica Suárez,

el contenido de la canción no sólo está relacionado con el silencio, tema de extraordinario interés en el teatro de Calderón, como muy bien estudiaron Aurora Egido y M. F. Déodat-Kessedjian, entre otros, y que puede encontrarse en multitud de obras, sino que expresa la agónica situación del ser humano para quien la palabra es incapaz de comunicar un sentimiento profundo. Podríamos decir que incluye un silencio doble: el obligado por prudencia y el imposible de comunicar por falta de palabras adecuadas. (445)

Moreto da realce a dicha canción en *IF* como marca del tema del silencio, de raigambre calderoniana, intensificando, como su modelo, “su valor dramático al aunar conceptismo poético, tono lírico y la emoción del canto con la reflexión íntima articulada en su glosa” (Suárez 446).⁹

⁷ *El mayor encanto, amor, Eco y Narciso, El encanto sin encanto, Darlo todo y no dar nada, Los tres afectos de amor* (Wilson & Sage 124-5), *Amigo, amante y leal* (Suárez 440) y *Las vísperas sicilianas*.

⁸ Como indica Suárez, “todos los testimonios coinciden en señalar a Calderón como el autor que popularizó la canción hasta el punto de que algunos le consideraron su autor” (439).

⁹ “La impresión obtenida con el análisis de las comedias pertenecientes a la *Primera parte* de sus comedias no sólo se ve ahora refrendada, sino potenciada. En esta *Segunda parte* todavía el uso de la música y los efectos sonoros es incluso mayor. Si allí aparecía de manera decisiva en diez de sus doce textos, aquí lo hace en uno más. Y siempre de manera relevante para el desarrollo de la acción y la caracterización de los personajes. En su sobriedad dramaturgica, Moreto no concebía tampoco el valor meramente ornamental de estos recursos. Por lo que respecta a los recursos sonoros, vemos que la tendencia también sigue los mismos patrones, es decir, un empleo muchísimo más comedido, aunque, en ocasiones, de una originalidad sorprendente. Como ha quedado patente, la música sirve en la inmensa mayoría de los casos para describir líricamente los sentimientos de los personajes, generalmente de aquellos que sufren cuitas amorosas de naturaleza varia. Moreto se atiene, consciente o inconscientemente, a la doctrina pitagórica, que organizaba la Realidad bajo el paraguas de una

Siguiendo con la presencia de la música y los ecos de otras obras teatrales, en el verso 515 Moreto recuerda la canción “Querer por sólo querer”. Con el título de *Querer por solo querer* se conserva una comedia palaciega de Antonio Hurtado de Mendoza (1623), traducida al inglés por Sir Richard Fanshawe (1670). De ambientación palatino-mitológica, las dos primeras jornadas muestran algunos elementos en común con *IF*. En ella un príncipe Cautivo expone que, enamorado de Celidaura por un retrato suyo que ha visto al azar, ha acudido a verla en persona, juntándose con otros pretendientes de la joven, “de su desdén siempre amante”, siempre en vano y siempre firme. Ha sido apresado por unos corsarios y llevado a Persia, donde hace relación de sus cuitas al príncipe Félix Bravo, parangón de valentía y belleza, que se enamora a su vez de Celidaura por el retrato y decide ir a verla a Tartaria. Antes de morir el cautivo deja el retrato a Félix. Celidaura queda caracterizada como mujer varonil, que no es tan necia, como dice, que tenga presunciones de hermosa, y discute con Claridiana, que le dice que, en atención a la *religión de las damas*, debería “de los príncipes mejores / examinar el más digno, / el más gallardo, el más fino, / fruto galán de esas flores”. Celidaura se ofende de tan loca grosería como tener que escuchar las impertinencias amorosas de los galanes caballeros: “Si a la porfía le das / mérito, ¡qué gran locura!” Félix Bravo elogia al amor frente al desamor (“no amar es tibia cordura”) y, de camino en busca de Celidaura, se queda dormido. Celidaura se topa con él y le arrebató el retrato (que llevaba escondido entre sus ropas) mientras aquél duerme; se sorprende que sea su propio retrato. Cuando Félix Bravo despierta no sabe qué hacer sin el retrato. La obra mezcla escenas alegóricas en que aparecen castillos y tronos protegidos/atacados por Gigantes y que deben ser expugnados por caballeros *aventureros*. Claridiana, que apostrofa a los caballeros locos que quieren ser favorecidos antes que ser amantes, proclama que para marido quiere al *valiente* y al *entendido*. También afirma que más sabe de amor una dama que una estrella; más valiente, dice, será quien mejor sufra más desdenes y más sabio el que le tenga más amor. El Príncipe Floranteo, pretendiente de Celidaura, exclama “qué lejos, señora, / de los remedios se halla / una pena que se calla, / que se padece y se ignora” (jornada II). Siguen varias escenas de encuentros y galanteos entre Claridiana, Félix Bravo y Celidaura, con juegos de equívocos e identidades confundidas. Claridiana acaba invitando a Celidaura a que participe con ella en un tribunal de amor en que elegirá a su amante. De una parte salen Claridoro y Félix Bravo de mantenedores. De la otra se ve en lo alto de un teatro a Claridiana y Celidaura, de jueces, con acompañamiento de pajes y Gigantes. Claridoro defiende que no puede haber valentía sin discreción, “y tal vez el sufrimiento / es valentía mayor”. El General defiende una valentía rayana en la temeridad. Baja de una nube el Amor, que apostrofa a Claridiana. Todos proclaman vencedor de la disputa a Floranteo, con las protestas de Claridiana. Claridoro y Félix pelean a espada y sólo paran cuando sale Celidaura. Ésta se desespera

armonía universal cuya perfección matemática generaba un sonido impoluto” (Sáez Raposo, 2011, 246; ver también Sáez Raposo 2009).

por saber la verdadera identidad de Félix: “Que ha de haber / una mujer que no quiere / saber lo que quiere, y muere / por lo que quiere saber” (jornada III). Félix es descrito por su sirviente como inmune al amor.

Por último, en *Agradecer y no amar*, comedia de enredo de Calderón de la Barca, la canción/letra “A nadie puede ofender / querer por sólo querer” y sus glosas y comentarios ocupan un papel de relieve al final de la primera jornada. Hay al comienzo de la obra una escena de caza en que el gracioso Roberto expresa donosidades semejantes a las de Testuz sobre el mismo tema en *IF*. Laurencio expresa sus cuitas de amor en pareados que alternan endecasílabos con algún heptasílabo intercalado, construcción métrica que repite Moreto en *IF*. Ha conocido en el bosque a Flérida, princesa de Visiniano, “que en aquesta fortaleza, / retirada de la corte, / por gusto o por conveniencia / vive, hasta tomar estado” (jornada I). Su amor por ella, *cuerda locura*, queda marcado por el hado. En el bosque donde transcurre parte de la acción también se encuentra Carlos, Príncipe de Ursino, que ha llegado a ver a Flérida antes de casarse con ella, como ya está tratado. Surgirá entonces un juego de equívocos y ocultamientos de identidad entre ambos y la joven, que al final se resuelven en el amor de aquella por Laurencio. La Música glosa la letra de la siguiente manera: “El que adora en confianza / de conseguir lo que adora, / mérito ninguno alcanza, / pues enjuga lo que llora / el aire de la esperanza; / mas el que en desconfianza / quiere por sólo querer, / a nadie puede ofender”. Por último, el título mismo de la obra, *Agradecer y no amar*, podría haberse usado para el comentario de los vv. 975 et ss. en *IF*, donde Moreto explora la diferencia entre ambos términos y sus connotaciones para el amor:

DANTEA	¿No bastará agradecerle?	975
TESTUZ	Si es pobre, ¿qué ha de pagar?	
FERNANDO	Quien agradece, ya estima.	
DANTEA	Si eso es bastante, esperad.	
FERNANDO	¿Qué esperaré?	
DANTEA	Estimación.	
FERNANDO	¿Y no podré esperar más?	980
DANTEA	Pudiera decir que sí.	
FERNANDO	Pues ¿por qué me lo excusáis?	
DANTEA	Porque os digo que esperéis.	
FERNANDO	Y en eso, ¿qué enigmas hay?	

A este respecto, podemos recordar que Moreto gusta de la reflexión sobre estos dos términos equívocos. Así, recuérdese el romance de *El desdén, con el desdén*: “Poca o ninguna distancia / hay de amar a agradecer... / Pues si estima, agradecida, / ser amada una mujer, / ¿qué falta para querer / a quien quiere ser querida? [...] Que haber puede estimación / sin amor, es la verdad, / porque amar es voluntad / y agradecer es razón. / No digo que ha de querer / por fuerza la que agradece, / pero, Cintia, me parece / que

está cerca de caer; / y quien desto se asegura / no teme o no ve el engaño, / porque no recela el daño / quien al riesgo se aventura” (vv. 563-602). Y en *Querer por sólo querer* de Antonio de Mendoza, que tenía ciertas similitudes con *IF*, se lee: “Que no puede hallar ingratos / quien no busca agradecidos” (Jornada II).

Otra obra de Moreto con la que *IF* guarda similitudes es *El desdén, con el desdén*. Si en *IF* el fingimiento de amor ocupa un papel de relevancia, así como el tema del *examen de maridos*, en la última Carlos y Diana mantienen un duelo dialéctico sobre la esencia del amor, el enamoramiento, el fingimiento amoroso, las diferencias entre estimación, respecto y amor que son similares a los conceptos expresados en *IF*. A ello colabora el ambiente y atmósfera palaciegos y el contexto de celebración musical de festejos y bailes enmascarados, elementos presente en ambas. En *El desdén, con el desdén*, al final de la primera jornada, Carlos defiende ante Diana la tesis de que él la festeja sin quererla, porque no quiere querer ni ser querido (lo segundo porque en ello hay delito, aunque no riesgo), de modo que sólo la corteja por respeto: “La veneración que os debo” (v. 992). Un poco antes se han presentado en escena los príncipes pretendientes y discuten con Diana sobre la naturaleza del amor. Diana culpa a Carlos, por el conocimiento de historia que ha acumulado, de todos los males, tildando a los amantes de eternos quejosos. Bearne replica que no son sino “aparentes argumentos” que van contra la razón natural y la experiencia.

Juegos de equívocos y de identidades confundidas, exámenes y tribunales de amor, disputas dialécticas sobre la esencia del amor/amistad, damas que eligen a sus amantes/maridos, ambientación palaciega, bailes y máscaras, presencia de la música y glosas de canciones famosas, todos ellos son elementos que aparecen de varios modos en todas estas obras. Calderón en particular parece ser quien desarrolla con mayor profusión esta línea argumental, dando a la música atención preferente. Moreto recoge el relevo¹⁰ y construye en varias de sus comedias palaciegas un ambiente semejante, donde se discute sobre la esencia/definición de amor, donde una joven es objeto de interés por parte de varios pretendientes, éstos se *enfrentan* (ya sea dialécticamente, ya sea con las armas) y todo gira alrededor de un decorado palaciego y exótico.¹¹ Como indica Zugasti, a pesar de la dificultad que a veces está aparejada en la distinción entre la comedia palatina seria y cómica, cuando la línea principal de los protagonistas en la obra

¹⁰ Como recuerda Zugasti, Moreto propende a la variante de la comedia palatina seria sobre la cómica. “Lobato señala que un 25% de la obra moretiana se apega al género palatino, con claro predominio de lo serio sobre lo cómico, lo cual le distingue de otros compañeros de generación” (2015, 94).

¹¹ Como ya indicamos en otro lugar, «con ello no sólo podría estar promoviendo un ambiente exótico del que rodear a su pieza, sino avanzar por entre *IF* la imagen de un príncipe ideal que sirva de modelo a gobernantes y súbditos, teniendo como base la discusión al respecto que aparece en numerosas obras que pertenecen al tema de la Razón de Estado (Sáez Raposo 2010). No en vano, como recuerda Lobato al analizar la producción de la comedia palatina moretiana, el autor gusta de poner en las tablas “temas relacionados con la sucesión del poder, en la mayor parte de los casos vinculado a la estirpe pero no siempre” 225)” (Cortijo en prensa).

gira en torno al tema erótico (“problemas y enredos de amor, o sea cómo emparejarse”), se trata de una comedia palatina de cariz cómico; por el contrario, como en la obra que nos ocupa, *IF*, “cuando las cuestiones galantes entre damas y caballeros (que siempre persisten) ceden espacio a otras preocupaciones mayores como los temas del buen o mal gobierno, abusos de príncipes libidinosos, privanza, honor conyugal, falsa o verdadera amistad..., en tal caso estamos ante una comedia palatina seria” (2015, 90). *Industrias contra finezas*, obra muy conseguida de Moreto, responde perfectamente a estas indicaciones del crítico y se acomoda a las directrices temáticas y argumentales de la comedia palatina seria con la variante del subtema de la historia de Hungría.

OBRAS CITADAS

- Badía Herrera, Josefa. “La comedia palatina en la gestación de la *comedia nueva*”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 31 (2015): 103-118. Impreso.
- Cortijo Ocaña, Antonio. “*Industrias contra finezas* de Agustín Moreto. La historia de Hungría en el teatro de Moreto”. *Estudios Hispánicos*.” En prensa.
- Dadson, Trevor, ed. Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas. *Obra completa. I. Poesía desconocida*. Madrid: Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016. Impreso.
- Gracián, Baltasar. Emilio Blanco ed. *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Kennedy, Ruth Lee. *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton: Smith College, 1931-1932. Impreso.
- Lobato López, María Luisa. “Moreto y la comedia palatina”. *Cuadernos de teatro clásico* 31 (2015): 209-230. Impreso.
- Moreto, Agustín. Ed. Francisco Sáez Raposo ed. *El lindo don Diego*. Dir. María Luisa Lobato. *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*. Vol. III. Kassel: Reichenberger, en prensa. Impreso.
- . Ed. Sofía Cantalapiedra. *El Eneas de Dios o El caballero del Sacramento*. www.moretianos.com.
- . Ed. Javier Rubiera. *El licenciado Vidriera*. www.moretianos.com.
- . Ed. Lluís Castillo Roselló. *El parecido*. www.moretianos.com.
- . Ed. Alfredo Hermenegildo. *El valiente justiciero o El ricobombre de Alcalá*. www.moretianos.com.
- . Ed. Francisco Domínguez Matito. *La fuerza del natural*. www.moretianos.com.
- . Ed. José María Ruano de la Haza. *Industrias contra finezas*. www.moretianos.com.
- . Ed. María Ortega. *No puede ser el guardar a una mujer*. www.moretianos.com.
- . Ed. Catalina Buezo. *Primero es la honra*. www.moretianos.com.

- . Ed. Miguel Zugasti. *Santa Rosa del Perú*. www.moretianos.com.
- . *Comedias escogidas*. Ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe. Madrid: Rivadeneyra, 1856. Impreso.
- . *La fuerza del natural*. Madrid: Antonio Sanz, 1742. Impreso.
- Oleza, Joan. “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”. *Edad de Oro* 16 (1997): 235-251. Impreso.
- Oleza, Joan, & Fausta Antonucci. “La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones”. *Rilce* 29.3 (2013): 689-741. Jiménez, F.B. “Agustín Moreto”. En Ignacio Arellano coord. *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*. Barcelona: Anthropos, 2004. 165-171. Impreso.
- Rodríguez García, Eva. “El género palatino en Lope de Vega”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 31 (2015): 119-144. Impreso.
- Sáez Raposo, Francisco. “El empleo de música y efectos sonoros en la Primera parte de las comedias de Agustín Moreto.” Coord. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*. Craiova: Editura SITECH, 2009. 102-11. Impreso.
- . “El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon”. En *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. Natalia Fernández Rodríguez ed. Bellaterra: Grupo de Investigaciones Prolope, 2010. 195-225. Impreso.
- . “El motivo del papel escrito como generador de intriga en las comedias de Moreto.” Eds. Vibha Maurya y Mariela Insúa. *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*. Pamplona: Publicaciones digitales del GRISO / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011. 607-19. Impreso.
- Schaeffer, Adolf. *Geschichte des spanischen Nationaldramas*. Leipzig: Brockhaus, 1890. Impreso.
- Suárez Miramón, Ana. “Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular”. *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)*. Tomo III: Teatro. Varia. Cursos e Congresos nº 197. Santiago: Servicio de Publicaciones da Universidade de Santiago de Compostela. 2011. Impreso.
- Wilson, E.M., & J. Sage. *Poésias líricas en las obras dramáticas de Calderón*. London: Tamesis, 1964. Impreso.
- Zugasti, Miguel. “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro.” *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*. Ed. Eva Galar and Blanca Oteiza. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsonianos, 2003. 159-85. Impreso.
- . “Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 31 (2015): 65-102. Impreso.


---, coord. *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de teatro clásico* 31 (2015).

Dicotomía de la modernidad derrumbada por Ramón Gómez de la Serna en *El doctor inverosímil*

María Izquierdo
Pennsylvania State University

Abstracto: A través de la amalgama de prácticas empleadas por el médico protagonista de *El doctor inverosímil* (1921), Serna desbanca con ironía aquellas dicotomías de la modernidad que agrupan, por una parte, conceptos relacionados al humor, la incongruencia, la locura, y el oficio del escritor, y por otra, el razonamiento, la ciencia positivista y el oficio del médico. El elogio de prácticas psicoanalíticas y el entretejimiento de la figura del médico inverosímil y la del escritor también contribuyen a desbancarla.

Palabras clave: Gómez de la Serna – *El doctor inverosímil* – modernidad – psicoanálisis – nueva literatura

 *El doctor inverosímil* (1921), novela episódica de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), ya desde su título señala un algo que no cuaja, algo desencajado –un disparate– en el oficio del doctor Vivar, y por consiguiente, en la manera de este médico desenvolverse en sociedad.¹ Tal doctor, protagonista de la novela, se encarga no sólo de resolver un sinnúmero de “casos clínicos,” sino de atender personalmente a aquellos pacientes, “enfermos” mayormente de la psique, que no han podido ser curados por los doctores verosímiles y por sus “medicinas clásicas” (94). Para salvar al paciente, en ocasiones el doctor inverosímil cura; en otras ocasiones, simplemente enajena del entorno moderno, y a veces hasta destruye. Su original metodología engloba una amalgama plural de prácticas médicas no necesariamente tradicionales, pero sí conocidas por el entorno científico de su época (e.g. psicoanálisis), y de prácticas más artísticas, si se quiere, logrando un tono humorístico a lo largo de la obra.

La amalgama o mezcla homogénea de prácticas, roles y comportamientos en *El doctor inverosímil* es una manera en que Serna desbanca con ironía aquellas dicotomías que agrupan, por una parte, conceptos relacionados al humor, la incongruencia, la locura, la pasión y el oficio del escritor, y por otra, la empírica, el razonamiento, la ciencia

¹ La obra, compuesta únicamente de 11 capítulos en un principio, fue publicada por primera vez en 1914.

positivista y el oficio del médico. Esto se observa de diversas maneras. Para empezar, el médico verosímil no utiliza razonamiento puro en su práctica, sino la promoción del discurso seudocientífico de la época. Es decir, en la obra no se critica el razonamiento puro, sino el discurso y la práctica médica. Por lo tanto, el razonamiento puro queda desligado de la imagen del médico. Nietzsche en “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (1873), ya había desmembrado los valores adjudicados a la vida, la aceptable y ordenada, que había sido confeccionada por el poder social y no por el individuo, cuando remueve del pedestal –y luego entierra– al discurso positivista y a Dios. Foucault, en *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica* (1963), haría algo similar muchos años después cuando lleva a cabo un estudio detallado del discurso seudocientífico empleado en la clínica moderna.

Otra forma en que se observa el desbanque de la dicotomía es a través del elogio de prácticas psicoanalíticas, más vinculadas a la apreciación psicológica y social del paciente, que a la biología microscópica de su cuerpo. En adición, se aprecia mediante el entretejimiento de la figura del médico inverosímil y la del escritor. Dicho de otro modo, el doctor Vivar no necesariamente critica el raciocinio o la empírica de la medicina. Critica la parálisis o rigidez de la práctica de la medicina ligada a la modernidad –en términos sociohistóricos, caracterizada por el florecimiento de la industrialización y sus innovaciones tecnológicas, el capitalismo y su burguesía– que exige unos parámetros y discursos específicos. Critica el aparato médico moderno que hace de los médicos puros mecánicos de objetos-cuerpos anónimos e inanimados. Serna establece sin rodeos que la modernidad está enferma, y enferma, aniquilando a destiempo. Por supuesto, Serna no es el único que se desahoga en torno a la asfixia de la amasada modernidad; Benjamín Jarnés en *Locura y muerte de Nadie* (1929) y José Díaz Fernández en *La Venus mecánica* (1929) establecen más adelante algo parecido en sus obras cuando ambos, a su modo, reflejan una sociedad capitalista, corporativa y deshumanizada que recurre al performance. Sin embargo, Serna se enfoca en la figura concreta del médico (verosímil), el dizque encargado de curar, como promulgador de la enfermedad, sin mantenerse en la abstracción del sistema moderno ni en el anonimato enumerado de una masa indistinguible, como hacen los mencionados autores. En *El doctor inverosímil*, no sólo la modernidad enferma. Los médicos verosímiles (al igual que sus pacientes) son víctimas de la modernidad, pero además, por estar en una posición de poder (respecto a la “salud” del cuerpo), son victimarios, promovedores de ella.

Este trabajo no se ciñe únicamente a cómo Serna trastoca el discurso seudocientífico-racionalizado y la práctica médica durante la modernidad. Como enumeré, en *El doctor inverosímil*, no todo lo concerniente a la medicina se critica. Hay rasgos de la práctica psicoterapéutica, por ejemplo, que se imitan por el doctor inverosímil, a veces de forma humorística, dando un leve destello de halago más que de rechazo a ella. La propia creación sintética del personaje del doctor Vivar, quien introduce a su práctica una pluralidad de metodologías, incluyendo una de las más imaginativas dentro de la propia disciplina de la ciencia, como el psicoanálisis, hace de

este personaje complejo uno no del todo inverosímil, ni tampoco descartable, por la comunidad médica. Serna presenta un hombre que, a través de sus acciones profesionales, destruye jerarquías discursivas y dicotómicas. Además, ciertas capacidades y acciones del médico inverosímil quedan vinculadas análogamente a las capacidades y acciones de la figura del escritor, fortaleciendo aún más la visión elogiosa de esta entidad autodenominada “médica,” al mismo tiempo que derrumbando la jerarquía razón-médico/pasión-escritor.

No obstante, por *El doctor inverosímil*, y por otras obras del mismo autor que tocan directamente la temática de la medicina y la concepción moderna de la enfermedad mental, como *El Gran Grisopo* (1927), *La hiperestésica* (1928), y *El cólera azul* (1932), –además de otras obras que indirectamente lo manifiestan, por tratar sobre la aberrante modernidad, como *El incongruente* (1922)– es que la crítica, en general, ha establecido que Serna está considerablemente en contra de la ciencia, y del raciocinio puro. Carmen Herrero en “El concepto de enfermedad en las novelas de Ramón Gómez de la Serna (1914-1934)” comenta en torno a un paciente del doctor Vivar que es afectado por males derivados de objetos (e.g. guantes): “La solución a su cuadro clínico depende de métodos especulativos en los que se reclama la fuerza de lo irracional” (8). Para concluir, recalca:

[E]l concepto de enfermedad que Ramón configura [...] constituye una metáfora de la repulsa al mundo racional y lógico.... Gómez de la Serna emplea el humor como arma para rebelarse contra el ideal de vida burgués, representado en este caso por la salud. Se trata de un humorismo que se asienta sobre la incongruencia de la muerte y, que por lo tanto, se presenta también como un recurso válido contra la enfermedad, preámbulo del inevitable final. Expresa así su pasión por la vida al reivindicar como terapia el deseo de vivir. Por ello, denuncia la frialdad empírica de los doctores. . .” (11)

Aunque Herrero no establece directamente que el humor es irracional o ilógico, es curioso que la oración que le sigue a “la repulsa al mundo racional y lógico,” y que sirve para repulsar o contrarrestar esa lógica, sea el “humor” asentado sobre una “incongruencia.” Dicho sea de paso, se refiere específicamente a la incongruencia de la muerte. Establece, pues, implícitamente una dicotomía entre razón-lógica-vida/humor-incongruencia-muerte. Más adelante enfatiza esta dicotomía a través de la adición de otros dos supuestos aparentemente contradictorios: empírica-frialdad/deseo-pasión.

En “The Decline of Scientific Rationalism: *El doctor inverosímil*,” John A. McCulloch establece algo parecido. Copio tres frases a continuación: (1) “its aberrant depiction of science and heavy dependency on irrationality as a key to explaining the world...,” (2) “Dr. Vivar’s rejection of scientific fact...,” y (3) “his medicine is made up from a blend of humor, chance and imagination” (37). Nuevamente, el humor se asocia

con el azar y la imaginación, contraponiéndose implícitamente a la ciencia y lo racional. Aunque este trabajo no se enfoca en el humor, es importante abordarlo momentáneamente debido a que ha sido utilizado por diversos críticos para fortalecer una visión binomial ciencia racional-médico/humor irracional-escritor que, en este caso, desfigura la visión más compleja, provocada por el propio texto. Asociar el humor a algo irracional, y a algo como el azar y la imaginación, contraponiendo los sentidos que arrastran dichos conceptos a los sentidos que arrastra el razonamiento puro o la ciencia, no es algo que haría un humorista como Pirandello, por ejemplo. De hecho, en su artículo “On Humor,” junto a Teresa Novel, Pirandello asegura que a través del humor, una sensación de incongruencia debe salir a flote, incluso cuando el poeta tiene un ideal particular:

If one sees in humor a particular contrast between ideal and reality, it means that it has been considered superficially and from one aspect only. An ideal may exist—this depends on the personality of the poet—but if it exists, it needs to be analyzed, limited, and represented in this way. [. . .] [I]t is characteristic of any humorist, through his special kind of reflection, which creates the feeling of incongruity, of not knowing any more which side to take amid the perplexities and irresolutions of his conscience. (47)

Para lograr causar el efecto humorístico de incongruencia, se requiere de extremo manejo y asociación específica de palabras. El humor es pensado o “reflexionado,” como menciona Pirandello. Pero no solo el proceso por el cual se logra el efecto humorístico, sino el mensaje, o “ideal,” que carga ese humor también es en parte racional. Debajo del efecto de incongruencia que mueve a la risa hay una crítica, hay un pensamiento lógico muy razonado. La sensación de contemplar un disparate es provocada por una contradicción —la cual se contempla por la óptica humana con frecuencia, diría yo, en torno a la vida misma— que se ha confeccionado con la ayuda de signos.

En otra nota, uno de los ejemplos que provee McCulloch para explicar la irracionalidad del doctor Vivar es el siguiente: “the *anti-scientific* premise on which Dr. Vivar’s medical knowledge is based is sustained throughout the novel. Doctor Vivar believes that certain objects cause particular illnesses. Without explaining why, he claims that mirrors cause cancer. . . .” (38 énfasis mío). Sin embargo, este modo de interpretar un objeto no es irracional ni absurdo. El espejo y el cáncer son “metábola,” como dice el propio Serna en uno de sus cuentos, o metáfora, del énfasis moderno en las apariencias y el olvido de la introspección, de las profundidades de cada ser que Vivar desea tanto escudriñar. Algo similar lleva a cabo Freud cuando estudia la simbología de los sueños. Freud se basa en el estudio de sueños recurrentes en sus pacientes, además de la pervivencia de los mismos en cuentos de hadas, mitos, leyendas, chistes y folclor

(“Erotic Wishes and Dreams” 1901). Para llevar a cabo este proceso racional, al igual que muchos otros, el científico necesita de su imaginación. El análisis del Doctor Vivar parece a simple vista únicamente juguetón e imaginativo, pero hay bastante de raciocinio en él. De hecho, el raciocinio y la imaginación no son mutuamente excluyentes.

La modernidad enferma

Serna muestra de forma recurrente cómo la modernidad que engloba a sus personajes los enferma. La rapidez con que se vive, el estruendo y la maquinaria que acompañan el día a día de la gente, y la compraventa inútil son algunos de los temas esbozados en *El doctor inverosímil* que señalan la agencia enfermiza de la modernidad. De forma específica, en “El que no podía dormir,” el paciente le habla al doctor Vivar con desesperación: “Yo me muero si sigo así... Oigo los trenes lejanos que pitan ya frente al primer túnel... Me aplastan los tranvías y saltan sobre mí, cuando en el lugar de los cambios de vía dan ese salto tan parecido al de los barcos sobre la ola” (95). En “Las palúdicas,” es la modernidad concretada por la acumulación inútil de objetos huecos como los búcaros, lo que enferma a esta mujer burguesa:

¿Dónde podía haber pescado esas palúdicas? Eso era cosa de su casa, de su vida, una palúdicas interiores. La tarde se la pasa en el gabinetito... lleno de búcaros de todas clases, jarros de porcelana, jarritos de cristal, floreros de bronce. [. . .] En uno de aquellos búcaros debía haber estancada desde hacía tiempo, el agua espesa y corrompida de las lagunas, el agua con esas esponjas verdes que son como los pulmones tuberculosos, envenenados.... (221-2).

El afán burgués por comprar y atolondrar-embellecer una casa con objetos huecos e inútiles, “vacíos cuévanos de espacio,” trae la malaria dentro de la casa. También, el doctor es víctima, o paciente, de esa modernidad. En “El ritmo de la enfermedad,” hay tres viejas que han vivido “un año en que no hemos descansado de la enfermedad,” que han padecido de “gripes continuadas,” hasta que el doctor inverosímil se percata de que:

Aquel reloj tenía ritmo de enfermedad... Yo sé cómo es ese ritmo, con el que de pronto comienzan a andar los relojes como entrando en marcha con mal pie... Yo también he estado enfermo cuando he oído el reloj así [...]. Me levanté, en vista de eso, de la butaca burguesa, y abriendo la caja del reloj, lo paré. (62-3 énfasis mío)

En este caso, se retoma el asunto de la vida apresurada en los tiempos modernos, pero en vez de utilizar los trenes y los tranvías, se utiliza el propio objeto medidor del tiempo,

el reloj. El “yo” enfático del doctor Vivar establece una especie de inevitabilidad enferma padecida incluso por sí mismo, el aparente domador de los achaques fisiológicos y psicológicos de la modernidad. En el cuento “Yo no uso reloj,” se describe específicamente el reloj de un doctor, reloj que posee “manillas de uno de esos reguladores que en las fábricas tienen siempre un vigilante de vista y en los que una subida puede significar el estallido de toda la fábrica y sus alrededores” (160). Utiliza la imagen de la fábrica que potencialmente estalla para describir la sensación que provoca el movimiento de las manecillas, es decir, el pasar del tiempo en una vida industrial-urbana moderna. Al final del cuento, más directamente, el doctor inverosímil especula: “Hasta creo que nuestros relojes doctorales se envician, se apresuran cuando les observamos, se contagian de nuestra inquietud, y su segundero neurasténico por la responsabilidad que ciframos en él, se excede o se queda atrás en el tiempo, atemorizado” (161). La sensación de ansiedad en un cuerpo ajetreado por la aparente necesidad y obligación de producir y reproducir y, en un entorno moderno, no excluye al médico.

Crítica del médico verosímil: su práctica y el discurso seudocientífico que fomenta

Habiendo descrito el ambiente moderno-enfermizo que moldea a los personajes, incluido el doctor Vivar, paso a mostrar cómo la víctima se torna victimaria, en nombre de la modernidad. Desde el comienzo del libro, en la “Presentación,” Serna hace una comparación entre los médicos verosímiles, asesinos, y el doctor Vivar. Dice:

Aunque él [doctor Vivar] espera, y no hace propaganda de sí por ningún medio, parece que es recomendado por devoción por aquellos a quienes curó. A veces parece como si *los muertos matados a mano airada por otros médicos* le recomendasen desde el otro mundo, dando fe así a los vivos, sugiriéndoles un “¡Ah, si yo le hubiera conocido!”, que les convence y hace que le busquen. (9 énfasis mío)

En esta presentación o preámbulo, Serna no especifica cómo esos “otros médicos” matan a sus pacientes, pero poco después sí lo hace. Una de las armas del médico es el uso de prescripciones. El cuento titulado “El sabio doctor en medicina” trata sobre un “sabio” doctor que está enfermo (desea suicidarse) y necesita una ayuda insólita del doctor Vivar. Resulta ser que este doctor está enfermo por dos razones: (1) su profesión, y (2) el tratamiento que le administró a un paciente que acabó suicidándose, envenenado con arsénico. El doctor Vivar diagnostica al sabio doctor, estableciendo que es víctima de su profesión: “Usted está enfermo de medicina.... Esta enfermedad de usted [. . .] procede de su profesión....” (34). La frase anterior demuestra cómo se critica la “profesión” de la medicina, a diferencia del razonamiento puro que ella emplea. Por

su etimología, la palabra “profesión” que utiliza Serna alude a una actividad ejercida, al mismo tiempo que a una creencia o discurso promulgado. El médico profesa razonamiento puro sólo discursivamente, a tal punto que se le considera “sabio.”

El doctor Vivar, quien no es sabio, pero sí es inverosímil, después de haber hecho más investigaciones y percatarse de que uno de sus antiguos pacientes lo miraba con deseos de matarlo, afina un poco más su diagnóstico. En la cita a continuación la madre del difunto explica por qué su hijo deseaba matar al sabio Doctor: “Mi pobre hijo [. . .] me decía que a ese sabio Doctor él le quería matar mirándole, ya que él le quería asesinar a él con medicinas...” (38). Primero, se establece un vínculo entre los medicamentos y, no sólo el deseo de asesinar a otro, sino el propio y concreto asesinato de uno (i.e. suicidio). Para curar al sabio Doctor, Vivar recurre a usar un medicamento, *Arrhenal*, el cual también tiene potencial de ser fatal. *Arrhenal* “contiene el arsénico en cantidad que si bien tomada en gotas, como prescribe su prospecto, no es dañino, tomada de una vez es un veneno mortal” (40). Segundo, se establece cierta semejanza entre médico y paciente mediante el uso ambiguo del mismo pronombre “él” para describirlos. Ambos, médico y paciente son indiscernibles dentro de ese espacio de aniquilación: él quiere asesinarlo a él, y viceversa. Ninguno está por encima del otro.

Si el médico verosímil no mata, enferma de diversas maneras. Uno de los métodos que utiliza para promulgar la enfermedad se remonta al discurso que proclama en torno a cómo debe verse y comportarse una mujer para ser considerada “saludable,” en vez de loca, o enferma. Muchísimos cuentos se fijan en la mirada acusadora del médico verosímil moderno que queda cimentada en sociedad por provenir de esa figura de poder. En teoría, el doctor en medicina es el más entendido en las cuestiones relacionadas al “buen” y “adecuado” funcionamiento del cuerpo. “Las ojeras,” por ejemplo, ata no sólo la enfermedad sino también la inminencia de la muerte a esta mujer, por el simple hecho de que tiene ojeras. La madre de la “enferma” le comenta preocupada al doctor Vivar: “Esas ojeras la van a matar. Fíjese usted lo profundas que son y hasta donde le llegan,” pero el doctor inverosímil, a diferencia de otros médicos, le responde que “No tiene nada... Está perfectamente bien y es perfecta... Sus ojeras son las ojeras de la belleza” (77). Ya la madre conoce la apariencia aceptable y saludable de una cara femenina, pero el doctor Vivar rompe con ese discurso seudocientífico que dictamina lo que es bello-saludable. Poco antes, el doctor comenta: “Sólo me extasiaba ante su rostro plácido, que gozaba del gozo prohibido, de la voluptuosidad penetrante. . .” (77). El doctor Vivar se encarga de levantar el velo que prohíbe ver y apreciar a la mujer en su individualidad física, es decir, desbanca la dicotomía bello-saludable/monstruo-enfermo que se percibe en obras tan populares como *Frankenstein*, *El jorobado de Notre-Dame*, y *La bella y la bestia*, y obras tan antiguas como la biblia (e.g. leyes en torno a la lepra en Levítico 13), y que a nivel psicobiológico emerge del miedo a lo extraño. Además, estimula a que el juicio de la apariencia física no interrumpa el flujo de la mirada introspectiva de la mujer. Es interesante que la madre de la enferma hable

de las ojeras, pero no se fije en la mirada de su hija. La mirada, que conecta con el interior del yo, no tiene importancia.

En el cuento “La oxigenada,” la mujer enferma de “*no encontrarse*,” (239) es morena, pero pintada, a tal punto que “Sólo vivían en ella sus ojos [oscuros]” (240). Su piel es descrita como de un “color rosa, de frambuesa pálida” (239). Cuando el doctor Vivar le cuestiona por qué se ha oxigenado sus “hermosos cabellos negros,” ella le responde: “Porque así soy más blanca y más rosa [. . .] Soy más llamativa.” Luego, añade: “Temo la vejez y como no es cosa de teñirse el día antes de envejecer, si una ha sido rubia siempre, no será nunca vieja” (241). Nuevamente, el doctor Vivar insta a esta mujer a aceptarse morena y a aceptar la llegada de la vejez: “Cuando llegan las canas hay que dejarlas... Sea usted inteligente y sensata para saberlas llevar... [. . .] Esa rubiezh es lo que hace que usted no se encuentre... Necesita usted verse en los espejos morena y vivir como morena la vida” (242). El consejo del doctor inverosímil es razonado y sensato: invita a que la paciente acepte cómo se ve en el presente, y cómo eventualmente se verá, reconociéndose como mujer bella y auténtica. Su recomendación insta a que la mujer se mire a sí misma más allá de la superficialidad colorida de su piel, cuestione su mirada y la mirada de otros. Serna, como apreciador de Nietzsche y Freud, busca a través del doctor Vivar que la paciente lleve a cabo introspección y se conozca más allá de la superficialidad que enmascara el fenotipo, para que se encuentre y se acepte de tal forma. En otras palabras, está redefiniendo lo que se considera “razonamiento,” “positivismo,” “salud,” y “belleza.” Como establece en “El concepto de la nueva literatura:” “Ya nada es lo que es por definición” (150). Esta frase aplica, por supuesto, al discurso científico de la época, que ya no es científico en sí aunque lo sea por definición, sino pseudocientífico. La concepción que se tiene de la mujer blanca y rubia como bella y saludable no es producto del razonamiento científico puro.

La blancura, palidez o rubiezh, asociada a la burguesía “saludable” (emuladora de la aristocracia), y asociada a la juventud, es fomentada por la sociedad, incluidos los médicos verosímiles. En el caso de “La mujer vaciada,” el personaje femenino no se oxigena, pero tiene un cutis pálido, y como asevera Vivar: “Nadie piensa en buscar la causa de esa palidez de la mujer con que se casan” (147). Es más, esa palidez es la que seduce al hombre: “Aquel rostro pálido, que parecía una Encarnación de cutis perfecto, [. . .] engatusó a aquel hombre” (148). En otras palabras, está tan afianzado el discurso de lo blancuzco y aclarado que a nadie le choca la palidez, ni siquiera a los médicos, sino que se busca, se desea. Luego de casarse, la llevan a un médico para que decida qué hacer con esta mujer que además de pálida, está lánguida. Es llevada a un “especialista del riñón, que en seguida se dio cuenta de que lo que había que hacer era extraer el riñón, y la hicieron la operación en aquel sanatorio, que tenía algo de carnicería elegante” (148). La crítica al médico cirujano que, para arreglar el cuerpo únicamente piensa en tasajearlo, y en extirparle esa única parte que sabe cómo remover, es evidente. El cirujano es como una máquina especialista en la mecánica de un cuerpo concebido como otra máquina. Como es de esperarse, la extracción del riñón no mejora las

languideces de la mujer. De hecho, “sus ojos parecían tener dos nubes perfectamente hechas” (148). La mirada, de nuevo, queda desenfocada, perdida. No existe una interacción entre doctor y paciente que traspase la materialidad del cuerpo. El mecánico debe lograr de forma concreta que la máquina corpórea del paciente (1) se vea capaz de funcionar, y (2) funcione. Si no lo logra él, como médico, no es útil. Si no lo logra, además, la paciente se ha dañado, ha perdido su utilidad como proveedora de hijos.

La concepción del cuerpo femenino como mera máquina productora de hijos –parte del discurso seudocientífico que fomentan los doctores verosímiles– también es criticada por Vivar. Otro doctor decide extraerle la matriz por un tumor, “hasta que quedó una mujer hecha en jabón de olor, más beata que nunca” (149). La mujer vaciada “estaba limpia, cauterizada, hasta saludable, pero no quedaba en ella nada de espíritu, de instinto, de amor” (149). El marido de la vaciada es quien pide ayuda al doctor inverosímil ya que “parece que me la han cambiado” (149). Como mencioné poco antes, ella ya no es ella, es otra cosa. ¿Cuál es el propósito de una mujer, si no puede producir hijos? ¿Se le puede llamar “mujer” a un cuerpo que no los puede producir? Para desbancar este discurso afianzado por el entorno moderno, el doctor Vivar recurre a una manipulación de la psicología de la paciente. “Sólo para devolverla el instinto de la vida, para que abandone esa apatía, [. . .] habría que decirle que tiene otra enfermedad grave que la haga moverse, quererse salvar. . . . [D]arla una copita de Jerez en cada comida. . . Saldrá de esa apatía en que está. . . Dejará de ser la mujer de yeso. . .” (149-50).

Elogio de prácticas psicoanalíticas

En el cuento “La oxigenada” mostré un ejemplo en que el doctor Vivar emula la práctica llevada a cabo por psicólogos y psicoanalistas, al encaminar la paciente a *encontrarse* a sí misma. Este otro ejemplo que recién he copiado expone más abiertamente su apreciación y emulación de algunas prácticas médicas, en vez de su crítica. Hacerle creer a la paciente que tiene una enfermedad grave para que recobre deseos de vivir parecería tal vez a simple vista una confabulación irracional, incongruente (y por tal razón, humorística), pero no lo es. El doctor Vivar está haciendo uso de su conocimiento del psicoanálisis, específicamente, del juego brusco entre los instintos, eros y thanatos. El deseo o el placer de vivir (eros) queda estimulado por el simulacro de muerte. Ya no se trata de un mero deseo de autodestrucción, una apatía provocada por su “inutilidad” de mujer que no puede producir hijos; se trata de la finitud de la vida, de la extinción de lo que queda del ser. Este simulacro de muerte, de extinción, induce un deseo de vida que contrarresta el thanatos inicial que la tenía paralizada.

La copita de vino blanco en cada comida tampoco es una sugerencia fuera de este mundo. El doctor Vivar sugiere entre líneas que el uso de la droga puede ser netamente beneficioso para el cuerpo, si se usa para suavizar, por ejemplo, el constante taladrar del discurso seudocientífico moderno en la psique, para amortiguar la somatización de asuntos psicológicos, y para aletargar el inevitable pero acelerado

envejecimiento del cuerpo en un mundo moderno. El cuento “La menopausia” también apunta a la inutilidad de una mujer vaciada metafóricamente, ya que en este caso su biología le ha impedido continuar siendo “mujer útil.” Lo que representa para la mujer el cambio a nivel biológico no es entendido por las personas que la rodean, ni siquiera por los médicos, esos expertos en la anatomía y fisiología del cuerpo humano. Como se ha visto anteriormente, los médicos verosímiles mantienen vivos los ecos del discurso promulgado no por la razón ni por la ciencia, sino por la modernidad: “Los médicos que la han visto han dicho que está loca de remate y que habrá que encerrarla” (159). Sin embargo, el doctor Vivar cuarteja la categorización lunática que se hace de la mujer: “¿Loca? [. . .] No. [. . .] únense a la fiesta que celebra hoy... [. . .] Traigan dulces, pastas y unas botellas de Jerez... Hay que emborracharla y que tenga el largo y restaurador sueño de los borrachos” (160). Parte del elogio del objetivo principal del psicoanálisis estriba en el reconocimiento y la aceptación de que el cuerpo se deteriora y el individuo sufre, pero aun así es motivado por el principio de placer a vivir de forma tranquila, aliviada, feliz. Freud arguye:

What do they demand of life and wish to achieve it? [. . .] They strive for happiness; they want to become happy and to remain so. This endeavor has to sides, a positive and a negative aim. It aims, on the one hand, at an absence of pain and unpleasure, and, on the other, at the experience of strong feelings of pleasure. [. . .] [O]ur possibilities of happiness are already restricted by our constitution. Unhappiness is much less difficult to experience. We are threatened with suffering from three directions: from our own body, which is doomed to decay and dissolution and which cannot even do without pain and anxiety as warning signals; from the external world, which may rage against us with overwhelming and merciless forces of destruction; and finally from our relations with other men. (729)

Podría pensarse que Serna, a través del doctor Vivar, lleva a cabo metodologías irracionales y “locas,” cuando, por ejemplo, recomienda que fiesten y se emborrachen, pero este doctor emula prácticas médicas que requieren de investigación y razonamiento, como lo hace en parte el psicoanálisis. Una de esas prácticas favorecidas o elogiadas, en vez de criticadas, es el uso del efecto placebo. De forma semejante a la manipulación psicológica de “La mujer vaciada,” a quien se le hace creer que tiene una enfermedad grave, en “El sabio doctor en medicina,” el doctor Vivar logra simular el efecto placebo a la inversa “para suicidar en falso al [sabio] doctor” (40). Utiliza la preparación de un falso *Arrhenal* (medicamento que contiene arsénico) con la cantidad suficiente del veneno para causarle indigestión, pero haciéndole creer al sabio Doctor que tiene la posibilidad de suicidarse, si se bebe todo lo que hay en el pomo: “Sólo unas gotas, porque una toma mayor usted sabe que podría matarle” (40). Una vez más, el

paciente es movido por un deseo de autodestrucción, que cuando se convierte en acto, y se cree padecer la propia extinción del ser, emerge el instinto del eros íntimo para avivarlo. La sabiduría clínica del “sabio Doctor” queda invertida por la inventiva lógica de Vivar. El doctor inverosímil, en última instancia, provee la circunstancia adecuada para que el ser se cure a sí mismo, y pueda continuar viviendo en sociedad, finalidad buscada por los psicoanalistas.

María José Flores en “El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna” establece:

A pesar de sus declaraciones [e.g. en el prólogo a la segunda edición de *El doctor inverosímil*, Serna se considera a sí mismo precursor de algunas teorías psicoanalíticas de Freud] y de las referencias freudianas presentes en su obra, Ramón se opuso siempre, en lo que coincide con los surrealistas, a la sistematicidad, al análisis demasiado lógico y a la base excesivamente racionalista de la doctrina freudiana y del psicoanálisis psiquiátrico, y a que este pretendiera eliminar las diferencias y los matices, que tanto amaba, y reconducir las desviaciones a la normalidad, por lo que psiquiatras y psicoanalistas se convertirán en el eje de sus críticas y de su ironía. . . (8)

Aunque puede que Serna en otras obras haya manifestado su rechazo de la doctrina psicoanalítica, en *El doctor inverosímil* no distingo un rechazo absoluto, como asevera Flores con la frase “se opuso siempre.” En torno a esta obra, la visión dicotómica que a un lado reúne el racionalismo, la lógica, el psicoanálisis y la normalidad, y al otro lado agrupa el vitalismo erótico, la incongruencia y la monstruosidad, es bastante simple. En cuentos como “El sabio doctor en medicina,” “La angina de pecho,” “La cabeza entrinchada” y “El noctámbulo,” por nombrar algunos, el doctor Vivar observa e indaga las costumbres de sus pacientes; se fija en el día a día para ver cómo les afecta la cotidianidad moderna. En “La que le duele aquí,” el doctor Vivar simula una cita psicoterapéutica cuando le comenta a su paciente: “Dígame usted lo que quiera sin necesidad de que yo se lo pregunte” (82). En “La sonrisa blanca,” Vivar establece un vínculo entre las expresiones de la cara y el estado anímico del paciente, es decir, analiza los gestos faciales y las emociones asociadas a tales gestos cuando le pide a cada uno de sus pacientes: “Sonríase usted” (54). En “La falsa mancha,” el paciente tiene una mancha movable en su campo visual, y en vez de optar por extirparle el lagrimal, como habían sugerido los oculistas verosímiles, Vivar indaga en la psique del paciente, a lo Freud, hasta percatarse de que no es una simple mancha, sino algo “que estaba y que no estaba... Algo dislacerante para sus nervios, más que para su ojo materialmente, pues más bien parecía inmaterial. . .” (232). Vivar, “de deducción en deducción,” sugiere que la mancha puede ser la figura de una araña que le ha causado fobia por haberla visto “en el *sueño* de la calentura” (233 énfasis mío). El médico hasta toma en consideración lo que pudo haber experimentado el paciente mientras soñaba, lo cual de nuevo lo acerca a la

práctica psicoanalítica. Así que Serna no sólo comenta en el prólogo de la segunda edición que se considera precursor de algunas teorías psicoanalíticas, lo cual representa una adulación directa por el propio autor, sino que en muchísimos de sus cuentos, hace referencia o adopta prácticas psicoanalíticas que netamente favorecen al paciente, es decir, lo curan.

A través de Vivar, Serna imita esta práctica psicoanalítica a veces de manera algo exagerada, causando risa. Sin embargo, ¿en qué momento dicha imitación se convierte en repudio total y definitivo? Tales emulaciones podrían concebirse por algunos lectores como parodia de la práctica freudiana, pero como ha analizado Linda Hutcheon en *A Theory of Parody*, el texto parodiado o el “target’ of parody,” no necesariamente pretende ser ridiculizado, como sugieren los diccionarios tradicionales (5). Más adelante, Hutcheon asevera: “In fact, what is remarkable in modern parody is its range of intent – from the ironic and playful to the scornful and ridiculing” (6). De manera juguetona, irónica y hasta en ocasiones ridícula, Serna abarca el espectro incongruente, indefinido, y por consiguiente, caótico, de posturas y acercamientos médicos no estrictamente tradicionales. Por cierto, no puede perderse de vista que en 1913, como explica Peter Gay en su introducción a *The Freud Reader*, el científico da a conocer lo que había logrado el psicoanálisis hasta el momento, y lo que prometía lograr eventualmente, en “Las aserciones del psicoanálisis para el interés científico.” En aquel entonces, al igual que cuando se publicó la primera edición de *El doctor inverosímil*, un año después, las ideas del psicoanálisis eran relativamente novedosas; proveían un acercamiento distinto a la obtención de la salud del cuerpo y su mente ineludible. Considero, pues, que esta novedad psicoanalítica, este desvío de la norma médica, pudo haber sido más atrayente al autor de lo que pudo haber sido repulsiva. En adición, debo insistir en que Serna está escribiendo ficción literaria y no un trabajo científico académico, ni un panfleto estrictamente didáctico. Él es escritor de ficción, específicamente, de una nueva literatura en donde la ironía, la paradoja y el humor son bienvenidos porque emulan la realidad caótica moderna, donde “Necesitamos mucho más que discreción, mucho más: indiscreción” (155).

Incluso aunque Ramón no fuera escritor de una nueva literatura, como él mismo la concibió, tampoco estaría tan alejado de la realidad confeccionada por el campo psicoanalítico. El psicoanálisis es de los pocos acercamientos científicos que más permite este tipo de saltos inevitables, es decir, este tipo de deducciones que se idean mayormente por la interpretación de palabras, y de comportamientos. Digo “saltos inevitables” porque no se trata de la sencillez directa con que se ensambla, por ejemplo, un hueso fracturado. Si María José Flores, Carmen Herrero y John McCulloh, por ejemplo, estuviesen argumentando que Serna en *El doctor inverosímil* critica y se mofa de la doctrina psicoanalítica por su carencia de razonamiento puro, por sus interpretaciones imaginativas, por sus “saltos inevitables” y deducciones, lo visualizaría –aunque sólo momentáneamente– ya que el autor no critica sino elogia el uso de la creatividad e imaginación en la propia práctica psicoanalítica. Son esos mismos rasgos que acabo de

describir, entre otros, los que asemejan y acercan la figura del médico inverosímil al psicoanalista, y a su vez, a la figura del escritor original, tan valorada por un escritor que fue el epítome de la originalidad en sus tiempos. Esta aproximación implícitamente valora la figura del doctor inverosímil, quien se sirve de diversas prácticas médicas, oxidando así la jerarquía que establece una lógica científica encaramada sobre una pasión irracional.

Vínculo trenzado entre el médico inverosímil y el escritor

Esta obra no separa dichos campos ni mucho menos los coloca en distintos escalones; más bien crea una mezcla entrópica pero homogénea, donde el médico inverosímil y el escritor son ambos tan racionales y lógicos como imaginativos y absurdos. Ambos, de esa manera indivisible, luchan contra la verosimilitud del discurso ordenado-jerárquico e inerte promulgado por la modernidad. Serna concretiza esta mezcla entrópica pero homogénea de conceptos dispares –mezcla que, a simple vista, podría categorizarse como incongruente– a través de Vivar, quien al fin y al cabo no queda claro si es un médico que carga con reminiscencias de artista, o si es un artista que carga con reminiscencias de médico.

En *El doctor inverosímil*, se señalan similitudes o paralelismos entre la práctica médica de un doctor y el proceso escritural de un autor, con el fin de mostrar cómo Serna desbanca aún más la dicotomía entre el supuesto raciocinio-lógico de uno y la pasión-absurda del otro. Anteriormente, mencioné cómo el doctor Vivar sugiere que una de sus pacientes beba una copita de Jerez con cada comida, y que otra, la menopáusica, se emborrache, en ambos casos, para lidiar con el discurso seudocientífico moderno que concibe (y exige) la producción de hijos en cada mujer como el propósito de la existencia de estos cuerpos. Dichos casos clínicos no son los únicos en que el doctor inverosímil emplea prácticas enajenantes con el fin de que el paciente pueda desenvolverse y vivir de manera netamente feliz en sociedad. En el cuento “Las miradas,” se obstaculiza –vendando los ojos a una joven– la interacción usual entre el ser y el mundo exterior a través del sentido visual (103). En este caso, se vendan los ojos para que la joven aprenda a mirar, para que su mirada deje de ser “inacabable.”

El sentido auditivo se quebranta en “El que no podía dormir,” a quien para lograr desconectarse de un ambiente urbano-moderno Vivar lo deja sordo. Este personaje, mencionado antes, no puede parar de escuchar el ruido de los trenes, de los retretes, y de los muelles del colchón (95). Entre todo “el ruido desagradable y estridente del mundo,” como acaba el cuento “Mi estafa,” Vivar, para vivir, y para que otros vivan, promueve en ocasiones mecanismos que enajenan, a la vez que paradójicamente crean un nuevo espacio en donde el individuo, una vez aliviado, tiene la posibilidad de reflexionar y encontrarse a sí mismo.

El artista en cierta forma también interrumpe momentáneamente el flujo del mundo exterior y moderno a través de los sentidos, creando un espacio deslocalizado y

atemporal en donde el espectador reflexiona sobre su condición y su circunstancia. El aura presencial de una obra de arte, como Walter Benjamin la contempla, es en otras palabras la confección de un espacio-tiempo que aísla al yo, a la vez que lo proyecta hacia su realidad. En cuanto a la lectura de una obra literaria como *El doctor inverosímil*, el proceso de lectura es una acción progresiva, y pasiva, que puede servir de escape o de refugio contra esa modernidad veloz, mientras muestra de forma humorística asuntos significativamente absurdos de la modernidad. Se evocan los sentidos con imágenes, que al fin y al cabo son producto de una concatenación de palabras en la imaginación. En cierta forma, parecido al uso del placebo y a otros trucos psicológicos llevados a cabo por los médicos, a través de la escritura se manipula la mente del lector para adentrarlo a que padezca la vida dentro de ese mundo particular, de esa mezcla entrópica pero homogénea que ha creado el autor, no solamente para entretenerlo unas horas, sino para hacerlo cuestionar la verosimilitud aparentemente estática de su circunstancia y su ser. Por cierto, en “El concepto de la nueva literatura,” Serna señala que la literatura ha cambiado. Tiene por objeto el conocimiento del hombre. Todo la ayuda a ese propósito (153).

Ligado a esta enajenación que abre los ojos está el propósito pedagógico (salvador) que comparten el médico inverosímil y el escritor. Precisamente, en el cuento “La casa de la ignorancia,” Vivar salva por primera vez a la paciente cuando le enseña a leer. El proceso de lectura continuo y futuro, no obstante, la salva por el resto de su vida. Otro cuento que también vincula el oficio salvador de un médico y de un escritor de la nueva literatura se ve en “El sabio doctor en medicina,” donde el sabio doctor asevera que “Sólo por un medio *original* se me puede salvar” (33 énfasis mío). En este caso, la salvación estriba en la ocurrencia de una idea novedosa. Varios cuentos hacen mención de una nueva idea que cambia favorablemente el desenlace del paciente. En “Las palúdicas,” por ejemplo, el doctor Vivar, como si fuese un escritor inspirado, dice: “Me vino la *idea*” (222). Precisamente en “La revelación,” primer cuento de la colección, el médico amigo del doctor Vivar exclama: “¡Si yo hubiese inventado algo *original*, quizá la hubiese salvado!” pero no lo logra (12 énfasis mío). Ya esta mujer está agonizando. Sin embargo, aunque no puede cambiar el destino de la mujer, le viene una idea original: causarle “una hermosa y perfecta herida” en la pierna para que quede “salvada a la muerte” (17). Dicho de otro modo, la salvación radica en avivar el cuerpo durante esos minutos previos a morir, y entretanto, acortar su proceso agónico de muerte. Esta idea “descabellada” sobresalta al doctor Vivar, quien confiesa: “tuve la revelación de lo que es mi originalidad” (11), y “me despertó sobre lo que es la originalidad y el poder del espíritu” (14). Es desde este primer cuento que Serna vincula de manera trenzada a la figura del médico y el escritor, forjando un doctor inverosímil muy ocupado de su efecto en los demás, no sólo cuando hace de médico, sino cuando hace de escritor al narrar su historia de *El doctor inverosímil*.

Presento este ejemplo porque es contradictorio, convergente; al igual que en la medicina, en la escritura salvar no necesariamente significa curar y hacer vivir, enajenar

por un momento, o matar y acabar de destruir. En la convergencia caótica de placer y destrucción está la creación, está la salvación, está la vida. Es decir, entre los deseos autodestructivos y eróticos se converge hacia la vida. Aquel impulso vital del que Serna hablaba se fundamenta en la fluctuación contradictoria, y bélica, de eros y thanatos. El reconocimiento y el abrazo de ese impulso vital inherente al yo sirven de antídoto contra los discursos seudocientíficos de la modernidad.

Conclusión

Habiendo analizado en detalle *El doctor inverosímil*, se puede afirmar que no sólo el protagonista híbrido de la obra, sino la obra en sí, reflejan una mezcla homogénea que desbanca ciertas dicotomías promulgadas por la modernidad, y que todavía hoy moldean la concepción bifurcada que se tiene, por ejemplo, de la ciencia y el arte, o la razón y la emoción.

Varios de los discursos modernos que abacoran y enferman a los personajes de *El doctor inverosímil* son propagados por los médicos. Es decir, los doctores son herramientas de la máquina de la modernidad. Serna desmenuza los discursos asociados a la práctica de la medicina que llevan el sello de “razonamiento puro” o “hecho científico.” Los médicos verosímiles, los tradicionales, son representados por el autor como víctimas, pero también como victimarias: asesinos, mecánicos, fríos, prescriptores de medicamentos que no curan. Estos no razonan, no investigan.

Sin embargo, mediante la creación de un médico inverosímil que incluye en su práctica una pluralidad de metodologías, incluso las más imaginativas –aunque todavía aferradas a la investigación empírica de la ciencia, como el psicoanálisis– Serna destruye la dicotomía jerárquica doctor-lógica-salud/enfermedad-irracionalidad-escritor. También destruye esa idea falsa de que el humor se asocia a la imaginación y a la pasión, pero queda excluido del razonamiento y la ciencia. Aunque este trabajo no trata del humor, como mencioné en un principio, en *El doctor inverosímil* el humor a lo largo de la obra es modelo de la mezcla, del entretrejimiento de aquellos conceptos que tienden a separarse y colocarse en un orden escalonado en sociedad. El humor refleja la incongruencia que proviene del choque, la confrontación y la mezcla de supuestos opuestos. Como les llama Pirandello, “las perplejidades e irresoluciones de la conciencia” del humorista se muestran en la obra así de desordenadas pero al mismo tiempo unidas, promoviendo la difuminación de los bordes que separan al médico del escritor, al razonamiento del humor y la pasión, a la ciencia del arte, a la empírica de la creatividad. Para ejemplificar, el razonamiento no sólo le pertenece al discurso científico en esta obra; es más, en los discursos seudocientíficos modernos de Serna, no parece haber tanto razonamiento como racionalización. Tampoco la pasión y el humor le pertenecen únicamente al escritor o al artista, por lo que la ciencia médica y la literatura se confunden, al igual que sus practicantes.

Como sugerí antes, Serna forja una mezcla entrópica pero homogénea donde confluyen sin reparo diversos impulsos y formas. Se revuelcan las jerarquías como si se tratase de un Rastro, lugar desbordado de perennes y placenteras colisiones, descrito por el mismo autor como “ese sitio ameno y dramático, irrisible y grave [. . .] donde he sentido más aclarado el misterio de la identidad,” y donde “Todo en el Rastro es para el alma una purga ideal que la calma, la despeja, la ablanda, la resuelve. . .” (*El Rastro* 20, 23). El propio Vivar es la materialización escritural de dicha amalgama: por debajo de la aparente incongruencia de sus palabras, razona, y emula prácticas psicoanalíticas que más sensatas le parecen, pero a la vez se preocupa por la originalidad de su práctica. En su práctica médica, la inclusión de rasgos metodológicos asociados a disciplinas más libres como el arte de la escritura hace del personaje del médico, aunque un tanto inverosímil, no del todo descartable, a causa de su acogida de hechos científicos y de razonamiento. Como protagonista de una nueva literatura, “percibe desde un principio lo que la combinación de todas las ciencias podría una vez, a lo sumo, alcanzar como resultado;” es un personaje sintético, verdadero (154).

OBRAS CITADAS

- Flores, María José. “El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna.” Università di Bergamo. AISPI. Centro Virtual Cervantes. En línea.
- Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*. Trans. Alan Sheridan. N.p.: Psychology Press, 2003. Xi-ii, 109. Routledge Classics. Impreso.
- Freud, Sigmund. “Civilization and Its Discontents.” *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York: W.W. Norton, 1995. 729. Impreso.
- . *On Dreams*. 1901. Trans. James Strachey. New York: W.W. Norton & Co., 1952. 70-4. Impreso.
- Gómez de la Serna, Ramón. “El Concepto de la Nueva Literatura.” Ed. Ioana Zltescu. *Escritos de juventud: (1905-1913)*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996. 149-76. Impreso.
- . *El doctor inverosímil*. Madrid: Atenea, 1921. Impreso.
- Herrero, Carmen. “El concepto de enfermedad en las novelas de Ramón Gómez de la Serna (1914-1934).” *Siglo diecinueve; literatura hispánica* 7 (2001): 197-208. Impreso.
- Hutcheon, Linda. Introduction. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York: Methuen, 1985. 6. Impreso.
- Martínez-Collado, Ana. Ed. *Una teoría personal del arte: Antología de textos de estética y teoría del arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1988. Impreso.
- McCulloch, John A. “The Decline of Scientific Rationalism: *El Doctor Inverosímil*.” *The Dilemma of Modernity: Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*. New York: Peter Lang, 2007. 35-40. Impreso.

- Nietzsche, Friedrich. "The Thought of Death." *The Joyful Wisdom, Book IV: Sanctus Januarius*, 1882. University of Adelaide, Australia. 6 marzo 2014. En línea.
- Pirandello, Luigi, and Teresa Novel. "On Humor." *The Tulane Drama Review* 10.3 (1966): 46-59. En línea. 7 abril 2014.

Buscar un espacio: Belén Gopegui y la autonomía en el campo literario

Vicent Moreno

Arkansas State University

Abstracto: El trabajo analiza la posición de la escritora Belén Gopegui en el campo literario español a partir de su noción de compromiso y sus ideas sobre la intervención de la literatura en la sociedad. Se plantea que para Gopegui el escritor sólo puede tener una intervención crítica válida si consigue primero establecer y defender una posición autónoma en el campo literario. Finalmente, se ofrece una relectura de su primera novela, *La escala de los mapas*, como alegoría de esta búsqueda.

Palabras clave: Contemporary Spanish Literature – Commitment – Autonomy of Art – Gopegui

La escritora española Belén Gopegui ha venido ocupando en los últimos años una posición única en el campo literario español, caracterizada por su actitud abiertamente política, principalmente en su crítica al sistema capitalista. En su opinión, la literatura ha de hacer que el lector se cuestione los condicionamientos que la sociedad capitalista impone a nivel personal, social o literario. Gopegui ha articulado una noción del compromiso de la literatura con la sociedad, expresada en entrevistas y ensayos, viéndola no tanto como la noción de un compromiso *con la sociedad*, sino de un compromiso *con la autonomía* de la literatura, en cuanto a espacio desde el que es posible articular una crítica social y económica de la realidad. Su posición denuncia el campo literario como un espacio que ha perdido parte de su autonomía y, por lo tanto, de independencia con respecto al sistema capitalista del que forma parte. En este sentido, se ha mostrado clara al afirmar que “[llama la atención que] sólo cuando el socialismo trata de someter a la literatura ésta muera mientras que cuando el capitalismo diariamente la somete, condiciona, penetra, compra, seduce, alecciona, eso en nada afecte a su salud” (“Literatura y política” 12). Gopegui alude al hecho de que se tienda a criticar una literatura política y programática, auspiciada por el gobierno de turno, pero no se cuestione cómo un sistema capitalista también condiciona, aunque de forma indirecta, la producción literaria, en general. Leída así, la noción de independencia artística se convierte en una fantasía que conviene romper.

Su trayectoria novelística (con once novelas y un libro infantil hasta la fecha) ha creado, cultivado y defendido su posición en el campo literario mediante narraciones en las que sus personajes también luchan por encontrar y definir un espacio en la vida que

sea justo y consciente. En el presente trabajo, analizaré la posición de Gopegui, acercándome a su visión sobre autonomía y compromiso así como su diálogo con la tradición crítica sobre cómo puede intervenir la literatura en la sociedad. Mi uso del concepto de “autonomía” está informado por las tesis de Pierre Bourdieu a propósito del campo literario y su relativa autonomía de las fuerzas externas que lo influyen (i.e. económicas, políticas, principalmente) y que él denomina campo de poder. Según esta visión, el campo literario es más o menos autónomo en la medida en que es capaz de legitimar a una autora, a una obra literaria, etc. siguiendo sus reglas y sin necesitar de un poder sancionador externo. Esta noción está presente en mi lectura de la primera novela de Gopegui, *La escala de los mapas* (1992), que conformará la segunda parte de este ensayo. Esta novela, metaliteraria y autorreferencial, ha sido analizada por la crítica desde presupuestos diferentes a los que han acompañado el recibimiento de sus obras posteriores. Mientras que sus siguientes novelas han sido analizadas en relación a su mensaje social y político, a *La escala de los mapas* se la ha considerado principalmente por su lenguaje metafórico y su visión posmoderna de la realidad. En mi lectura, sin embargo, la novela aparece como un reflejo de las ideas de Gopegui sobre la necesidad de los autores de encontrar y defender una autonomía que les permita intervenir en la sociedad, un aspecto que prefigura o sienta las bases de su producción literaria posterior, más directa y transparente en sus planteamientos.

Autonomía, compromiso y el rol de la literatura en la sociedad

Para Gopegui, el escritor, como artista, habría de comprometerse con la sociedad precisamente desde un cuestionamiento de lo que significa “compromiso,” una palabra que, según ella, se suele usar de forma demasiado laxa. Así, preguntada en una entrevista sobre el compromiso del escritor, Gopegui se muestra énfatica al afirmar que:

[H]ay que tener mucho cuidado con la palabra “compromiso,” porque es muy ambigua. Escribir es decir algo, y si tú no te haces cargo de lo que dices no tiene sentido que hables. Y si hablas tiene que ser para algo. Eso es compromiso, en el sentido más práctico de la palabra. Uno habla de comprometerse cuando decide, no sé, apoyar a Salman Rushdie o estar en contra del hambre en el mundo. A mí eso no me parece comprometerse, me parece apoyar una buena causa, que es lo menos que se puede hacer. Pero eso no es nada que te ponga a ti entre la espada y la pared. El compromiso es algo más serio, es tomar partido en los conflictos culturales, es dar la cara y decir en voz alta lo que pensamos. Acudir a un acto en favor de los refugiados del Sáhara ¿a qué te compromete? El compromiso implica un riesgo. (Rivera de la Cruz)

Al identificar compromiso con riesgo, Gopegui propone una posición para la escritora que la aleje de un acomodamiento, como escritora y como ciudadana. Las declaraciones, las firmas a propósito de causas como las indicadas por Gopegui pierden su valor de compromiso en cuanto a riesgo cuando reproducen una ideología plenamente aceptada y hegemónica, convirtiéndose así en gestos que no producen un cambio sino que vienen a reproducir lugares comunes. En otras palabras, para Gopegui, la noción de “compromiso” ha sido apropiada en cierta manera también por el pensamiento capitalista, haciendo que el campo literario se rija por un principio de organización más heterónimo que autónomo.

La noción de compromiso de Gopegui, equivalente al riesgo y al cuestionamiento de nociones asumidas, es, sin embargo, sólo posible desde una posición autónoma que permita la articulación y sentido de ese compromiso. Es decir, el compromiso, en primer lugar, ha de ser con el propio papel de escritor, como identidad autónoma que es capaz de rebelarse ante las presiones del sector más heterónimo del campo literario, es decir, más próximo al campo de poder. La autonomía de la escritora, para Gopegui, pasa por saber resistir y oponerse a los dictados del mercado o de lo políticamente correcto.

La recuperación de la autonomía implicaría entonces que la literatura ha de tener una función social como la de denunciar y llamar la atención sobre elementos problemáticos de la sociedad que parecen inamovibles. En este sentido, su idea está parcialmente emparentada con el efecto de *Verfremdung*, o alienación, de Bertold Brecht y su teatro épico, sobre todo en lo que respecta a su rechazo al teatro dramático (“Interview with an Exile” 71). Para Brecht el teatro dramático, burgués o realista, como lo llama en otra ocasión (“Appendices to the Short Organum” 277) no sirve porque apela a los sentimientos de los espectadores más que a su capacidad crítica. El espectador se deja llevar identificándose empáticamente con los personajes y con la historia, introduciendo un elemento de inevitabilidad al que los espectadores se entregan sin razonarlo. A propósito de esto, opina que “[w]hen something seems ‘the most obvious thing in the world’ it means that any attempt to understand the world has been given up” (“Interview with an Exile” 71). Gopegui, por su parte, también critica un tipo de novelas que no intente cambiar las cosas, sino que parezca imitar o reproducir una cierta realidad que en muchas ocasiones no es tal. Según ella, muchas de las novelas que se escriben en la actualidad tienen una misma finalidad: borrar las diferencias entre los lectores, creando un falso espacio que busca aparecer como desproblematizado:

Ya se diga que el fin es la belleza, el entretenimiento, el cultivo de las altas y cultas y refinadas pasiones o la excitación de las bajas y sentimentales y groseras pasiones, el papel que hoy está cumpliendo la novela (...) [es el de] reforzar la idea de que hay una zona de la personalidad o, quizá, del alma, en que todos los amantes de la literatura

son iguales, una zona donde pueden cultivarse, crecer por dentro, soñar. Lo que cabe denominar humanismo literario. (“Poética y política” 43)

Gopegui reprobaba una noción de la literatura que sirva como espacio neutral porque la consecución de este no se da mediante un consenso, sino mediante una ausencia de cuestionamientos a través de la repetición de lugares comunes más o menos aceptados que no intentan nada nuevo. Esta idea se conecta con su noción de cómo el “compromiso” había dejado de tener el sentido de “riesgo” para convertirse en algo aceptado que produce una falsa sensación de buena conciencia. A la literatura que produce este tipo de sensaciones en el lector, Gopegui la ha denominado “literatura cursi” (Trueba) en una entrevista y le sirve para caracterizar el tipo de literatura que, según ella, se produce y tiene éxito en el contexto capitalista actual. Por un lado, Gopegui, como se aprecia en la cita, no está de acuerdo con una autonomía de la literatura definida como ensimismamiento, que produzca una especie de juego de espejos, donde se privilegia el pertenecer a una especie de club aislado y acomodado. Esta idea se asocia con la noción tradicional de “arte por el arte,” o lo que es lo mismo, la forma más autónoma de creación dentro del campo literario, donde el arte llega a un punto de autorreferencialidad en la que aparece divorciado de cualquier diálogo social. En la entrevista donde Gopegui habla de su concepto de “literatura cursi” explica las claves de este tipo de literatura: “se toma un leitmotiv o varios, mejor varios, el misterio, la ironía, la metaliteratura, y se escribe con ellos desde la complicidad, no para quienes queremos saber qué función cumplen esos elementos sino para quienes se sienten cómplices en el dominio de una jerga, de unos, digamos, modales” (Trueba). El uso aquí de “cómplices” y la caracterización de este tipo de literatura como si fuera una clase social determinada (“dominio de una jerga, de unos, digamos, modales”) indicaría un tipo de literatura elitista que es incapaz de o simplemente no está interesada en dialogar con aquellos que están interesados en ir más allá de estos manierismos y rituales. Por ello, Gopegui habla de la imposibilidad de conocer la “función” que cumplen los elementos que componen esta literatura en un contexto más amplio, es decir, qué carga de significado llevan encima: qué se ha dejado atrás, qué no se cuestiona al haber hecho que pasen a ser términos reconocibles e intercambiables pero vacíos de contenido real. La autora critica aquí la creación de un tipo de literatura que entre en una inercia y un acomodamiento, fácilmente reproducible y por lo tanto insertable dentro de la lógica del campo de poder, que la puede apropiarse y así anular su posible capacidad de crítica y contestación.

Otra característica de lo que ella denomina “literatura cursi,” tiene que ver con la idea, en apariencia contraria, de una literatura que perpetúa no sólo ciertas convenciones sociales y literarias, sino también ideológicas. Por ejemplo, la autora se refiere concretamente a historias construidas alrededor de “grandes palabras: Lealtad, Guerra, Víctimas (...) [sin] hacerse cargo de la cadena de preguntas que hay detrás de esas palabras y (...) [poniendo] de nuevo la ideología que habita detrás de estas palabras en

circulación” (Trueba). Esta caracterización se hace eco de la conceptualización del teatro burgués que Brecht contrastaba con su teatro épico mientras recuerda también a teorizaciones de Theodor Adorno y Max Horkheimer sobre la cultura de masas en lo que se refiere a la repetición y perpetuación de estructuras culturales que ya funcionan y que en definitiva reproducen la ideología de mercado imperante¹. Las consecuencias de este tipo de novelas, acomodadas en la lógica que funciona, es la creación de una lectora también acomodada, acostumbrada a un tipo de ficciones, pero también a un tipo de sociedad determinada, que no tiene la voluntad de cambiar o de rebelarse.

Gopegui ha verbalizado su preocupación por este acomodamiento de la ficción actual como una inquietud por saber “qué historias se están usando para construir qué vida, y me preocupa que esas historias hayan creado tales hábitos de lectura que impidan al lector o a la lectora que se encuentra con otra clase de historias saber qué hacer con ellas” (Fernández). Gopegui es consciente de que la novela como sistema está basada en convenciones históricas, ideológicas y lingüísticas que el lector identifica a través de una familiarización que se da a lo largo del tiempo. Si no existen novelas que hagan cambiar estas convenciones adquiridas el lector pierde la posibilidad de desarrollar un pensamiento crítico diferente. Por lo tanto, lo que Gopegui quiere proponer primero a través de su literatura es eso: desfamiliarizar la relación de los lectores con la lectura proponiendo un tipo de literatura que lance a los lectores a cuestionar sus asunciones previas sobre cómo ha de ser y qué ha de hacer una novela. El “compromiso” de Gopegui como escritora, entonces, se basa específicamente en la construcción de una literatura que cuestione y haga pensar en alternativas a una sociedad capitalista y de consumo.

La relación entre literatura y sociedad, en el sentido de cómo la primera se relaciona con la segunda con la intención de influenciarla o servir de crítica, da lugar a un debate teórico entre dos formas diferentes de entender cómo ha de ser esta relación y cuyos exponentes principales serían las tesis de Jean Paul Sartre y Theodor Adorno. Estas dos líneas corresponderían a grandes rasgos al concepto de “littérature engagée” de Sartre, por un lado, y con la “teoría estética” de Adorno, por el otro. Para Sartre, el escritor ha de comprometerse con la sociedad, no sólo mostrándola sino intentando cambiarla desde su escritura. Para hacer esto, no puede haber ambigüedades en su proyecto: “He has given up the impossible dream of giving an impartial picture of Society and the human condition” (37). El escritor, por lo tanto, ha de tomar partido y reflejarlo con sus obras. Sartre incluso utiliza un vocabulario bélico y agresivo para explicar cómo ha de afrontar el escritor su tarea: “If he speaks, he fires. He may be silent, but since he has chosen to fire, he must do it like a man, by aiming at targets, and not like a child, at random, by shutting his eyes and firing merely for the pleasure of hearing the shot go off” (38). Este fragmento es revelador en la noción de compromiso

¹ Ver a este respecto el libro de Adorno y Horkheimer *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* y el apartado “Interview with Luth Otto” en *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*.

del filósofo, desde la propia retórica que llama a la acción, a un activismo por parte del escritor. Al mismo tiempo, deja entrever la responsabilidad de escribir simbolizada aquí en el acto de disparar sabiendo a qué se dispara, es decir, teniendo un plan preconcebido sobre qué se desea denunciar y por qué. En este sentido, para Sartre, la literatura aparece como un arma que tiene la capacidad de “hacer daño,” y por ello, no puede ser simplemente ociosa o como diversión, sino que se tiene que ser responsable y consciente. En definitiva, Sartre opina que ninguna escritura puede ser neutral políticamente, que todas portan una carga ideológica, y que por ello el autor ha de posicionarse y responsabilizarse de lo que escribe. Podemos comparar la noción de Sartre de la literatura como arma con la idea de Gopegui de compromiso. En ambos existe una idea de riesgo, implícita en la cita de Sartre por sus referencias al disparo y a la necesidad de “apuntar” responsablemente. La crítica de Gopegui a la cuestión de cómo el compromiso había pasado a ser un concepto que había sido apropiado por el campo de poder y había perdido parte de su significado más activista encuentra un eco en la contraposición de Sartre entre “placer” y “responsabilidad” a la hora de disparar, de comprometerse. En definitiva, el ejemplo de literatura que Sartre propone es una con un alto contenido político y donde las intenciones del autor a la hora de exponer un mensaje que sea capaz de abrir los ojos del lector se muestra claramente.

Por su parte, la opinión de Adorno, que reacciona contra Sartre y Brecht, es que el arte, y en este caso la literatura, pierde su capacidad de crítica social cuando concede espacio a una heteronomía, es decir, cuando deja de lado su autonomía entendida aquí como una disociación de la sociedad, en aras de un mensaje político o social claro. Así, su idea de la relación del arte con la sociedad es la siguiente:

Art (...) is not social only because it is brought about in such a way that it embodies the dialectic of forces and relation. Nor is art social because it derives its material content from society. Rather, it is social primarily because it stands opposed to society. Now this opposition art can mount only when it has become autonomous. By congealing into an entity unto itself –rather than obeying existing social norms and thus proving itself to be ‘socially useful’- art criticizes society just by being there. (“Autonomy of art” 242)

Cuanto más sigue el arte las “reglas” sociales, por ejemplo en su intento de comunicarse con la sociedad, menos productivo es a nivel crítico, puesto que acaba siendo engullido por las propias estructuras que quiere criticar. La comunicación del arte con la sociedad para Adorno se daría precisamente a través de la no-comunicación, tal y como lo ha expresado en su *Aesthetic Theory* (6). Así, Adorno menciona a Kafka como ejemplo de un autor que nunca habla directamente del capitalismo, pero que sin embargo a través de la forma, de su creación de situaciones extrañas en contextos que parecen habituales produce una desestabilización de “an ideal of order, perhaps an ideal

of simple life and contentment with one's appointed station in it –all of which is social repression in disguise” (“Autonomy of Art” 248). En su análisis de Kafka como modelo de un arte autónomo que sin embargo dialoga y critica eficientemente las estructuras sociales, Adorno desplaza también la intención autorial de la “literatura del compromiso” de Sartre hacia la importancia, responsabilidad y capacidad crítica del lector. En dos momentos a propósito de su discusión de Kafka habla de la necesidad de un “lector sensible” (“Autonomy of Art” 247) y de un “lector comprometido” (“Autonomy of Art” 248) que se den cuenta de esta dimensión social en las obras de Kafka (248). En este sentido, Adorno incurriría en la misma crítica que dirige a Brecht en su ensayo “On Commitment” donde habla de que su teatro didáctico está “preaching to the converted” (11). Adorno critica el hecho de que el autor alemán intentara educar con un teatro que privilegiaba el contenido de la lección, de la enseñanza, por encima de la forma (11). La propuesta de Adorno, sin embargo, exige de un lector educado que sea capaz de realizar una lectura informada de antemano, haciendo que sólo un grupo selecto pueda ver las implicaciones políticas o sociales de la obra. De esto también parecía ser consciente Gopegui cuando mostraba su preocupación de que desde el campo literario se estuvieran escribiendo un tipo de historias que a su vez construían un tipo de lector que después no “sabría qué hacer con ellas” (Fernández). También, como Adorno, Gopegui ve la posibilidad liberadora del arte en cuanto a que puede abrir la capacidad de análisis crítico de los lectores. No obstante, para ello se necesita salir de las fórmulas habituales y proponer un tipo de novela que, como sistema que estructura nuestra forma de comprender el mundo, interpele y construya lectores críticos con lo que les rodea. La contrapartida de un tipo de novela como el que propone Adorno, y en menor medida, como veremos, Gopegui, es que requiere de un lector formado, un lector cuyo capital cultural, por así decirlo, le permita reconocer, apreciar y “utilizar” el tipo de conocimiento o de cambio que avanza esa novela.

Gopegui comparte con Adorno y Sartre la idea de que la literatura puede y debe tener un rol social de crítica y de denuncia. La forma de ver cómo el arte, en este caso la literatura, ha de dialogar con la sociedad, sin embargo, es diferente para los dos críticos. Para Sartre la literatura debe de partir de la toma de posición del escritor quien se compromete a través de sus obras, pero también expresando públicamente y directamente ese compromiso. Adorno, por su parte, concede más importancia al arte en sí -a la forma artística-, que por sí solo ha de ser capaz de provocar un cambio en la mentalidad del público, mediante una oposición a la sociedad, es decir, mediante la oposición a todas aquellas convenciones y construcciones sociales que articulan un pensamiento hegemónico y que no son cuestionadas. Ambas posiciones, no obstante, nacen posibilitadas desde la pertenencia al campo literario que, como espacio autónomo y legitimado e incluido dentro del campo de poder, puede tener este papel de crítica. La posición de Gopegui dentro del campo literario se define como la de una búsqueda de autonomía dentro de éste que le permita intervenir de forma crítica en el campo de

poder, concretamente la crítica del capitalismo como modo de producción homogeneizador. La búsqueda de esta autonomía, el intento por encontrar una posición completamente autónoma resulta más complicado en el contexto capitalista contemporáneo donde la influencia del campo de poder en el literario es mayor y también más invisible que nunca.

La escala de los mapas o la búsqueda de autonomía

La escala de los mapas, publicada en 1993 por Anagrama, fue la primera novela de Belén Gopegui. Como posteriormente recordaría la autora, la novela la envió a varias editoriales por mediación de Carmen Martín-Gaité que la apoyó y finalmente fue Jorge Herralde, director de Anagrama, quien aceptó publicarla, “a pesar del carácter ‘desafiantemente minoritario’” de la novela (“La escala de la memoria”).

La escala de los mapas se describe desde la contraportada como una “historia del miedo a ser amado y su metáfora,” en cuanto a su contenido, y dice de su estilo que “participa de cierta concepción de la literatura como arma blanca capaz de hacer una hendidura en el aire, en los movimientos, en nuestra percepción del mundo.”² Así pues, la noción de la literatura como un tipo de discurso que es capaz de producir efectos está presente a través de la comparación con un “arma blanca.” Al mismo tiempo, la resume como una historia de amor, pero añade que se puede leer metafóricamente. Así, partiendo de una temática novelística en apariencia convencional (“una historia de amor”) se le añaden características, como el hecho de suscitar otras lecturas (“y su metáfora”) que ponen en alerta al lector de que lo que va a encontrar no es en realidad convencional: un tipo de literatura que busca algo más que entretener, describiéndola como un “arma blanca” que puede tener un impacto en nuestra forma de ver el mundo. Mediante términos vagos la contraportada sugiere que la novela tiene una utilidad más allá de ser un entretenimiento, interpelando al lector a que la complete con su lectura.

Al contrario que con las siguientes novelas de la autora, cuyas reseñas enfatizan las implicaciones sociales y políticas de las mismas, con *La escala de los mapas* la crítica ha centrado su discurso en el componente estrictamente retórico, lingüístico y en ocasiones existencial de la novela. Así, Janet Pérez escribe un artículo donde sitúa a la autora en el contexto del panorama literario y compara esta novela con las dos siguientes de la autora. En concreto, su estudio sobre esta novela se enfoca en el carácter existencialista de la novela encarnado en la búsqueda subjetiva del protagonista y replicado por el estilo peculiar de la autora. Su análisis concede especial importancia a la relación de la subjetividad del individuo con su entorno, sea por “the difficulties of taking control of one’s own life” (118), y proponiendo preguntas sobre las formas en que la sociedad determina y limita al individuo (118). La relación que el individuo establece con la sociedad también forma parte de un artículo de Ana Bundgaard donde la crítica se

² *La escala de los mapas*. Barcelona: Anagrama, 1993.

acerca a esta relación a través del “discurso amoroso” presente en la novela. Para Bundgaard, la novela pone de relieve la realidad caótica que rodea al hombre actual que, engeguizado por el predominio de la imagen, y teniendo la posibilidad de conectarse con el mundo entero gracias a la comunicación virtual, vive, sin embargo, ansioso de encontrar un espacio propio. Su estudio se centra principalmente en subrayar el discurso metaficcional de la obra en relación con la tradición literaria amorosa, pero también con respecto a otros discursos que no son literarios. La “función ética de la literatura” que atribuye a la novela se da, por un lado, en relación con otros discursos (visuales, virtuales) y también, dentro de la literatura, como desmarque de otras novelas puesto que *La escala de los mapas* se escribe “sin apego a la exterioridad, sin costumbrismo, insinuando que la literatura es arma blanca frente a la despersonalización de la civilización como consecuencia de la comunicación virtual global” (39). Bundgaard, que repite la metáfora del “arma blanca” en su crítica, no aclara qué es o dónde se concentra la despersonalización contra la que reacciona la novela ni tampoco a qué se refiere por “comunicación virtual global.” Sin embargo, la idea que subyace en su análisis es la de la consideración de esta obra como un artefacto artístico autónomo en el sentido en que podría entenderlo Adorno, especialmente en lo concerniente a la dialéctica entre comunicación, encarnada por otros discursos así como por el apego al realismo, y la no-comunicación, o la ambigüedad presente en la novela de Gopegui en la relación entre ficción y realidad. En este sentido, Bundgaard apunta levemente en su análisis a lo que me parece que es un tema fundamental en esta obra y que además la relaciona plenamente con el resto de su producción: la concepción de la literatura como elemento que puede servir para hacer una crítica a la sociedad provocando una reacción por parte del lector. A primera vista, parece que el resto de sus novelas contienen un mensaje más claro y más cercano a un debate social que *La escala de los mapas*. Por ejemplo, Janet Pérez habla de que existe “a progression from predominance by the world of dreams in the direction of a predominance of reality becomes clearly visible” (118-9) entre ésta y el resto de su producción. Sin embargo, el carácter metaficcional y autorreferencial de la obra, más que suponer un replegamiento o un ensimismamiento, invita a una lectura sobre las construcciones sociales y políticas así como el papel que la literatura tiene con respecto a ellas como ahora veremos. En este sentido, a través del análisis podremos ver cómo es posible leer la novela como una alegoría de la búsqueda de un espacio autónomo dentro del campo de poder, una búsqueda que se convierte en una tarea ardua por cuanto es difícil encontrar un espacio que no esté ya de alguna forma abducido por el sistema capitalista que Gopegui critica.

La escala de los mapas narra la historia en primera persona de Sergio Prim, un geógrafo de profesión, en su búsqueda por un hueco, un lugar metafísico exento de la realidad, “el lugar de las preocupaciones despejadas y la íntima, la benigna invisibilidad” (81). Paralela a su búsqueda personal, se produce su historia de amor con Brezo, una mujer a la que encontró “en una suposición” (16). Brezo había sido su amor platónico por un tiempo y una tarde, mientras Prim se pregunta si habrá regresado a la ciudad, ella

aparece. Este encuentro fortuito da lugar a una relación entre los dos que se extiende por los cuatro meses que narra Prim. La narración que conforma tiene que ver, por una parte, con los intentos del protagonista de encontrar el “hueco” metafísico y hacer entender a los demás, especialmente a Brezo y a la psicóloga Maravillas Gea, en qué consiste éste. La narración de Prim, en primera persona, se dirige en la mayoría de ocasiones a Brezo, como si se tratara de una carta donde cuenta lo que le está pasando, y en otras ocasiones, se dirige directamente al lector. Cuando se dirige a Brezo, Prim resume su historia de amor e intenta justificar su falta de compromiso con ella. Para ello aduce que no puede estar con Brezo hasta que no haya encontrado el “hueco” porque en la realidad, según Prim, “toda pieza sometida a la acción de fuerzas exteriores se fatiga y deforma” (30-1), es decir, que la rutina, las presiones del día acabarían arruinando su relación. Prim se va retrayendo progresivamente, obsesionado por encontrar su “hueco.” Acude a la psicóloga para que le ayude a materializarlo, para que le dé algún tipo de prueba científica de que existe y dónde puede encontrarlo. Mientras tanto, Brezo, cansada de la inestabilidad de Prim, va alejándose de su vida progresivamente. Prim la echa de menos, pero no intenta contactar con ella, porque sabe que sólo en el “hueco” sería posible que su historia de amor funcionara. Prim se retira a un pueblo de Cuenca, a vivir durante unos meses con la excusa de un proyecto para su empresa. Mientras permanece allí, aislado y apenas con contacto humano, Brezo le envía una carta para decirle que está viviendo con alguien nuevo, su exnovio, “un *pelotari* vasco” (203). Prim decide quedarse en la pensión de Cuenca e incluso empieza a pensar en vender su apartamento en Madrid. Pese a que echa de menos a Brezo, Prim se mantiene firme en su decisión de encontrar el hueco y que seguirá en ello, aunque pierda su trabajo (“De sobra sé que el hueco no es inútil. Si pierdo mi trabajo, intentaré vivir a su costa” [227]). Finalmente, en un final metaficcional, el protagonista se presenta al lector hablando como si todo el tiempo hubiera estado en el mismo sitio, en el libro que ahora tiene entre manos: “Y así yo, desde la primera letra, sigo aquí, no me he movido. Al fin cambié de escala y vine a quedarme en este poliedro iluminado. Doscientas veintinueve páginas rectangulares con inscripciones impresas, y entre cada palabra, y al borde de cada letra, un intervalo, un hueco. Alza la mano y verás cómo el espacio se detiene” (229). Al final del libro, pues, el propio protagonista emplaza al lector a cuestionarse sobre la naturaleza de lo que ha estado leyendo, puesto que esas doscientas veintinueve páginas en la ficción corresponden también al número de páginas que tiene el libro y que hemos leído. Prim nos habla desde *dentro* de la novela, por así decirlo, que se ha convertido de repente en un espacio propio que ha asegurado y que hace que asociemos este final con la consecución de su “hueco.” En esta lectura, el “hueco” se puede interpretar como el espacio autónomo que ha de tener la literatura con respecto al campo de poder, necesaria para después poder interpelar al lector. Este análisis se hace más evidente al examinar las nociones de realidad que Prim maneja y a las que opone su “hueco” como el lugar que no está “contaminado” por ésta.

La tensión con la realidad es un elemento narrativo fundamental a lo largo de la novela para el personaje principal, Sergio Prim, una tensión que en cierto modo también se hace extensible al lector al final del libro que tiene que volver a replantearse qué significa “realidad.” De hecho, la definición de la realidad manejada a lo largo del libro es variable y se define precisamente por oposición a los conceptos con los que entra en tensión. Por un lado, está la tensión que se produce entre realidad e imaginación o ficción. Esta tensión se da a través de la metafictionalidad y del lenguaje metafórico y altamente subjetivo empleado por Prim que hace que la narración no sea referencial, sino poética. Ambos elementos, la metafiction y el tipo de lenguaje, requieren de la participación activa del lector que necesariamente ha de tomar parte, no sólo leyendo sino decidiendo y completando el significado de la novela. Al mismo tiempo, mediante estos elementos el texto potencia su artificialidad de ser ficción creando un doble movimiento de distancia y complicidad con el lector. El lector necesariamente se ha de distanciar de lo que dice Prim y de lo que cuenta el texto; ha de adoptar, por lo tanto, una actitud crítica con el texto que en última instancia abre su lectura hacia otras interpretaciones. Por otro lado, al requerir su participación, la novela está haciéndole al lector también cómplice en el sentido de que se convierte en necesario para completar su significado. Este doble movimiento de distancia y complicidad con el lector se conecta con lo que Adorno opinaba a propósito de lo que la autonomía del arte puede conseguir. Desde su oposición a todo lo que es habitualmente social (la aparente barrera entre ficción y realidad en el día a día, la transparencia del lenguaje en cuanto a arma comunicativa) *La escala de los mapas* puede producir cambios en la forma de pensar del lector que necesariamente tiene que acercarse a la novela con un pensamiento crítico tras haberla leído. La relación que busca establecer el libro con el lector, basada en una distanciamiento que a su vez produce una complicidad, tiene como objetivo hacer que el lector tenga una posición de crítica con lo que sucede en el libro y en última instancia sea capaz de utilizar este posicionamiento crítico como cuestionamiento social.

Además del cuestionamiento de la realidad en relación a la ficción y la incorporación del lector a ese cuestionamiento, encontramos la tensión entre realidad y “hueco” dentro de la propia historia narrada. El “hueco” se define como un espacio que en principio es mental y que está fuera de la acción desgastadora de la realidad, un punto metafísico adonde Prim quiere huir. Aquí, la realidad se conceptualizaría como todo lo que se opone o “desafía” a este hueco metafísico y su definición abarca desde lo meramente existencial (la realidad como todo aquello que existe) hasta coyuntural (todos los factores políticos, económicos, culturales y sociales que conforman una visión del mundo). Aquí, como se verá la “realidad” se describe como el mundo consumista y capitalista al que Prim intenta buscarle una alternativa (el hueco) que, en los términos de la autonomía de la literatura y del propio proyecto de Gopegui se puede entender precisamente como la búsqueda de la autora por encontrar una posición autónoma en el campo literario que sea capaz de oponerse al campo de poder, específicamente caracterizado como una sociedad altamente capitalista.

Sergio Prim trabaja como geógrafo para una compañía que evalúa terrenos donde se ha de construir con el fin de diseñar estrategias de sostenibilidad y así evitar un impacto medioambiental grave, y a sí mismo se llama un “detector de paisajes” (70). Al principio, él está satisfecho por haber encontrado un trabajo que le permite crear relaciones armónicas entre el medioambiente y las construcciones. Pronto, sin embargo, su ilusión se torna en frustración cuando se da cuenta de que tras sus buenas intenciones siempre hay intereses que no consideran sus propuestas sino el máximo beneficio con el menor coste y tiempo. A esto Prim los llama “chanchullos” (72) que además son traídos por “la realidad”: “en seguida apareció la realidad, taconeando, frívola, y masticando, despacio, una palabra boba: chanchullos. Chanchullos edulcorados, chanchullos de fresa, rellenos, amistosos, ‘normales’. Chanchullos indirectos que se remontaban al momento de recoger los datos y a mí me impedían ser justo” (72). Los “chanchullos” caracterizados como dulces, “amistosos” y “normales,” es decir, como aceptados y propios del mundo donde habita Prim, se dan de bruces con su propio idealismo y sus objetivos. En su lenguaje metafórico, la realidad aparece personificada en la forma de una mujer, aquí con maquillaje, tacones y collares, y en otros momentos, con largas piernas (172), como un anuncio en una revista (142), como una actriz que sonríe (52), etc. Es decir, la realidad siempre aparece como una mujer atractiva dentro de la novela, como un personaje seductor que ha de ser evitado a toda costa, que acecha en las esquinas y espía desde los periódicos.³ Prim nunca deja de señalar y caracterizar a la realidad como un cliché de belleza siempre artificialmente mejorada a través del maquillaje y de otros accesorios. Esta caracterización nos indica cuál es la opinión de Prim sobre la realidad del mundo (y los motivos por los que quiere encontrar su “hueco”): la realidad del mundo según Prim no es más que una serie de superficialidades que son reproducidas y aceptadas sin que nadie quiera indagar en lo que se esconde en su interior. Además, la personificación de la realidad por parte del protagonista dialoga con ciertas caracterizaciones emblemáticas de la Muerte en la tradición literaria y cinematográfica, acechando los lugares donde alguien va a morir. En este sentido, podría decirse que la realidad supone la muerte en el imaginario de Prim.

Esta es la “mujer” que al fin y al cabo amenaza con llevarse a Brezo, poniendo en peligro el amor entre los dos. La búsqueda del “hueco” de Prim está basada en su idea de que la “realidad,” en su superficialidad, en sus imposiciones, se opone al tipo de relación que él querría tener con Brezo. Prim busca alternativas de relación con Brezo que no se den dentro de las coordenadas de superficialidad o falsedad determinadas por la “realidad.” En el siguiente fragmento Prim se dirige a Brezo para intentar justificar su alejamiento de ella, su aparente falta de compromiso: “Nos asedian el corazón collares de absurdos, cientos de concreciones nacaradas nos golpean, loca, ¿cómo no íbas a aceptar que yo empleara mi pequeño ímpetu y el tiempo en ganar un territorio? Investigaría, hasta meter los brazos en el vacío si hacía falta para huir de la mujer de

³ Llama la atención la caracterización misógina de la “realidad” en la novela de Gopegui.

guantes de cabritilla largos, de su pulsera de perlas” (90). Prim trata de hacer entender a Brezo (y al lector) que tras su quimérica búsqueda del “hueco” existe una razón casi de supervivencia. La realidad aparece no sólo caracterizada aquí como superficial a través del énfasis en su atuendo y en los accesorios, sino que también se muestra con una actitud intrusiva y agresiva. Así, Prim habla de “asedio” y “golpeo,” dos verbos que contrastan fuertemente con el refinamiento de su imagen. De esta forma, esta conceptualización de la realidad se hace eco de la representación que vimos dentro del contexto del capitalismo y sus “chanchullos.” Allí, la “realidad” se había entrometido en los planes de Prim de crear paisajes armónicos con un mínimo impacto medioambiental. Su temor es que de la misma manera en que las construcciones ignoraban y cambiaban sus paisajes para obedecer a intereses económicos, su amor por Brezo puede verse contaminado o directamente destruido por las acciones de esta realidad, visible y llamativa, pero que guarda una fuerza violenta, a la que Prim se opone mediante su búsqueda del hueco como alternativa. En las caracterizaciones de esta “realidad” es necesario ver la caracterización de un capitalismo salvaje que amenaza y se inmiscuye en todos los aspectos de la existencia, incluso los emocionales.

El “hueco” es la solución última para Prim, que además siempre ha estado interesado en aquello que de alguna forma pasa desapercibido o se opone a las convenciones. En un pasaje de la novela, Prim habla de “los geógrafos de la percepción, una corriente que apenas había merecido un epígrafe en el programa de la asignatura, pero entre cuyas aportaciones figuraba el «mapa mental»” (85). La existencia marginal de este hecho (como “epígrafe”) llama la atención del protagonista, quien además empieza a elucubrar con la posibilidad de mapas así. La idea remite, en parte, a Fredric Jameson y su noción de “cognitive mapping,” que según el teórico “enable[s] a situational representation on the part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society’s structures as a whole” (51). Para Prim, sin embargo, un mapa mental no lo es de la totalidad social que no es representable sino que establece nuevas relaciones y en diferentes términos de los que contendría un mapa objetivo. La caracterización del “mapa mental” de Prim es la siguiente: “un hombre en su casa, una urdimbre de aceras en las calles y, entre los dos, un mapa mental o filtro que modifica el paisaje, el desnivel de las cuestas, las escalas...” (85). El mapa mental para Prim es la manera especial e idiosincrática que tiene para relacionarse con la realidad que le circunda y que no está cartografiada de ningún modo fijo o institucionalizado. En este sentido, el mapa mental de Prim se asemeja a esfuerzos situacionistas, como el concepto de *dérive*, de Guy Debord: dejarse ir por la ciudad sin preconcepciones, estableciendo relaciones nuevas entre el individuo y su entorno. A nivel teórico *dérive* es analizada por Tom McDonough como un juego que toma lugar en el espacio estratégico de la ciudad (259). Por ello, la *dérive* “does not possess a space of its own, but takes place in a space that is imposed by capitalism in the form of urban planning” (259). Esta teorización es idéntica a la que formula Michel de Certeau en su diferenciación entre táctica y estrategia, para hablar de cómo los individuos pueden crear

una oposición a un sistema apropiándose de los espacios ya establecidos y utilizándolos en su propio beneficio.⁴ El valor de resistencia y oposición a un orden externo e impuesto es crucial en las conceptualizaciones de Debord y de Certeau y se relaciona parcialmente con las intenciones de Prim en sus búsquedas y elucubraciones particulares: la búsqueda de un espacio propio y unas posibilidades relacionales que no estén delimitadas ya por una realidad que se le presenta como injusta. Los “mapas mentales,” como alternativa a los mapas geográficos convencionales, son para Prim un concepto atractivo por cuanto encajan con su visión de oposición a lo que impone la realidad, una oposición cuya máxima y última realización se daría con la consecución de su “hueco.” La noción de oposición y resistencia, para Prim, a través del hueco, que es el objetivo final y completo, no tiene el sentido de provisionalidad o de sobreescritura de espacios ocupados que forman parte de la teoría de de Certeau y Debord, sino precisamente de encontrar un espacio totalmente nuevo y autónomo, fuera de lo que ya está jerarquizado.

Además de los “mapas mentales” y sus geógrafos de la percepción, Prim se muestra interesado por el “margín,” un número olvidado entre el siete y el ocho que se perdió. Basándose en esta leyenda, un dato marginal de la historia de las matemáticas, él empieza a imaginar una realidad diferente: “Y resulta tentador. ¿Se imaginan? Un número más, una hora diaria fuera del transcurso del tiempo, cada año, entre julio y agosto un mes que no se contabiliza” (28). La lectura aquí de una realidad diferente provocada por un número más se ve además aumentada por las connotaciones anti-capitalistas que esta realidad supondría. Esa hora de más, ese “mes que no se contabiliza,” y que existe fuera de la realidad aceptada, convencional, es similar a la conceptualización del “hueco” para Prim, en el sentido de que se convierte en un espacio invisible, no vigilado, y por lo tanto, de resistencia a la realidad, de expansión de un espacio que no está sobrescrito.

El interés de Prim por elementos que aparecen en epígrafes y en los márgenes de lo habitual hablan de la personalidad del protagonista, alguien que no acepta la “realidad” como se presenta y que, por lo tanto, busca una alternativa, lo que el “hueco” representa en su máxima encarnación. Al final del libro, el protagonista ha renunciado al amor y está a punto de renunciar del todo a su vida en Madrid cuando se plantea hipotecar su casa (226). Lo que en apariencia puede interpretarse como un “miedo al compromiso,” por cuanto Prim opta por retirarse sin oponer resistencia se lee, sin embargo, como una negativa a aceptar la realidad como es, sin cuestionarla. El movimiento de replegamiento del protagonista supone una crítica a la sociedad que no se articula explícitamente como crítica per se, pero que se va desvelando a través de su lenguaje y sus pensamientos, desde la metáfora de la relación de amor con Brezo y también desde la estructura metaficcional y autoconsciente. La búsqueda del hueco de Prim se ofrece como la única salida posible a la “realidad” caracterizada negativamente

⁴ Ver *The Practice of Everyday Life*. Berkeley and Los Angeles: U of California Press, 1988.

por éste, y también es la única posibilidad de comprometerse sentimentalmente con Brezo. Esta búsqueda tiene un paralelismo obvio en la propia búsqueda de Belén Gopegui por encontrar un espacio autónomo dentro del campo literario que no esté abducido de alguna manera por el campo de poder y el sistema capitalista que ella denuncia. Sólo mediante la consecución de este espacio, dentro del campo literario, es la única forma que la autora imagina que la literatura puede tener un impacto efectivo en el campo de poder.

En esta novela, con la que Gopegui debutó en el campo literario, se puede ver su interés en encontrar un espacio “no contaminado” para la literatura, un lugar autónomo dentro de un campo literario que, según su opinión, está siendo influenciado por el campo de poder. También se pueden atisbar los elementos de crítica social y política que irá desarrollando posteriormente en su trayectoria novelística. La gran diferencia es el grado de intervención autorial y el espacio que deja al lector para realizar varias interpretaciones. Como hemos visto antes en algunos ejemplos sacados de entrevistas y artículos, Gopegui ha articulado en público una postura social y política. Un aspecto que interesa a Gopegui es precisamente el papel que la literatura puede tener en la construcción de una sociedad más justa y solidaria, algo que según ella está en contraposición con lo que la mayoría de novelas hace, que simplemente reproducirían una visión determinada y hegemónica sin contestarla. Por ejemplo, en una entrevista, Gopegui es preguntada si le condiciona a la hora de escribir el hecho de que en apariencia se le da más importancia a la presencia mediática de los autores que a sus obras. Gopegui contesta a propósito de esto y además adelanta cuál es su postura sobre la literatura:

Condiciona eso [la importancia de la imagen mediática a la hora de escribir] y condiciona, sobre todo, la causa de eso: cuáles son las reglas del juego que hacen que importe más la marca que el uso del objeto, en este caso más la marca de un autor mediático que el uso que vaya a tener la novela. Porque yo creo que las novelas deben usarse, han de tener aplicación, es más, creo que la tienen aunque a veces quien las utiliza parezca no reparar en ello. (Fernández)

Aquí, Gopegui establece la oposición entre “marca” y “uso” de la novela: en la primera, sería una visión prefabricada de un objeto que acaba siendo más valorado y coarta o en ocasiones nubla el papel social que la novela podría tener. La autora piensa que cualquier novela sirve un tipo de ideología, incluso en el caso de autores mediáticos, por ejemplo, en el caso del favorecimiento de una marca por encima del contenido del libro se esconde también un tipo de uso determinado, en este caso, podemos pensar que la reproducción de una dinámica de circulación de mercancías exclusivamente. En otra entrevista posterior se muestra todavía más reveladora sobre este tema. Cuando es interpelada por la carga ideológica de sus novelas, ésta responde de la siguiente manera:

Todas las novelas manifiestan, o son, una preocupación ideológica explícita. Lo que ocurre es que cuando esa preocupación es la hegemónica, lo explícito no se ve. El poder de intervención social es muy amplio, la literatura contribuye a naturalizar las condiciones de vida. Y en contra de la frase de Paul Klee que suele citarse -el arte hace visible lo invisible-, la literatura suele contribuir a hacer invisible lo visible: la explotación, por ejemplo. (Rodríguez Marcos)

La “aplicación” (Fernández) que Gopegui consideraba que han de tener las novelas “aunque a veces quien las utiliza parezca no reparar en ello” (Fernández) encuentra una explicación en esta segunda cita donde viene a decir que “todas las novelas manifiestan, o son, una preocupación ideológica” (Rodríguez Marcos) que, sin embargo, permanece oculta o invisible, y por tanto reproduce las mismas estructuras del campo de poder si el autor no es consciente de su posición dentro de la cadena de producción. La forma de intervenir o de “cambiar” la ideología dominante es actuando mediante una conciencia de oposición. La escala de las mapas muestra esta oposición de una forma metafórica y metaficcional, obligando a que el lector complete la lectura y así revelando (“hacer visible lo invisible”) lo que la novela quiere expresar. La novela, por lo tanto, es un ejemplo de cómo el arte puede servir para expresar un compromiso desde su autonomía. La autonomía dentro del campo literario por parte de Gopegui definida en la negativa a aceptar imposiciones desde el campo de poder encuentra un correlato ficcional en la peripecia personal de Prim, quien a su manera niega lo que la “realidad” le ofrece.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1997. Impreso.
- . “The Autonomy of Art.” *The Adorno Reader*. Oxford: Blackwell Publisher, 2000. 239-265. Impreso.
- . “On Commitment.” *Performing Arts Journal* 3.2 (1978): 3-11. Impreso.
- Adorno, Theodor y Marx Horkheimer. “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception.” *Dialectic of Enlightenment*. NY: Continuum, 1972. 120-167. Impreso.
- Azancot, Nuria. “Belén Gopegui: Carmen Martín Gaité me enseñó a decir no”. *El Cultural.es*. Unidad Editorial Información General S.L.U., 21 marzo 2001. En línea. 31 octubre 2014.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia UP, 1993. Impreso.

- Brecht, Bertold. "Appendices to the Short Organum." *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*. Ed. and tr. de John Willett. New York: Hill and Wang, 1964. 276-280. Impreso.
- . "Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction." *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*. Ed. and tr. de John Willett. New York: Hill and Wang, 1964. 69-77. Impreso.
- Bungaardt, Ana. "La cartografía del amor imposible: *La escala de los mapas* de Belén Gopegui". *El amor, esa palabra... El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*. Ed. Irene Gastón Sierra, Anna-Sophia Buck. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2005. 27-39. Impreso.
- Fernández, Santiago. "Me preocupa el precio que tenga que pagar para vivir de escribir". *Babab.com*. Mañana Es Arte A.C. Enero 2001. En línea. 31 octubre 2014.
- Gopegui, Belén. "La escala de la memoria". *El cultural.es*. Unidad Editorial Información General S.L.U., 24 enero 2008. En línea. 31 octubre 2014.
- . *La escala de los mapas*. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.
- . "Literatura y política bajo el capitalismo." *Guaragao* 9.21 (2005): 9-20. Impreso.
- . "Poética y política." *Género y géneros I: Escritura y escritoras iberoamericanas*. Ed. Eva Löfquist y Carmen Valcárcel. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006. 41-47. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991. Impreso.
- McDonough, Tom. "Situationist Space." *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Ed. Tom McDonough. Cambridge: MIT Press, 2004. 241-265. Impreso.
- Pérez, Janet. "Tradition, Renovation, Innovation: the Novels of Belén Gopegui." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28.1 (2003): 115-139. Impreso.
- Rivera de la Cruz, Marta. "Entrevistas: Belén Gopegui". *Revista Espéculo*, 7. Universidad Complutense de Madrid, noviembre 1997. En línea. 31 octubre 2014.
- Rodríguez Marcos, Javier. "Entrevista: Belén Gopegui." *El País.com*. El País, 18 septiembre 2004. En línea. 31 octubre 2014.
- Sartre, Jean Paul. *What is Literature? And Other Essays*. Harvard: Harvard UP, 1988. Impreso.
- Trueba, Virginia. "Contra la literatura cursi: Belén Gopegui." *Escritores.org*. Escritores.org, 2002. En línea. 31 octubre 2014.

The Cultural and Foundational Origins: Archeology, Ecology and Humanism in the Poetry of Antonio Colinas

Jaime María Ferrán
Clark Atlanta University

Abstract: Antonio Colinas is a Spanish poet from the generation of the late 1960s, the group of the *novísimos*. His poetry is grounded in a humanistic view of the past through his interest in topics such as archeology, ecology and Greco-Roman Antiquity. By looking at the past, the writer is able to establish relationships with the present era which reveal the need to reconnect with transcendental ideas and spiritual imagination. Colinas, however, is not a religious poet. Through his verse, he presents an appeal to humanistic memory which he sees as a cultural remedy for many of the problems that are a consequence of life in late modernity.

Keywords: archeology – ecology – transcendence – origins – the sacred

Antonio Colinas (1946-) is one of the most important poets of Spain from the 1970s onward. Although he did not appear in José María Castellet's anthology, *Nueve novísimos poetas* (1970), he is widely considered a member of the *novísimos* or the generation of 1968. Colinas sees the role of poetry as that of recovering transcendental visions. That is why archeology and history are such an integral part of his work. A look at the past is the possibility of understanding the sacred power of the origins of civilization. Colinas is also interested in nature because landscape contains the possibility of metaphorical representations of otherworldliness. He is, however, not a religious poet in the sense that he promotes a certain institutionalized spiritual belief. The fascination with the past, along with a serene and ecological contemplation of nature, offers Colinas the possibility of criticizing the post-industrial age.

The poet, nevertheless, does not explicitly write about the problems of the era in which he lives. His reflections are usually a byproduct of his contemplation of history and nature through poetry. The critique comes about as a result of contrasting different historical ages. Colinas goes deep into the past and returns with opinions and reflections about the culture of the present. Colinas is a humanistic poet whose poetic thinking is

tied to an understanding and an appreciation of cultural history and mythology. He is fascinated with myths because of the ways people in the past interpreted their role in the universe. Compared to the other poets of his generation, however, he is different. Colinas is not interested, for example, in pop culture and the cultural media of the age like movies, television and advertising.¹

Sepulcro en Tarquinia (1975), his fourth book of poetry, is his most important work from the 1970s. The poetry is influenced by the fact that Colinas lived in Italy between 1970 and 1974 where he taught Spanish in universities in Milan and Bérghamo. One of the poems is titled “Poseidonia, vencedora del tiempo”. José Enrique Martínez explains that the poem is based on the ruins of Paestum, an area located south of Naples where there are the archeological remnants of various Greek, classical temples dating from around 600 BC (159). Anyone visiting this place will discover an extraordinarily beautiful landscape with grass and mountains in the background. Paestum was an important Greek city in Magna Grecia. It was founded as a sanctuary to the god Poseidon, and thus it was first named Poseidonia. There are three ancient Greek temples that are remarkably well preserved, especially the colonnade. Colinas writes about the architecture and the connection with the divine:

pero sin duda son bocas divinas
 las que han hablado al mar desde este monte
 en donde vibra denso el birimbao
 del pastor y tan sólo quedan restos
 de una bárbara, herbosa arqueología (4-8)

Only the archeological ruins remain but these conjure up in the mind of the poet a people that lifted their arms to the sky:

pienso que los humanos no desnudan
 bastante sus palabras, ni sus hábitos
 ni hacia los astros tienden ya las manos. (11-13)

“Castrum Petavonium”, another section of the book, is dedicated to the ruins of a roman campground in the province of Zamora, in Spain, close to the area where Colinas was born and grew up in the province of León. The foundation of the Roman city of Petavonium was based on this campground, home to the *Legio X Gemina*, the legion that guarded the routes to Gallaecia, present day Galicia. The camp was founded in the year 25 BC after the time of the Cantabrian wars. Colinas’ poem describes the life in the

¹ It should be noted that Colinas begins to publish later than the other *novísimos* whose first books appear during the second half of the 1960s. His first two poetry books date from 1969, and his first important work, *Truenos y flautas en un templo*, dates from 1972.

camp. The bodily strength of the soldier is represented with the image of the muscle against the leather: “el músculo se afana con el cuero”. The text also describes the precinct at dusk with a full moon and the horses in the fenced area. Cauldrons boil gold and prostitutes come to satisfy the lonely soldiers while outside there is the smell of manure. The poetic recreation of the camp produces an ambiance that is captivating, and the writer seems transfixed as he contrasts the culture of his own era with that of the Roman settlement. The 20th century, in contrast, seems laughable:

Petavonium: los caballos dentro de la cerca
 miran un anochecer con pus y luna llena,
 horno bullente de oro, rameras, el estiércol,
 hoy qué arcaica la noche, qué risa el siglo XX
 (adobe con escarcha y vísceras de perros) (9-13)

In an interview with Bruno Marcos in 2013, Colinas explains that ruins are not outdated places full of death but rather fertile symbols (1). They are foundational spaces where the lessons of the past are still alive. Ruins are like fountains that are continually flowing with information about a past that, in turn, also illuminates the present. He mentions Petavonium in the interview because this place is specifically related to his own life, being located so close to the area where he grew up, but he also mentions the importance of the legends that emanated from that space, stories that he heard from his grandparents. Archeological ruins, thus, can also be interpreted as texts, as narratives that have been passed on from generation to generation. Colinas sees them as places that house, through time, the mystery of the sacred. In turn, this is communicated to the writer who relives it through verse. The past becomes not only a fountain of sacred symbols and visions but also a place of individual and cultural identity. This is what the poet considers missing in late modernity. But he does not write about these topics because he detests modern progress. He sees his role as a poet as that of recovering from the past something valuable. This type of poetic contemplation leads to a deeper understanding of the present age.

Jerome A. Miller, from a philosophical perspective, comments that late modernity has an attitude towards the world that is based on a multiplicity of views, frameworks and discourses. This attitude supposes that the world is like a game. Any attempt to view multiplicity as an all-encompassing reality is viewed with a certain level of suspicion (95). In the following passage, Miller describes the attitude as being pragmatic and not interested in grandiose ideals:

Articulated in philosophical terms, such an attitude describes itself as cheerfully pragmatic, and celebrates its recovery from the age-old philosophical quest for a non-destructible system of doctrine. The adept practitioner of such an attitude, precisely because he has not been caught

in the throe of the world, can move among all of them with the cosmopolitan ease of a connoisseur. The imperturbability with which he shifts from one to another, his way of “caring and not caring” about whatever world he chooses to live in, are the characteristics of a distinctively post-modern version of the peace that surpasses all understanding. (97)

Miller comments that if nothing is sacred, then being a part of any kind of *world* brings about an emptying effect. The “mortal seriousness”, that is necessary to view the world as something more than just a game, is absent (97). Colinas’ interest in the Classical world of Antiquity and his Romantic attitude towards nature, are ingredients that presuppose a critique of advanced modernity. Juan José Lanz locates Colinas after the aesthetic renovation of Spanish poetry of the middle of the 1960s, when neo-surrealism is waning (56). This is the time of the neo-romantic influx in the generation, which can be located at the beginning of the 1970s. Lanz mentions the influence in Colinas of German Romanticism, especially poets such as Hölderlin and Novalis, There is no doubt that there is a relationship between Colinas’ refined cultural aestheticism –at the beginning very much based on his fascination with Italy– and his views about what modern society is lacking.

As postmodern philosopher Gianni Vattimo explains “the society in which we live is a society of generalized communication. It is the society of the mass media.” (1). A society of communication, through television, newspapers, movies and technology, produces a multiplicity of images that entails what Vattimo calls a loss of a “sense of reality”(8).² It is precisely this loss that is at the heart of Colinas’ evocation of the past. In the interview with Bruno Marcos, Colinas explains that archeological ruins can be either places of lost memory or spaces of rebirth where one can feel and think with a new sense of freedom. The past, thus, can be liberating as something that is born in the identity of the individual and can then be transmitted to the society as a whole: “algo que nace de nuestro interior y que luego proyectamos en la sociedad” (2). Ruins are, thus, the origins of collective memory. Colinas also comments that archeology has not always had, in his literary generation, a real and fertile meaning, but rather tends to be understood in a superficial way as poetry of *culturalismo* where ruins are more of a decorative setting or a cultural motif. The poet explains that he has done something different with this topic:

² The realm of measurable objects has “become the world of merchandise and images” (8). Vattimo’s explanations of the culture of postmodernity, based on the impact of the mass media society, are pertinent in clarifying Colinas’ view that late modernity has become detached from the exploration of origins. If society relies solely on the media for its information, it will not take into account more humanistic views present in fields such as history, mythology and literature.

yo he procurado que los espacios de las ruinas sean algo más, y eso se aprecia en efecto muy bien en mi libro *Sepulcro en Tarquinia*. En él, las ruinas de nuestro noroeste contienden en un diálogo fecundo con las ruinas del mediterráneo, con las ruinas de Italia. Pero siempre son espacio de vida, lugares en los que se desarrolla la verdadera vida del poema. La cultura no es tal cultura si debajo de ella no tiembla la vida, la experiencia de ser. (2)

Archeological ruins must, above all, have a real connection with humanity. They must have a life that is determined by the *living* value that people give to them.

Noche más allá de la noche (1983) is a poetry book that was written between 1980 and 1981 at a time when the author is living in the Mediterranean island of Ibiza, a place that will become his residence for a total of 21 years. Colinas starts living there in 1977 and will remain until 1998. José Enrique Martínez explains that the first three years in Ibiza were the happiest of his life (27). Married since 1971, the poet now has children and many friends that lived on the island. He will cultivate his interest in archeology and be involved in different digs. He will also read about Primitive Oriental philosophy and culture and continue studying Classical antiquity. His readings include authors such as Mircea Eliade, Carl Jung, the Spanish philosopher, María Zambrano, and Rainer Maria Rilke. The setting of the book is the island of Ibiza, a paradise of blue waters and stunning, dry, rock landscapes with panoramic vistas framed by olive or cypress trees.³

Kay Pritchett mentions the importance of the sea in the poetry of Colinas as a place of “archetypal significance” (278). Archetypes are an important concept in the psychological theories of Carl Gustav Jung (1875-1961). For Jung, archetypes were universal patterns that came from the collective unconscious, and water as one of the most common symbols. Susana Agustín Fernández sees connections between Colinas’ poetry and Jung’s theories. Jung related the sea to the principle of regeneration; the sea is the collective unconscious where everything starts. Fernández observes a similar way of thinking in the poetry of Colinas. She indicates that the sea has cosmological significance as a source of origins: “en los poemas de Colinas el mar ofrece una nueva visión del cosmos en tanto que fuente generadora de dádivas. Para el poeta el mar es origen de todas las cosas.” (211).

The poems of *Noche más allá de la noche* are set in specific Mediterranean geographies but also in a world that has mythological significance. The contemplation of the sea leads to an understanding of the importance of the culture of Antiquity. Debicki characterizes the book as “the culmination of Colinas’ neoromantic verse”

³ José Enrique Martínez explains that for Colinas Ibiza has a double sense. On the one hand, it is symbolically a paradise; on the other hand, it symbolizes death. The landscape has extremes; it can be very dry with rock formations that can be desert-like and eerie, but it also has forests of pines embracing quiet beaches of peaceful blue water (28).

(199). In Poem III the light of the Mediterranean is described as a place of plenitude that incorporates the poet himself who becomes part of a symbolic universe:

pero aquí estás, oh mar, arrastrando espumas
por mi piel, enredando rosales en mis brazos. (3-4)

Poem IV captures the sense of the timelessness of nature when it is related to cultural memory. The dolphins are symbols of the divine in this dream-like paradise that is resurrected from the past:

Allá en los cipreses, sobre el lomo del mar,
veíamos saltar los felices delfines:
divinidad fulgiendo sobre una agua de plata.
Se había quedado quieto el tiempo en esta orilla
desde aquella mañana melodiosa del mundo. (1-5)

The Greeks had called the islands of Ibiza and Formentera the *Pityússae*, a word that meant islands covered with pines. Poem VII is dedicated to Greece and the poet asks why Greek culture and mythic spirituality has endured after so many centuries. In the book of essays, *Del tiempo inspirado*, Colinas explains the importance of Classical Greece, a place where there was a fusion of nature, knowledge and creation (118-119). The ancient land was the symbolic equivalent of the mother but also of the virgin. If the religious temple communicated the union of the human and the divine, the land of Greece was a combination of blood and earth, blood and light. Colinas is not only describing the beauty of nature, but also searching for the significance of a civilization that gave meaning to the Mediterranean. In Poem XXV the poet asks if the time will come when the sleep-walking statues will again be unearthed. He evokes a time when the Mediterranean Sea was surrounded by many dilapidated cities that contained ruins and archeological sites. These were places where the shepherds walked peacefully with their sheep. It was a space of signs and symbols where the presence of memory gave humans a sense of awe and humility:

Naturaleza entonces mordía en la soberbia
de los hombres –las ruinas– con zarzas, con cicutas.
Todo el Mediterráneo lo cercaban ciudades
en ruinas, y rebaños instauraban la paz
en el mundo de nuevo. Todo era signo y símbolo; (3-7)

The poem is about statues that were discovered in the ruins of ancient Greek cities on the Mediterranean. Sometimes these artifacts were found casually while a farmer was sowing the land. The mutilated figures bring back a sense of fascination that makes

humans renounce their blind ambitions, which are always the precursors of war. The broken statue has a civilizing and a healing effect. The poet asks whether the time of rediscovery and renewed enthusiasm will come back:

¿Pero es que ya no va a volver aquel tiempo
de la resurrección, el campo a ser fundado?
¿Mañana qué estatuas enterradas podrán
resucitar el Sueño, la ilusión de los hombres? (19-22)

Noche más allá de la noche is about renewal and harmony. For Colinas the island of Ibiza is more than just a landscape. As Susana Agustín Fernández notes, the island is for Colinas a way of life. When visiting the place, people can return to an existence that has a certain simplicity and purity, away from the dense and noisy metropolitan centres of Spain where everything is cement and asphalt (278). Life in Ibiza, Fernández comments, revolves around the Mediterranean sea, its culture, history and mythology: “Este mar fue la cuna de la cultura occidental y del pensamiento racional y a cuyas orillas nace la filosofía jónica que tanta importancia tiene en el pensamiento y en la poesía de Antonio Colinas.” (296). The critic also mentions that Colinas is recovering the essential nature of living next to the ancient sea: “se rescata la imagen del Mediterráneo esencial: se evoca el paso de las estaciones, el cultivo y la recolección de frutos; los fuegos que se prenden en las noches; el mar azul que tantos dones ofrece.” (297).

The Mediterranean shores are places of cultural history. Poem VIII is dedicated to Homer’s character, Ulysses, Poem X to a Roman legionary who dies in the north of Spain and Poem XI to the eruption in AD 79 of Vesuvius, the volcano that buried the cities of Pompeii and Herculaneum. Greek mythology is present in Poem IX, a text based on the Parthenon, the temple built to the goddess Athena, completed in 432 BC. A visit to the temple site confirms that humans can approach the divine, and the divine tells the story of humankind, the passing of life and death:

Y perdí la noción de cuanto había sido.
Y el sentido perdí asomado a la sima
del límite y asido a ese conocimiento
que, como tú, quemaba, astro caído, sed
del tiempo en esa hora inmortal de mi hora.
Yo cerraba y abría los ojos comprendiendo
la cristalización de los dioses: el templo,
la ruina de la luz, la tumba de la luz. (21-28)

The book is not only about nature, it also has a cultural quality which unites two structural themes that Susana Agustín Fernández identifies in most of the poetry of

Colinas: the importance of cultural traditions and the return to the foundational origins (164).

The poet implies that the return to nature, so important especially in the last decades of the 20th century with so much development and construction going on everywhere in the planet, must be accompanied by humanistic knowledge. The ecological concerns that many have felt as important – not only at the end of the century but at the beginning of the millennium and beyond–, must be tied to a new look and study of cultural history. Writing about this topic, Harold Fromm comments that the modern person “is mostly unaware of a connection with Nature that has been artfully concealed by modern technology.” (33) Since technology has a remedy for almost everything, there is less of a need to seek spiritual transcendence. This type of disengagement, however, has produced what Fromm calls “a spiritual death” (32).

The poetry of Colinas is a reaction to the forgetfulness that characterizes the pragmatic culture and lifestyle of late modernity. It is a reaction against what Jerome A. Miller calls “the master suspicion that there simply are no matters of life and death because life and death are not matters of ultimate gravity” (97). Miller explains that contemporary society excludes the possibility of becoming engaged with “that trembling delight, that presentiment of the sacred, which is the first stirring of an ecstatic and mortal passion.” (99). Miller describes an attitude that is cheery and practical because it has liberated itself from philosophical doctrine. It is happily imperturbable but it is also ambivalent. It sometimes cares and other times it is completely unconcerned. It has shielded itself from painful struggles.

The need to evoke foundational spaces brings to mind the thinking of Mircea Eliade (1907-1986), the Romanian historian of religion, author of *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion* (1957). Eliade argues that while many people believe their world to be entirely secular, they are always connected, even if it unconsciously, to the remembrance of something that is sacred. The revelation of the sacred is *hierophany*, a manifestation of the divine or the sacred in a place, situation or an object:

When the sacred manifests itself in any hierophany, there is not only a break in the homogeneity of space; there is also revelation of an absolute reality, opposed to the non-reality of the vast surrounding expanse. The manifestation of the sacred ontologically founds the world. In the homogeneous and infinite expanse, in which no point of reference is possible and hence no *orientation* can be established, the hierophany reveals an absolute fixed point, a center. (21)

Even though Colinas is not a religious poet, he is a writer of metaphysical concerns. When he writes about the Parthenon, for example, he locates the Greek temple within a sacred space and his verse must honor that sanctity. The poem becomes a foundational song. The same is true when in his poems about Castra Petavonium, the ruins of the

ancient roman campgrounds in the north of Spain. Susana Agustín Fernández has noted that all the elements of nature in Colinas' poetry have metaphysical connotations (101). The critic recognizes the influence of Eliade's thinking in Colinas and explains that the poetry has mystical and entrancing qualities which she describes as Orphic.⁴ The physical world is abandoned and poetry descends into the depths of being: "el poeta continúa su búsqueda incansable guiado por la música de Orfeo que proporciona bienestar, despeja inquietudes y facilita el hallazgo de la Luz." (101).

Mircea Eliade comments that in ancient times –when human culture was in its beginnings–, human beings saw themselves as a cosmos. They were a part of the god's creation. Their lives were tied in with the universe: "the cosmos became the paradigmatic image of human existence." (165). Myths portray how foundational events made society and the natural world into a comprehensible totality. Myth is the explanation of origins. Anna White has studied Eliade's thinking and finds that refocusing on his ideas can be useful in Religious Studies because modern society has wandered away from the natural environment. White believes that revisiting Eliade's ideas is valuable because the sensitivity to the concept of hierophany can be curative and lead to reconstructing the world: "we have rejected or forgotten the concept of sacred space. In so doing, we have become so desensitized and separated from our very roots of existence within the ecosystems that we are now proceeding to destroy it." (1). Valuing sacred space once more does not mean a return to superstitions but rather a way to redirect the sensitivity of what she calls "Homo Economicus" (1).

In the same way that it can be argued that Eliade's holistic explanations are relevant in the contemporary world, it can also be claimed that the views of poets are essential because they are able to communicate visions of the sacred in a way that is different from that of a professor or a scholar of Religion. A poet has the verbal gift and the artistic know-how. For example, music plays an important part in Poem I of *Noche más allá de la noche*. The dark oboe plays the music of the mystery of the cosmos. The divine concert can be heard from the slopes full of olive trees and vineyards that look down towards the Mediterranean Sea. It is an Orphic music that comes from the depths of time:

Oscuro oboe de bruma, cómo sepulta el mar
tu solemne sonido que despierta a los muertos.
Aquí en esta ladera que cubre el olivar
sangre y labio repiten musicales conciertos.
La ladera y sus soles que maduran los vinos,
la tensión del azul volcado en los cielos,

⁴ In Greek mythology, Orpheus was a musician and a poet who endeavored to recover his wife, Eurydice, from Hades, the underworld. He is an archetypal figure representing the musician that charms. One of Colinas' poetry books is titled *Jardín de Orfeo* (1988).

armonía y vacío en espacios divinos,
horror al más allá tras las costas de Delos. (1-8)

Colinas will evoke the oboe's music in the last poem of the book, "Post-scriptum", giving the book a circular structure. J. E. Martínez states that this last poem is an invitation to contemplate, through the mysterious music, the sacred nature of the night (112). The last verse of the poem has, according to the critic, the influence of Taoism (245); the specific verse is "Adiós a la palabra, escoria de la luz" (245).

Classical mythology provides a way to view an age so different from the present. Myths are a path to a world where humans had a close spiritual connection with the environment, with the earth, the seas and the skies. Colinas is interested in myths not only because of the relation nature and ecology, but because myth is essentially a literary way of understanding the world. Some of his poems delve into the secrets of the night and evoke images of the dead and the underworld. The writer uses myths to imagine spaces that speak of the dead in his book *Jardín de Orfeo* (1988). According to Rafael Santiago Córdoba, the book has a neoromantic verse with reminiscences of poets from Central Europe such as Hölderlin and Novalis (62). Colinas uses the symbolic garden and the myth of Orpheus to penetrate a world of darkness where harmony has been lost. The first poem of the book is titled "Jardín-leteo".⁵ Córdoba explains the role of this text in the first section of the book: "presenta un mundo mudable, fugitivo, corroído por la desolación, la derrota y la desazón." (62). "Jardín-leteo" describes the journey to a garden of the underworld. It is wintry there and there are wolfs, cypress trees and bronze statues of animals. Colinas' images are eerie and surreal. In one of the verses, there is a reflection on humans' need to witness the power of the sacred. But in the dark garden, they now have thirst for both greenery and ashes. After the final poetic representations of the darkness –hills, moons and seas–, one can finally hear the music of Orpheus:

Oscuro mundo, sol de carne,
monte de aroma divino,
ojo, o estrella, o sueño, sobre el cuerpo de la mar,
luna de tiempo en cielo de dolor,
vida en el labio negro del alma. . .

Sólo sabemos que una música de sangre
suen a y se detiene en la noche de la luz. (39-46)

⁵ *Leteo* is the equivalent of Lethe, one of the five rivers of Hades. Lethe was the river of forgetfulness. By combining the word with *jardín* in the title of the poem, Colinas emphasizes the indistinct nature of what Hades is like. He imagines a dark, ambiguous place that is both garden and river.

The poem is a metaphorical representation of the world of darkness. The opposite is the world of light, which in Colinas is often associated with the cheerful but serene luminosity of the Mediterranean.

From 1998 on, the poet will return to the peninsula, going back to Castile. He will reside in the university city of Salamanca, not far from the northern region of León where he was born and grew up. In 1992 he publishes *Los silencios de fuego* and in 1997 *Libro de la mansedumbre*. There is also another symbolic light in Colinas' poetry and that is the burning flame, a symbol of love and harmony, that Colinas borrows from the poetry of San Juan de la Cruz.⁶ The first section of *Libro de la mansedumbre* is titled "La llama", the second is "Manantial de la luz", and the last is "La tumba negra", a long poem about travels in the eastern part of Germany. In a review of this book, Gloria Rey Faraldos comments that the first part is about tranquility and a search for a sense of completeness: "El poeta halla la plenitud en un nuevo estado, el de la mansedumbre o la quietud . . . es la armonía del espíritu en sosiego" (1). Martínez explains that Colinas' symbolic flame is about inner plenitude: "la llama es la imagen de esa plenitud que nace de dentro, alimentada por la sensibilidad ante la naturaleza, el arte, el sueño de los lugares armónicos" (114).

Much of *Libro de la mansedumbre*, however, is about opposites that combat each other. The concept of mansedumbre is not always about serenity; one arrives at inner peace after the pains and sorrows of life. It is not easy to be guided by mansedumbre for humans are always being deceived and ambushed by the contingencies of life. Within the book, the feeling of plenitude comes and goes as the poet seeks to understand so many matters: his own personal journey, historical conflicts in the 20th century and the pursuit of harmony and wisdom through humanistic ventures. In "La tumba negra" the poet is visiting the eastern part of Germany, cities such as Leipzig, Weimar and Magdeburg. He confronts the reality of a century that is ending, an era full of turmoil and a country that has gone through so many devastating changes: Hitler, Stalin and now the reunification. The memories of war, concentration camps and totalitarian regimes are constantly evoked in the poem. The writer seeks a sense of harmony with the world at large, but it is impossible when he reflects on an age in which destruction has been so prevalent:

¿Cómo escribir la crónica de confusos terrores?
 ¿Un siglo y otro siglo se habrá de alzar la ira
 para talar el árbol de la música?
 ¿Hasta cuándo tendrá que rodar la cabeza de Orfeo
 sobre los pedregales de la Historia? (130-134)

⁶ The poem is "Llama de amor viva" by Saint John of the Cross (1542-1591). Colinas has studied the poetry of the Spanish mystic in the essay titled "Contrarios contra contrarios (El sentido de la llama sanjuanista)" in *Del pensamiento inspirado II*, pg. 138-148. See José Enrique Martínez's explanation (249).

The end of the 20th century is an opportunity to reflect on the legacy of the era. The poet sees the century as an era full of darkness. Political ideologies have brought about Nazi fascism and Stalinism. The frenzy of economic development has produced impersonal places full of concrete and asphalt, and pollution has become a worldwide concern.

A poem that describes ecological concerns is “El valle, frontera de los siglos”, a text included in the first section of *Libro de la mansedumbre*. The poem presents the poet’s feelings about the last decade of the century. He alludes to the feverish impulse to urbanize everything. The metaphorical valley in the poem, symbol of the century, is being destroyed by construction:

No cesan de avanzar
 por el bosque las hachas y las sierras
 de quienes urbanizan,
 pero aún llueven sobre él los astros misteriosos
 que ya nadie contempla, que ya nadie escucha,
 y buscan un refugio por sus cuevas
 los animales puros. (4-9)

The poem describes a world in which nature is being ignored. The text makes reference to books that are not opened and not read. Where can one go, the poet asks, if thoughts are dying and love only exists in the humble book that has been consigned to oblivion?

¿Adónde ir si muere el pensamiento
 y el amor sólo es un sueño entre las páginas
 del libro humilde que ya nadie abre
 del libro pobre que ya nadie lee? (14-17)

The author’s pessimism is based on a society that has advanced technically but is disconnected from nature, from its origins and from humanistic foundations. When the evening comes, the birds disappear and the new medium, television, takes over. Machines full of fantasies substitute the book of knowledge:

Con las últimas sombras se van los ruiseñores.
 Con las primeras luces
 regresan los televisores con reflejos de sangre. (30-32)

There is an appeal in *Libro de la mansedumbre* to humanistic thinking. In “La tumba negra”, the poet witnesses the profusion of construction in an area of Germany that is catching up with the West in the effort of reunification. The loud bulldozers in the

poem are symbols of economic advancement, but the poet also values the legacy of Hölderlin, Novalis, Goethe and Händel, and, above all, Johann Sebastian Bach whose music is a major theme in the poem since it becomes the symbolic remedy to a history of terror. Bach's music is for Colinas a symbol of hope for the future of the country. The writer's visit to Leipzig and his meditations in front of the tomb of the composer are, as Gloria Rey Faraldos has noted, the beginning of Colinas' humanistic pilgrimage: "Un viaje a Alemania y la visita a la tumba de Bach son el punto de partida del peregrinaje del poeta, convertido en la voz del hombre inmerso en la contingencia de la historia." (1).

The humanities are ever-present in the cultural thinking of Colinas. This is not surprising in a writer who has delved in so many literary activities: poetry, translation, essays and even narrative.⁷ His cultural scope ranges from Mediterranean Antiquity to ideas of harmony in Oriental thinking, and from Italian literature to Spanish mysticism. The Spanish literary magazine *Anthropos* published in 1990 an issue dedicated to his poetry. The editorial article observes that Colinas seeks to locate the poetic word in the roots of time, in the foundational spaces of history. But it also bridges that separation of times by bringing the foundational origins back to the present: "Colinas busca la raíz, el tejido interno de la luz y los átomos, la fuente primera . . . El discurso y la indagación poética de A. Colinas se asienta e ilumina en las raíces del tiempo que la creación transmuta en luz de actualidad y presencia." (5).

The fascination with archeology, nature and ecology, and humanistic achievements are part of the author's search for a poetry that refers back to cultural origins. Interviewed by Raúl Olvera Mijares in 2013, Colinas speaks about a dialogue in his work with roots, origins and foundations:

Los cuatro años que viví en Italia y los veintiuno en la isla de Ibiza fecundaron y acrecentaron ese diálogo. Luego está la presencia de lo telúrico, de la naturaleza, que no hay que entender nunca como expresión de lo rural, lo costumbrista o lo meramente paisajístico, sino como esa especie de *fente* de la que todo brota; un tema que ya está presente –siempre que se universaliza– en la tradición literaria desde los orígenes, desde la poesía china e hindú, desde Hesíodo y Virgilio en Europa, desde los cantos nahuas en América y, de manera central, en el Renacimiento italiano y en el Romanticismo centroeuropeo. También en muchos de los poetas americanos. (1)

⁷ He has written on Dante, *Sobre la vida nueva* (1996), and his essays are compiled in books such as *El sentido primero de la palabra poética* (1989) and *Del pensamiento inspirado* (2001). *Días en Petavonium* (1994) is a book of autobiographical short stories. He has translated several Italian writers into Spanish (Giacomo Leopardi, Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini and Emilio Salgari).

The distinction he makes made between nature as landscape and nature as a foundational force is important, as is his explanation that everything comes from the natural world, even the beginnings of human civilization.

In his book of essays, *El sentido primero de la palabra poética* (2008), Colinas looks at the foundational nature of the lyrical word. He studies different historical periods: Antiquity, the Renaissance, Romanticism and Modernity. In the first section of the book, dedicated to Ancient times, Colinas presents several observations that are fundamental when taking into account the idea of origins. He states that primitive people used the poetic word to reveal the mystery of things (19). But he also clarifies that the mystery was not necessarily religious, it was related to a sacred view of nature. Reality hardly existed for the primitive peoples of the ancient era because it was so terrible and full of misery. But poetry was also a means for worship and part of the rites of initiation. It was the language that was used to speak with the gods or to imitate them. The poetic word could be an invocation, a psalm, a threat, a prayer or a curse. Since ancient times, poetry has had the role of revealing mysteries. Colinas goes on to say that when the sense of the sacred is lost or broken, there is also the disappearance of what he calls the chain of harmonious truths, “esa cadena de verdades armoniosas” (25). It is possible to end up in a period that seems to fulfill the goals of material and technical progress but is actually based on a displaced, empty sentimentalism, and an arid analytical empiricism. Science can become deformed and full of risks. In our own age, the excessive reliance on technology, along with the increasing sense that the environment is being destroyed, brings about a feeling that we have lost a sense of overall harmony: “que por nada está mejor representada en nuestros días – como ya dijimos – que por los abusos y excesos tecnológicos, por el saqueo de la naturaleza y por la muerte de la idea de ‘desarrollo infinito’ (25)”.

When Colinas criticizes the end of the 20th century, it is because behind technological expansion there should be, ideally, a humanistic vision, not just growth. A humanistic vision is only possible by being aware of the cultural past. What Colinas accomplishes in his poetry is reconnecting with that past, noting that people, in the present time, still have the need of fascination, of becoming captivated with the sacred nature of foundational myths. He is able to do this by merging the past with the present; foundational myths or stories are tied into the personal experiences and travels that are so often described in the poetic text. But it is important to note that, although the topics are often grand and lofty in the search for transcendental meaning, the poetry remains approachable with its clarity. It is scholarly, cosmopolitan and humanistic but not cerebral or overwhelming. The poetry can be symbolic, otherworldly and instilled with Orphic qualities, but it can also begin with a real place, one that the author is living in, or one that is part of his travels. Colinas also alludes to the landscapes of his childhood and youth in the region of León, the northern part of Castile. The high mountains and valleys of that area are settings for metaphysical thoughts that lead to symbolic views of quiet transcendence. The poetry of Antonio Colinas has the passion of the romantic

poet but is also imbued with a sense of serenity and humility that is often calming and welcoming.

WORKS CITED

- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Ediciones Península, 2001. Print.
- Colinas, Antonio. *Del pensamiento inspirado II*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001. Print.
- . *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002*. Madrid: Visor, 2004. Print.
- . *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: Siruela, 2008. Print.
- Córdoba, Rafael Santiago. "En busca de la armonía perdida." *ANTHROPOS. Revista de documentación científica de la cultura* 105 (Feb. 1990): 62. Print.
- Debicki, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994. Print.
- De la Cruz, San Juan. "Llama de amor viva." *Renaissance and Baroque Poetry. Poetry of Spain*. Ed. Elias L. Rivers. Prospect Heights: Waveland, 1988. 140. Print.
- "Editorial. Antonio Colinas. Poesía, pensamiento e historia." *ANTHROPOS. Revista De documentación científica de la cultura* 105 Feb. 1990: 2-19. Print.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1987. Print.
- Faraldos, Gloria Rey. "Sin título" *Revista de libros. Segunda época*, n.p. 8 January 1997. Web. 15 June 2015.
- Fernández, Susana Agustín. *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*. Doctoral Thesis. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2004. E-Prints Complutense (2009). Web. 28 May 2015.
- Fromm, Harold. "From Transcendence to Obsolescence" *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Ed. Cheryll Glofelty and Harold Fromm. Athens: The University of Georgia Press (1996): 30-39. Print.
- Lanz, Juan José. "Introducción" *Antología de la poesía española 1960-1975*. Madrid: Espasa Calpe, 1997. 9-88. Print.
- Marcos, Bruno. "Ruinas Vivas – Entrevista a Antonio Colinas", *Fundación Cerezales Antonio y Cinia* (2013): 1-2. Web. 18 May 2014.
- Martínez Fernández, José Enrique. "Introducción" *Antonio Colinas, En la luz respirada*. Madrid: Cátedra, 2004. 11-147. Print.
- Miller, Jerome A. *In the Throe of Wonder. Intimations of the Sacred in a Post-Modern World*. Albany: State University of New York Press, 1992. Print.
- Olvera Mijares, Raúl. "La necesaria poesía. Entrevista con Antonio Colinas" *Librería virtual*. Fondo de Cultura Económica (2013). Web. 30 May 2015.

- Pritchett, Kay. "Sacred Spaces: The Mediterranean in Poems by Antonio Colinas" *Hispania* 88 v. 2 (May 2005): 278-283. Print.
- Vattimo, Gianni. *The Transparent Society*. Translated by David Webb. Baltimore: The John Hopkins UP Press, 1992. Print.
- White, Anna. "Mircea Eliade's 'The Sacred and the Profane': Identifying and Solving the Human Problem of Environmental Decline." *The Humanities Collection*, CGPublisher, n.d. Web. 6 June 2015.

El microcosmos de la casa de Aribau y su sentido alegórico en *Nada*

Mary Angeline Hood
Georgia State University

Abstracto: En la novela *Nada* de Carmen Laforet, la casa de la protagonista no solamente sirve como el eje de conflicto dramático, sino que también nos refleja una sociedad rota después de la Guerra Civil Española. La casa es un microcosmos de Barcelona con espacios públicos y privados, sitios de conflicto y refugios. Este artículo utiliza la casa como alegoría de España durante esos años y explora los paralelos entre las jerarquías y espacios dentro de la casa con el mundo exterior.

Palabras clave: Carmen Laforet – *Nada* – posguerra – espacio – microcosmos

Durante los años tumultuosos después de la guerra civil española, el país se encontró bajo una niebla espesa de hambre, pobreza y represión a niveles sin precedentes. Franco estableció un dominio totalitario contra todo lo que le parecía subversivo; no existía la expresión libre o el intercambio de ideologías. El sistema de vigilancia que se expandía a cubrir cada faceta de la sociedad española se percibía en todas partes, hasta en los lugares más impermeables y seguros como el hogar. El ojo panóptico de Franco llegó a invadir los lugares públicos y privados sin distinción, convirtiendo cada espacio en territorio inseguro. Este trabajo quiere enfocarse en estos espacios de vigilancia y las jerarquías de poder que se encuentran en ellos. Usando la casa Aribau de la novela *Nada* por Carmen Laforet, esta investigación explora las maneras en las cuales la casa sirve como alegoría de España e ilustra el sistema de poder y vigilancia.

Es dentro de esta época regida por el ojo panóptico de Franco en la que encontramos la protagonista, Andrea. Viniendo de un pueblo pequeño con ilusiones infantiles de conseguir libertad y su propio lugar en el mundo, ella viene a la gran ciudad de Barcelona para vivir con su familia materna y asistir a la universidad. Cuando llega a la casa de su familia en la calle de Aribau, lo que ve y lo que encuentra no corresponden a sus recuerdos dorados de un tiempo mejor. La familia es una cáscara de lo que recuerda, y se decepciona con la realidad triste de cómo han cambiado las cosas. Debido a la censura del país durante la dictadura de Franco, la novela no hace ninguna crítica explícita del ambiente político. Sin embargo, los espacios que ocupa Andrea, más que nada la casa de Aribau, funcionan como un retrato social de Barcelona y de España en

general (Muñoz-Basols 236). Esta casa, el escenario fundamental en *Nada*, funciona como alegoría de España durante aquel tiempo. Los ojos vigilantes que captan todo y saben todo y los personajes que siempre luchan entre sí mismos para conseguir autoridad o poder nos reflejan el reino de Franco, enfocado en controlar y aislar al país. La familia depravada de Andrea con sus relaciones enfermizas y rotas sirve como representación de las desgracias de la sociedad en general durante esos años. Roberta Johnson, quién escribió una biografía sobre Carmen Laforet, declara que ella es única en su utilización de la familia española dentro de la literatura: “Carmen Laforet...is a Pioneer in using the family as a paradigm to depict the ills of modern Spain. This use of the family in the post-Civil War Spanish novel has now become one of the most significant features of that important body of fiction” (44). La novela *Nada* nos presenta una familia afligida por la guerra que encarna todas las características reprochadas y demonizadas por Franco. Acerca de su significado alegórico, Gier comenta:

Nada es una novela que pone escaso énfasis en lo político y mucho en la ínfima calidad de la vida que tenían los españoles de ese momento. Se entiende que la pobreza material y espiritual de los habitantes de la casa de la calle de Aribau, es por extensión, una reflexión de la miseria generalizada que se vivía en aquel momento. (qtd in Muñoz-Basol 242)

La casa de Aribau actúa como microcosmos donde se refleja la jerarquía familiar, repleta de personajes degenerados, y sirve como símbolo del contexto político acerca de la obsesión de controlar y afirmar poder y autoridad.

Los estados autoritarios y las dictaduras no suelen surgir de la nada, sino se manifiestan como el resultado lógico de una sociedad jerárquica que mantiene su orden a través de múltiples instituciones de poder. Una dictadura como la de Franco se apoyaba y se legitimaba a través de distintas cadenas de mando, donde había un mutuo respeto y entendimiento. Según Moghaddam en *The Psychology of Dictatorship*, “Dictatorial tendencies are replicated in hierarchies of dictatorships so that in the family, the school, the office, the work group, and at many different levels little dictators can thrive. Whereas the major dictators must gain power over the state, little dictators need only gain power at the small-group level” (77). Así podemos entender la importancia de la familia no solo en la narrativa nacional de España, sino en la novela *Nada*. La familia sirve como jerarquía que imita la estructura de poder de Franco. Moghaddam continúa:

The influence of the little dictators is in the continuation of narratives and cultural traditions at the micro level, often below the radar of national and even regional concern. For example, the little dictator father raises his child in an authoritarian manner and in this way is likely to pass on some features of authoritarianism to the next generation. (78)

Esta investigación intenta explorar las posiciones que tienen los personajes de la casa dentro de la jerarquía familiar y como apoyan al clima nacional de autoridad y vigilancia.

Andrea tiene grandes esperanzas antes de llegar a Barcelona, y mientras recorre las calles desiertas en camino a la casa de su familia, se llena de romanticismo para la ciudad gótica. Ella narra su llegada: “Corrí aquella noche en el desvencijado vehículo por anchas calles vacías y atravesé el corazón de la ciudad lleno de luz a toda hora, como yo quería que estuviese, en un viaje que me pareció corto y que para mí se cargaba de belleza” (14). Pero cuando llega a la casa, dice que “Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo” (15). Esta observación sobre las contradicciones entre sus recuerdos y la realidad que la rodea nos presagia las otras diferencias que hay entre lo que recuerda y lo que observa dentro de la casa. Andrea se encuentra con los restos de su familia, lo que dejó la guerra, todos cubiertos de sombras que no reconoce. Es ahora cuando Andrea empieza a darse cuenta de que su familia no es igual que antes, y que la guerra fue la línea divisora para que nada y nadie pueda ser como antes, y no solamente en su memoria. Hay muchos ejemplos de cambios físicos de las cosas, y las amigas de Angustias comentan: “Señor, Señor, lo que ha cambiado tu casa. ¡Lo que han cambiado los tiempos!” (107). La novela nos sugiere que la guerra creó un antes y un después en la familia igual a la sociedad española. Angustias dice a Andrea sobre sus hermanos: “Tengo que advertirte algunas cosas. Si no me doliera hablar mal de mis hermanos te diría que después de la guerra han quedado un poco mal de los nervios” (27). Minutos antes Andrea estaba perdida en la ciudad de Barcelona, llena de vida y luz, y ahora se enfrenta cara a cara con las personas cargadas con muerte y sombras que residen en la casa de Aribau, la tumba de sueños y recuerdos.

Nada pone en cuestión no solamente la perspectiva inequívoca que tenía la sociedad durante esos años sobre la moralidad, sino también la deficiencia de una reverencia e idealización de la institución más alabada por Franco: la familia. Según Michael Richards en su libro sobre Franco, la familia fue el núcleo de sociedad española: “The ‘traditional Spanish family’ was seen as an agent of quarantine facilitating the healthy growth of a ‘patriotic morality’ and acted ‘as a type of cell in the social body which forms the race’. The family was a ‘sacred repository of traditions’” (64). Según las expectativas y los morales impuestos por Franco acerca de la familia, la de Andrea hubiera estado muy enferma. Es la responsabilidad de la familia la de adoctrinar los principios y el comportamiento apropiado a las nuevas generaciones. La mayoría del tiempo, la gran responsabilidad de proteger la reputación moral de la familia recaía sobre las mujeres. Podemos ver esta obsesión de preservar el prestigio de la familia con las cosas que hace Angustias para mantener la pureza de Andrea a lo largo de la novela. De la misma manera que Franco quisiera que fuese, Angustias se ocupa de la pureza de su sobrina porque según Richards, las mujeres tenían una función muy especial en la máquina franquista de represión: “Women were seen as essentially passive, born to suffer and sacrifice and to be activists only as guardians of the moral order...Women

were seen as being guilty of failing to maintain a 'moral vigilance' over their families and particularly the men" (52-53). Angustias le explica a Andrea por qué no le permite salir sin ella: "Te lo diré de otra forma: eres mi sobrina; por lo tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente. Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso" (26-27). Se puede ver que Angustias asume esta posición de salvadora y mártir con gusto, y se dedica a vigilar a Andrea, limitando su libertad y protegiéndola de los peligros de las calles. La ironía y el elemento esperpéntico de esta situación es el adulterio de Angustias que es conocimiento común para todos de la casa menos para la abuela.

Los otros miembros de la casa representan las otras formas de rebelión contra la moralidad impuesta por Franco a la sociedad española. Las virtudes franquistas más importantes y sagradas fueron la abnegación, la disciplina, la obediencia y sumisión a las autoridades y jerarquías, el cristianismo y el autocontrol (Richards 152). Cada personaje dentro de la casa de Aribau rompe con alguna de estas cualidades. Román no adhiere a los principios cristianos y parece disfrutar de su propia inmoralidad; hace sacrificios con su música al dios azteca Xochipilli, rompiendo completamente con la imagen del español puro y cristiano (92). Mientras Román explora la oscuridad del más allá, Gloria explora las calles de Barcelona, rebelando contra la idea impuesta por la sociedad española de la mujer casta que cuida también la pureza de su familia. Para ganar el dinero que Juan pierde con sus pinturas de baja calidad y su incapacidad de cobrar las deudas que se le deben, Gloria sale a las noches para jugar a las cartas en la casa de su hermana. Andrea también rompe con sus deberes como joven aceptable y modesta cuando sale a caminar sola por las calles. Se puede ver su desconsideración para los ideales franquistas de autocontrol y abnegación cuando gasta toda su pensión mensual en los primeros días del mes, comprándose caramelos y comiendo en restaurantes. La violencia de Juan y la locura de la abuela suman a la inmoralidad y enfermedad de la familia, que nos sirven como retrato grotesco de la sociedad española, en discordancia total con lo que se promueve en los años reprimidos después de la guerra civil. La violencia, el adulterio y la venganza reinan en la casa de Aribau, lo que sirve como alegoría de la sociedad en general; porque si la familia, que se percibía como el núcleo de la moralidad y los valores españoles, estuviera enferma, significa que toda la sociedad también estaría enferma.

Carmen Laforet no solamente utiliza la familia para crear una ilustración exagerada de la sociedad y las instituciones franquistas, sino también se enfoca en los espacios de la casa para destacar las jerarquías implícitas en ellos. Johnson comenta sobre esta preocupación del espacio por Laforet, además del arte, es uno de los elementos más importantes en sus obras y que consigue una combinación única dentro de la literatura española (16). Dentro de la casa de Aribau, los personajes tienen una relación muy particular con los espacios públicos y privados. Vemos una confusión del uso de las esferas en las que se mueven los personajes, donde los lugares compartidos se

establecen como sitios de conflicto donde se muestran todas las intimidades y los secretos de los personajes. Los cuartos o espacios privados no se respetan y se transgreden de forma cotidiana. El comedor, un área común, tiene una significación muy importante en *Nada*, y se utiliza como un campo de guerra y sitio de conflicto. DeMarco dice que es el escenario donde “se dramatiza el estado de absoluto deterioro de las relaciones familiares. Gritos, amenazas, golpes montan la verdadera cara del mundo infernal” (66). En otros momentos, los espacios públicos se utilizan de manera privada. El salón, un cuarto que se dedicaría a que todos se juntaran para compartir, se convierte en donde Andrea se instala en los primeros capítulos de la novela porque no hay otro cuarto. Andrea durmiendo en el salón de la casa, a vista plena de todos, es un augurio sobre las dificultades que tendrá que afrontar para conseguir la privacidad y libertad que busca. Literal y figurativamente no hay espacio privado o propio para Andrea en la casa, y su privacidad siempre es interrumpida por los otros personajes. Más tarde cuando logra dormir en la habitación de Angustias en su ausencia, que supone ser un lugar privado y seguro, el cuarto “más limpio y más independiente que ninguno” de la casa, tampoco consigue su privacidad (84). Los miembros de su familia siempre abren la puerta cuando quieren, revisan sus cosas dentro de la maleta, y no permiten que cierre la puerta con llave. Juan le deja una nota en la mesilla de noche diciendo que no cierre la puerta con llave, que en todo momento su habitación “debe estar libre” para contestar el teléfono (120). Sus parientes inclusive llegan a usar su cama, “deshecha, conservaba las huellas de una siesta de Gloria. Comprendí en seguida que mis sueños de independencia, aislada de la casa en aquel refugio heredado, se venían al suelo” (120). La invasión de espacio y la falta de privacidad en la casa aluden a que la sociedad en general ya no disfruta de esos lujos. Siendo la única que no tiene privacidad dentro de la casa, Andrea busca refugio y espacio privado en las calles de Barcelona, donde imagina poder volver a ser anónima.

Desafortunadamente no logra conseguir su libertad ni su privacidad, porque donde sea que vaya, siempre hay alguien que la mira y le pone límites. Dentro de la casa, es Angustias quien funciona como el obstáculo central de su libertad, y no le permite salir sola ni hacer nada sin su aprobación. Andrea dice que su único deseo ha sido que la “dejen en paz” para hacer su “capricho” (110), pero no se puede escapar de su mirada. Esta constante vigilancia sobre Andrea se parece a la idea del panóptico que se explora en el libro *Discipline and Punish* por Michel Foucault (195). La mirada panóptica, que se estudia mucho en el diseño de cárceles, es la idea de un observador desconocido cuya mirada influye las acciones y movimientos de una persona o una sociedad. Desde el principio de la novela cuando llega Andrea a la casa de Aribau, vemos huellas de este concepto y alusiones a la cárcel con las filas de balcones que “se sucedían iguales con su hierro oscuro, guardando el secreto de las viviendas” (15). Y cuando entra a la casa, esta premonición se lleva a cumplir cuando su tía Angustias le explica su responsabilidad: “Es muy difícil la tarea que se me ha venido a las manos. La tarea de cuidar de ti, de modelarte en la obediencia... ¿Lo conseguiré? Creo que sí. De ti depende facilitármelo”

(26). Dentro de la casa, son los ojos de Angustias que actúan como la mirada panóptica y tratan de controlarla y no dejan que salga a la calle, aunque a veces se puede escapar. Andrea empieza a sentirse acorralada y asfixiada en la casa: “me encontraba algo así como en prisión correccional, pues Angustias me había cazado en el momento en que yo me disponía a escaparme a la calle andando de puntillas” (66). Su única oportunidad de explorar Barcelona es cogida del brazo de Angustias, paseando por las calles que ahora le parecen “menos brillantes y menos fascinadoras” de lo que había imaginado (34). Después del anuncio de Angustias de su entrada en el convento, Andrea se atreve a soñar de nuevo que todo va a cambiar. Le echa la culpa a Angustias por ponerle límites y controlarla, y es por ella que no puede disfrutar de la ciudad en la manera que le gustaría: “Era aquello lo que me había ahogado al llegar a Barcelona, lo que me había hecho caer en la abulia, lo que mataba mis iniciativas; aquella mirada de Angustias. Aquella mano que me apretaba los movimientos y la curiosidad de la vida nueva...” (100).

Sin embargo, Andrea no entiende que Angustias actúa dentro de un sistema panóptico y que no es la única mirada vigilante. Andrea no es el único miembro de la familia que es vigilado y controlado por la mirada ajena, sino una entre muchos dentro del mundo panóptico de la casa. Todos los personajes de la casa, inclusive la pobre abuela y la criada, participan en algún tipo de espionaje, lo que hace referencia al espionaje en el que participaban Román y muchos otros durante la guerra civil española. El Ojo que ve todo, y ninguna pertenencia se respeta en esta casa: Román lee las cartas de Angustias, enterándose de secretos que se puedan utilizar contra ella en su deseo de manipularla y mantenerla bajo su control, la criada le cuenta todo lo que pasa en la casa a Román, Gloria espía a Román cuando está con compañía y Juan vigila a Gloria para asegurarse que no haya salido a la casa de su hermana. Este mundo tumultuoso y enfermizo llega a contagiar a Andrea también, quien empieza a desear espionar a Román cuando Ena está en su habitación. Ella dice:

Hubiera querido seguir a aquel hombre, espionarlo, ver sus encuentros con Ena. Algunas veces subí, llevada por este afán incontenible, varios tramos de la escalera que me separaba de su cuarto, cuando había sospechado que Ena estaba allí. La imagen de Gloria, cazada por un foco de luz en aquella misma escalera me hacía avergonzarme y desistir de mi propósito. (201)

Pero más tarde pierde toda la vergüenza cuando escucha la conversación de Román y Gloria desde la ventana cuando están en el balcón y ni piensa que cometía “un feo espionaje” (208). Ahora Andrea también ha entrado en el sistema del panóptico y se ha convertido en espía y cómplice del espionaje. Este ambiente de vigilancia es un ejemplo del panóptico que se extendió al mundo cotidiano de estas personas para controlar y manipular, y que representa la vigilancia de todos durante esa época. También se ven

ejemplos de vigilancia afuera, en las calles de Barcelona donde Andrea equivocadamente cree haber encontrado un refugio de tantos ojos hambrientos. El encuentro inoportuno con Gerardo mientras ella reflexiona y se pierde en la belleza y solemnidad de la Catedral nos muestra la incapacidad de escaparse completamente. Podemos ver la frustración en ser pillada por Gerardo durante un momento tan íntimo cuando ella dice a sí misma: “¡Maldito!--pensé--; me has quitado toda la felicidad que me iba a llevar de aquí” (118). Con la ruptura de esta paz que experimenta Andrea los lectores nos damos cuenta de que su libertad no va a llegar tan fácilmente aunque escapa del confinamiento de Angustias. Foucault dice que el panóptico “must be understood as a generalizable model of functioning; a way of defining power relations in terms of the everyday life of men” (205). Así se debe concebir este concepto del panóptico en esta novela, como manera de definir la jerarquía dentro y fuera de la casa y de controlar y manipular.

El espionaje en el que todos los personajes participan es una manera de establecer poder, pero los espacios que ocupan y las habitaciones donde duermen nos muestran el nivel de poder que tienen y donde ellos caben dentro la jerarquía familiar. DeMarco explica que hay una dificultad en dibujar un plano del piso y acertar las distribuciones del espacio dentro de la casa, salvo las habitaciones de Román y Angustias, lo que muestra “una jerarquía existente entre los miembros de la familia” (67). Por ejemplo, no sabemos nada sobre el cuarto de la abuela, y la falta de detalles acerca de su espacio o su “reino” de la casa se correlaciona a su posición muy baja. Tenemos muchos detalles sobre estos dos espacios de Angustias y Román, lo que nos revela la importancia que tienen en esta familia. La habitación de Angustias actúa como un sitio de orden y vigilancia, lo que le ofrece una posición muy poderosa en la casa. Cuando Andrea entra a su cuarto por primera vez, comenta: “Me paré, asombrada, a mirar la habitación, porque parecía limpia y en orden como si fuera un mundo aparte en aquella casa” (25). Además de mantener el orden, Angustias tiene un teléfono y un balcón con vista a la calle, conexiones con el mundo exterior que le facilita la comunicación constante y la vigilancia de Aribau. La posición de la habitación, que comunica con el comedor, el sitio de conflicto de la novela, le permite estar enterada de todos los asuntos de la casa. El espacio de Angustias actúa como un vínculo entre los dos mundos: el de la casa y el de Barcelona, y también como espacio de vigilancia, lo que le permite mucho poder en la familia y una posición alta en la jerarquía establecida.

Otro espacio importante y de posición poderosa al que se dedica muchos detalles es la habitación de Román, que se ubica más arriba que las de los demás, lo que sugiere su posición de poder. Andrea nos narra que: “Román no dormía en el mismo piso que nosotros: se había hecho arreglar un cuarto en las guardillas de la casa, que resultó un refugio confortable” (39). Irene Mizrahi dice en su libro que la posición de la habitación de Román es debido a su deseo enfermizo de ser “todopoderoso, tratando de que no haya nada que no esté bajo su control” (39). Servodidio concuerda, diciendo que: “The situation of Román’s room on a higher spatial plane is also not accidental. Román-god, the morally repulsive and diabolic emissary of *Nada*, sets up quarters in the

attic-Olympus from where he rules the lives of the others, working their strings as he sees fit” (61). Él mismo confiesa a Andrea que sabe todo lo que pasa abajo, y le pregunta, “¿Tú no te has dado cuenta de que yo los manejo a todos, de que dispongo de sus vidas, de que dispongo de sus nervios, de sus pensamientos...?” (91). Su fortaleza también actúa como sitio de ilusión y embrujo, donde sus composiciones de violín hechizan y cautivan a sus visitas. Este espacio misterioso tiene algunas semejanzas al de *Angustias*: también tiene teléfono, (uno que comunica directamente con la criada abajo), y tiene cierto nivel de orden. Debido a los detalles que se mencionan en la novela y la acción que ocurre en estos dos espacios, podemos inferir que estos personajes ocupan un lugar poderoso en la estructura de poder de la casa de Aribau.

Sería fácil concluir que Román y *Angustias* fueran los únicos manipuladores y marionetistas de la casa, debido a los espacios privilegiados que ocupan y las posiciones de poder que infieren, aunque tal observación sería errónea e incompleta. Gloria y Juan también afirman su autoridad y poder en la casa, pero de manera muy sutil y casi imperceptible: la cual es mediante el manejo de las puertas. La imagen de la puerta en *Nada* se repite en varias ocasiones, y siempre tiene un significado jerárquico que alude a la autoridad y poder de los personajes. En la literatura, la imagen de una puerta suele evocar una idea de las decisiones y de nuevas experiencias. Según Michael D. Thomas, los portales en *Nada* aparecen ante un cambio importante en la vida de Andrea y representan un momento crucial de dejar la inmadurez para dar un paso hacia la madurez. Él propone que hay cuatro momentos claves donde hay un portal por el cual tiene que pasar Andrea, y que: “in each of these moments, the narrator (the mature Andrea) discerns a significant pattern: in every case, she realizes that she had nurtured childish illusions until standing before a doorway” (58). Aunque Thomas propone una aproximación muy interesante acerca de los portales y sus consecuencias simbólicas, creo que hace falta aproximarlos desde adentro, observando la importancia que tienen las puertas en la casa de Aribau y lo que representan. En vez de representar los pasos hacia la madurez, las puertas en *Nada* actúan como herramientas de afirmar poder y autonomía. A través de las puertas los personajes inculcan miedo, cambian los límites físicos de un espacio y las usan como espacios de vigilancia. Servodidio también propone la importancia que tienen las puertas y que la novela se enfatiza por las referencias a las salidas y las entradas, las subidas y las bajadas de escaleras, las puertas y ventanas y los cruces de umbrales (58). Quiero proponer que las puertas son utilizadas en tres maneras distintas para afirmar control y autoridad, y son las siguientes: dar portazos, crear o cambiar los límites de los espacios y espiar.

Las puertas son conexiones entre mundos distintos en la casa que crean barreras entre lo público y lo privado, entre zonas prohibidas y las permitidas, y el poder de abrir y cerrar estos espacios es una forma de control. Los portazos que se escuchan y resuenan en la casa, las reacciones más frecuentes de los personajes, son hechos por todos menos la abuela. Como ya hemos visto, por la falta de detalles sobre su espacio, la abuela es el personaje con menos control y poder dentro de la casa. Hay muchos

ejemplos de Román, Juan y hasta Andrea afirmando su poder a través del miedo que inspira el sonido brusco de dar un portazo. Aunque no pareciera tan problemático y podemos minimizarlo a una parte insignificante de la locura total de la familia, una manifestación de ira de esta forma es un clásico ejemplo de manipulación emocional a través del miedo. Se menciona el “ruido seco de la puerta del piso” para anunciar la salida de Román (36), y que cuando se enoja Juan, se va “dando un portazo” (131). Para recuperar o establecer poder, los personajes utilizan las puertas para luchar por su lugar en la jerarquía de esta casa explosiva, y se establece como costumbre reaccionar así. Al final de la novela podemos ver que Andrea también ha adoptado esta manera violenta de comunicarse, y que la manía de su familia por fin se le impregna. Ella se convierte en otra loca de la casa cuando se enoja y da un portazo, “como si fuera igual que ellos. Igual que todos...” (254).

Hay otras formas en que los personajes anuncian su poder en la casa, y es a través de cerrar y abrir las puertas. Al cerrar un espacio, se le pone límites literales y figurativos a los demás, definiendo qué es privado y qué es prohibido, proclamando la privacidad de un espacio. Al abrir una puerta, la función es la opuesta, de no respetar los límites que previamente se han puesto y de cambiar el espacio a una escena pública. El poder de cambiar las divisiones del espacio y como se conciben, haciendo que sean públicos, privados, prohibidos o permitidos es algo muy sutil pero fuerte a la vez. Después de que Juan le da una bofetada a Angustias, ella se tapa la cara y corre a “encerrarse en su cuarto”, asegurándose una intimidad y aislamiento fuera de la mirada ajena (75). Gloria también se confina en su cuarto, transformando el espacio en refugio, afirmando su derecho a la privacidad. Juan, sin embargo, afirma su derecho y poder de cambiar espacios privados a espacios públicos cuando abre la puerta de la habitación de Andrea sin pedir permiso: “Los pasos llegaban hasta [la] puerta. Se separaban, retrocedían. Al fin volvieron otra vez y entró Juan en el cuarto, encendiendo la luz...” (133). Angustias también persigue a Andrea por la casa, pasando por las barreras impuestas de las puertas: “Se abrió la puerta en seguida detrás de mí y apareció otra vez ante mis ojos la figura de Angustias” (97). Los personajes usan las puertas para establecer límites y barreras donde quieran, o para interrumpir y forzar la entrada de los refugios de los demás, cambiando el aspecto de los espacios a su gusto.

Cuando no están dando portazos o reorganizando el espacio, los personajes de la casa Aribau están usando las puertas como conexiones entre dos mundos para espiar o enterarse de información que se puede usar para manipular a los otros. El espionaje en esta novela es un tema central y tiene que ver con la inseguridad de esos años, y que nadie podía escapar la mirada panóptica. En la casa es igual, y las puertas son los lugares simbólicos donde información se intercambia y los secretos se descubren. Gloria se pone a escuchar detrás de la puerta cuando habla Juan con Román en el principio de la novela durante la guerra civil (50) y la criada aplica el oído a la puerta de Juan para enterarse de los asuntos entre él y Gloria (128). Así se puede ver que, aunque Román y Angustias tienen habitaciones que facilitan sus posiciones altas en la jerarquía de este

infierno, los otros personajes aprovechan las puertas para luchar entre sí mismos, establecer poder y controlar a los demás.

A lo largo de su jornada en Barcelona, no cabe duda de que Andrea crezca de forma personal, madurando por sus experiencias. Quiero proponer que también hay crecimiento de forma espacial, y que siempre busca una manera de agrandar sus alrededores. Con el paso de tiempo Andrea logra expandir su círculo y su ámbito, primero con la liberación de su prima en el pueblo dónde vivía y su llegada a Barcelona y después con la invitación de ir a Madrid con Ena. Para Andrea el espacio físico tiene mucho que ver con su libertad, y se frustra cuando su entorno empieza a sentirse demasiado pequeño. Richards explica la importancia de estudiar los acontecimientos en España durante y después de la guerra civil en cuanto al espacio físico:

Spain's history in the wake of the Civil War can usefully be studied spatially. When Reading about Spain in the early 1940s, it is hard not to be struck by a sense of claustrophobia. The most immediately evident of the many closures to which society was subjected in the years of autarky was a closure of *geographical* space, in a national and local sense. Within this, various hierarchies also limited *social* relations, movement and progress. (67)

La claustrofobia que sentía toda España se refleja en la ansiedad que tiene Andrea de explorar y agrandar su alcance. El proceso de su expansión espacial es un círculo que siempre empieza con la desilusión o decepción, lo que la motiva a buscar más libertad. La llegada a Barcelona es el primer ejemplo de su expansión espacial, y le trae mucha esperanza para su futuro porque cree que por fin ha alcanzado su sueño de libertad. En el artículo “Spatiality in *Nada*” por Mirella Servodidio, se menciona estos círculos de expansión de la libertad de Andrea que se ven en la novela: “While advances and retreats may be plotted in each of the book's three sections, together they ultimately weave a pattern of widening concentric circles which stretch the boundaries of the protagonist's world” (58). En camino a la casa parece estar en un sueño hecho real con “el olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes” y que para ella fue una “maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en [sus] sueños por desconocida” (20). Poco después, vemos el deterioro de este sueño cuando entra en la casa y todo empieza a ser “extraño” a su imaginación (15). Se encuentra con sus parientes, personajes de pesadillas, que parecen muertos: Juan con su cara de calavera y las mujeres “fantasmales” y la criada con su boca aterradorizante (16). El cuarto que le reparten, el salón, está lleno de muebles “endiablados” y una cama “parecida a un ataúd” (20). Después de enfrentarse con Angustias y enterarse de su propósito de vigilarla, se da cuenta de su error en creer haberse liberado: “Recordaba la lucha sorda que tuve durante dos años con mi prima Isabel para que al fin me permitiera marchar de su lado y seguir una carrera universitaria. Cuando llegué a Barcelona venía disparada por

mi primer triunfo, pero en seguida encontré otros ojos vigilantes sobre mí...” (110). Tras tanta decepción, Andrea se queda con el sabor amargo de la desilusión hasta creer que hay una “ley fatal” donde cada alegría de su vida tiene que compensarla con algo desagradable (75). Parece que nunca va a salir de este pesimismo, sin embargo, vemos al final de la novela que su espíritu esperanzador no se da por vencido nunca, y el círculo vicioso del optimismo y el choque con la realidad no termina. Según Richards, este pesimismo refleja la verdad que se vivía en España en esos años, y dice que el franquismo “enforced an actual loss of the future itself, a loss of hope, as millions of Spaniards were robbed of a sense of identity and dignity” (28). Al leer la carta de Ena con la invitación de ir a Madrid, “los horizontes de la salvación” se le abren, esta vez “de una manera real” (296). Aunque se da cuenta del patrón de su vida hacia la desilusión, no se puede evitar tener esperanza de una vida mejor, y la noche antes de ir a Madrid para ser reunida con Ena, narra que:

No podía dormir. Encontraba idiota sentir otra vez aquella ansiosa expectación que un año antes, en el pueblo, me hacía saltar de la cama cada media hora, temiendo perder el tren de las seis, y no podía evitarla. No tenía ahora las mismas ilusiones, pero aquella partida me emocionaba como una liberación. (297)

Con cada expansión de su esfera o ámbito, Andrea se encuentra con otra decepción. Sin embargo, siempre mantiene un ápice de esperanza para poder avanzar y no caer en la oscuridad.

Durante esos años de persecución y miedo, nadie confiaba en los demás, y sus mentes se convirtieron en los únicos espacios seguros. Uno puede escaparse en su mente, no importa el lugar donde esté. La imaginación colectiva es lo que permitió que la sociedad española pudiera escaparse de su realidad triste o de las dificultades que trajo la dictadura, porque la realidad fue una envuelta en oscuridad, miedo e inseguridad. Así podemos entender la lucha de Andrea en encontrar un espacio donde puede estar libre e independiente como una alegoría al ambiente social pocos años después de la guerra civil en España. La casa de Aribau refleja los problemas de la sociedad urbana—la familia que la guerra dejó enferma, con hermano contra hermano, luchando para establecerse como poderosos después de perder todo. De manera muy sutil Carmen Laforet logra hacer una crítica de la sociedad española por medio de la representación de la familia de Andrea. Utiliza los espacios de la casa de Aribau como lugares de vigilancia y tensión, donde cada personaje lucha para establecerse en la estructura de poder. Esa sutileza para criticar al franquismo hizo posible que *Nada* se publicara en un ambiente tan hostil, donde nadie podía escaparse de la mirada panóptica.

OBRAS CITADAS

- Collins, Marsha S. "Carmen Laforet's *Nada*: Fictional Form and the Search for Identity." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 38.4 (1984): 298-310. Impreso.
- DeMarco, Valeria. "Nada: El espacio transparente y opaco a la vez". *Revista Hispánica Moderna* 49.1 (1996): 59-75. JSTOR. En línea. 2 nov. 2014.
- Foucault, Michel. "Panopticism." *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage, 1995. Impreso.
- Johnson, Roberta. *Carmen Laforet*. Boston, MA: Twayne, 1981. Impreso.
- Jordan, Barry. "Laforet's *Nada* as Female Bildung?" *Symposium* 46.2 (1992): 105-118. *Academic Search Complete*. En línea. 30 nov. 2014.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona (España): Destino, 2008. Impreso.
- Mizrahi, Irene. *El trauma del franquismo y su testimonio crítico en "Nada" de Carmen Laforet*. Newark, DE: Juan De La Cuesta, 2010. Impreso.
- Moghaddam, Fathali M. *The Psychology of Dictatorship*. N.p.: American Psychological Association, 2013. Impreso.
- Muñoz-Basols, Javier. "Topografía e hipotiposis: dos tipos de 'rebeldía descriptiva' con un propósito conjunto en *Nada* de Carmen Laforet". *Neophilologus* 89 (2005): 235-48. *Academic Search Complete*. En línea. 30 nov. 2014.
- Richards, Michael. *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. Impreso.
- Servodidio, Mirella D'ambrósio. "Spatiality in *Nada*". *Anales De La Narrativa Española Contemporánea* 5 (1980): 57-72. JSTOR. En línea. 2 nov. 2014.
- Thomas, Michael D. "Symbolic Portals in Laforet's *Nada*" *Anales De La Novela De Posguerra* 3 (1978): 57-74. JSTOR. En línea. 7 mar. 2015.


Las paradojas de la mexicanidad sobre el género y el mestizaje en la adaptación cinematográfica *La negra Angustias* de Matilde Landeta y en la novela de Francisco Rojas González

José Eduardo Villalobos Graillet

University of Toronto

Abstracto: Este trabajo examina, desde una lente crítica del siglo XXI, la narrativa heroica del texto visual *La negra Angustias* (1949) de la directora mexicana Matilde Landeta en el que muestra a sus espectadores una forma alternativa de salirse y transgredir las paradojas de la mexicanidad en la que es posible la negociación y la reconstrucción de identidades más equitativas, en cuanto a la dimensión de género y la dimensión racial. En este film, a diferencia de la novela de Francisco Rojas González de la cual se adapta (1948), el proyecto de la Revolución Mexicana le sirve a la protagonista, la Coronela Angustias, como estandarte para rescatar el valor humano de las mujeres y el de los afro-mexicanos que se opone a los arquetipos de los discursos patriarcales y del mestizaje que son parte inherentes de la hegemonía identitaria de México. En cambio, en la narrativa de Rojas González este proyecto fracasa tal como lo hace la protagonista al final de la novela cuando ésta regresa a un lugar marginal en el que está silenciada por el discurso patriarcal de la nación, por ende, quedando atrapada en las paradojas abordadas en *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz.

Palabras clave: mexicanidad – mestizaje – análisis del discurso cinematográfico – identidad de género – patriarcado

 En la época posrevolucionaria, el cine, como manifestación cultural, ayudó al Estado a legitimar la formación de una nueva identidad (Torres de San Martín 37) conocida como la mexicanidad. Ésta se basó en promover la representación de figuras revolucionarias, sus comportamientos, así como también nuevas formas de vestir y pensar (Macías-González y Rubenstein 10), como resultado de la nostalgia hacia esta etapa histórica y, quizás también, de la esperanza hacia un gran cambio que se frustró. De esta manera, el cine fue el vehículo principal del Estado para transmitir el discurso patriarcal del género y el discurso del mestizaje –de cierto modo inspirado en el proyecto mestizófilo de *La raza cósmica* de José Vasconcelos (Palou 14)–, ideologías que ayudarían a establecer un orden y dar unidad a un país desolado por la Revolución Mexicana. Sin embargo, estas imágenes de lo mexicano se basaron en la ficcionalización de la realidad, logrando que se perpetuaran en el

imaginario colectivo como las formas de ser y actuar de todo mexicano. Así, en esa época, la figura del macho mestizo dominante se impuso ante el de la mujer que se caracteriza, sin importar su condición social o etnia, por ser sumisa y sufrida (en su versión de mujer buena).

Este orden nacional de corte patriarcal y mestizo “que es todo menos fictici(o), aunque haya nacido de una ficción” (Palou 24), llegó a reforzarse en el plano doméstico, en lo social, así como en lo profesional, sin que la industria del cine mexicano fuera la excepción. En este ambiente, regido cabalmente por directores, ponderaba la misoginia y la exclusión de la mujer para asumir el rol de la dirección, ya que se creía que ellas tenían capacidades y conocimientos inferiores sobre el cine “(a diferencia de) los Gardones, los Indios, los Brachos y los Oroles” (en *Escritores mexicanos: Rojas* s.p.).¹ Matilde Landeta, famosa por ser la guionista de directores destacados como Emilio “El Indio” Fernández, cansada de ese “... monopolistic regime of power and knowledge”, de acuerdo a Rashkin (en *Introduction* 6), que no le brindaba oportunidades para escalar profesionalmente como mujer, creó la casa productora Técnicos y Actores Cinematográficos Asociados (TACMA) con ayuda de su hermano Eduardo Soto Landeta y del escritor jalisciense Francisco Rojas González (Robinson y Cabral 15) para realizar sus propios filmes, de los cuales sumaron tres para 1951. Las temáticas femeninas en las películas de esta directora resultan ser pioneras para la época en la que surgieron,² sobre todo porque cuestionan la realidad que vivía la mujer desde su propia perspectiva y, simultáneamente, se les puede considerar como una salida de la mexicanidad, de las metáforas de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, que la propia Landeta logra traspasar. Así pues, en este trabajo se examina cómo esta directora logra que su protagonista, más que soldadera, coronela, transgrede y se salga de los arquetipos impuestos por la hegemonía de la mexicanidad, en cuanto a la dimensión de género y la dimensión racial, específicamente con la re-lectura que se ofrece de la película *La negra Angustias* (1949), una semi-autobiografía de la vida de la coronela mulata Remedios, según Benítez y Macías (en López López 123). Este análisis comienza con la explicación del final de la película para entender la postura que asume Landeta en su texto audiovisual, en contraste con la ideología conservadora presente en la novela. Posteriormente, se discuten por separado el discurso patriarcal de género y el del mestizaje que son partes inherentes de la mexicanidad.

La bibliografía existente sobre esta película ha hecho evidente las modificaciones realizadas por la directora defenía de la novela de Francisco Rojas González,³ con quien había trabajado en 1948 en la adaptación fílmica de su novela *Lola Casanova* (en *Escritores*

¹ Apellidos de los directores mexicanos más sobresalientes del Siglo de Oro del cine mexicano sonoro.

² Reconocimiento obtenido por la crítica femenina en 1975 cuando sus obras audiovisuales fueron redescubiertas en la conmemoración cinemática de la ONU (46).

³ Sucesor del Premio Nacional de Literatura del que en 1943 había ganado José Revueltas con *El luto humano* (Catálogo de escritores s.p.).

mexicanos: Rojas s.p.). En la versión de Landeta, Angustias, la protagonista, apuesta de principio a fin por la Revolución para retar el orden patriarcal y elitista, causantes de la desigualdad social, genérica y étnica en el país; tanto es así, que al comienzo del film se muestra un paratexto⁴ explicando la moraleja de la diégesis, el cual parece resumir los resultados “positivos” de la causa revolucionaria que, tentativamente, en la década de los 40 tendrían efecto. El hecho de que este paratexto esté escrito en presente del indicativo y no en subjuntivo (lo que habría pasado si la Revolución hubiera triunfado), es completamente irónico ya que indudablemente es una crítica directa hacia la estructura nacional creada en esa época, pues en la agenda política de quienes la erigieron, la justicia y la equidad no eran menester. Prueba de esto es la desigualdad que la propia Landeta experimentó en su carrera profesional. De tal manera, se puede considerar a la película como una forma de liberación de ese mundo hegemónico, no solo de la propia directora, sino también de sus coetáneas (las mujeres mexicanas) y de los grupos marginados como los afro-mexicanos –tema que se aborda más adelante– representados en la figura de Angustias. Así, el proyecto de la Revolución se convierte en este texto audiovisual como algo vivo, como un anhelo de ver que este movimiento llegue a un buen puerto con el fomento de sus ideales y así se logre alegar lo dicho en el paratexto utilizado al inicio.⁵

Por otra parte, en la novela de Rojas González el paratexto que se emplea en las primeras páginas es un fragmento del poema *Redondillas (hombres necios)*⁶ de Sor Juana Inés de la Cruz que invita a reflexionar sobre cómo la mujer es juzgada por la visión masculina, siempre ubicándola bajo los binomios que le ofrece el discurso patriarcal: santa-diabla. Si bien la novela describe a Angustias como una heroína masculinizada de sus tiempos cuando se asume coronela de una legión revolucionaria, su papel, el cual transgrede las convencionalidades sociales “de competir con los hombres y aún superarlos en bravura, don de mando y autonomía” (García Riera 81), se desvanece en el momento en el que se enamora de Manuel, un hombre rubio ilustrado, perteneciente a otro estatus social. De esta forma, la protagonista pasa a ser víctima de esa hegemonía como madre encerrada en la esfera doméstica, la realidad a la que constantemente quería derrocar desde el principio de la novela. Por lo tanto, la Angustias del autor jalisciense contradice su propia causa, así como la de la propia Revolución porque su lucha no llegó a ninguna parte; en este caso por la falta de una filosofía científica en la cual se basaran sus ideales y a la que Rojas explaya su desilusión

⁴ “Vivimos en el año de 1903. Este episodio es un grito de rebelión de la clase más oprimida y pertenece al México de ayer. Es solo un hecho de la Gran Revolución ese sacudimiento que dio lugar a la reintegración de una nacionalidad respetable y respetada que hoy día levanta su estructura definitiva sobre bases de justicia y equidad”.

⁵ Intenciones que considero paralelas a las de Leopoldo Zea, expuestas a lo largo de su obra *Conciencia y posibilidad del mexicano*.

⁶ “Siempre tan necios andáis, / que con desigual nivel/ a una culpáis por cruel/ y a otra por fácil culpáis”.

a través de su personaje Enrique Pérez Gómez en la mayoría del capítulo XII.⁷ Desde la perspectiva de Rojas González, el fracaso de la protagonista, en cierta parte, corresponde a la realidad de esos tiempos, de un orden patriarcal que busca “to protect ideals of decency and restore the traditional family structure and gender roles that had been eroded by the war” (en *Viewing* 561). Sin embargo, los críticos literarios reconocen el esfuerzo que hace este personaje en la obra para que su voz sea escuchada por quienes dirigen el orden patriarcal, trascendiendo tiempo y espacio, lo cual considero, en un sentido figurado, como una especie de canonización de *Angustias*, ya que estos críticos prefieren situarla, en vez de víctima, como una “heroína fallida” (Hampton 32), es decir, como la continuadora de la trayectoria de la figura literaria de Sor Juana en el contexto de la Revolución (Chang-Rodríguez 99).

En la revisión de la literatura sobre esta película, poco se ha hablado de su guión cinematográfico que se mantuvo escondido por muchas décadas (en *Por camino* 87), al que Landeta también hizo notables omisiones al momento de grabar las escenas para su film. No obstante, Laura Kanost ofrece algunas de las diferencias significativas entre los tres textos (novela, guión y película), haciendo énfasis especialmente en el final del guión, en el cual *Angustias*, después de regresar al espacio doméstico y dar a luz al hijo mulato de Manuel, se rebela ante su esposo, quien está en la sala con su amigo contándole que la mujer que tiene encerrada en esa casa-habitación es solo su amante a quien visita de vez en cuando. Esta afirmación hace que *Angustias* entienda el engaño que vivió todo este tiempo al lado de su pareja, por lo que decide regresar a las filas revolucionarias, esta vez como madre alfabetizada y líder de este movimiento, una especie de reconciliación entre los papeles tradicionales del hombre y la mujer, de acuerdo a Kanost (en *Por camino* 86). Sea cual haya sido el motivo de Landeta de omitir esta escena final, la película ofrece una salida alternativa de las paradojas relacionadas más al género que a la raza, –quizás menos ambigua que la del guión cinematográfico–, aunque el camino para salirse no es tan fácil como lo demuestra la protagonista.

La paradoja relacionada al género es cuestionada desde el comienzo de la película *La negra Angustias* como estrategia de la directora para invertir “(el) mundo hecho a la imagen de los hombres”, de acuerdo a Paz (en Chang-Rodríguez 100) y verlo conquistado por una mujer mulata. Desde pequeña, *Angustias* pone en duda el carácter patriarcal (unívoco) que ha perpetuado los binomios de lo masculino y lo femenino –considerados de orden natural por su madre putativa *Crescencia*– con la formación de arquetipos, a los que Octavio Paz define como imposiciones que sofocan la autenticidad de todo individuo (25). Esto lo hace a través del rechazo de la escena en la que su cabrita amarilla se queda huérfana y frágil en un rebaño dominado por los cabros. El repudio de esta imagen la lleva a un plano metafórico e inclusive personal, formando el lema que guiaría su vida: “los machos son malos y matan a las hembras”. Por lo tanto, a

⁷ Ideas que concuerdan con la crítica de la Revolución por parte de intelectuales mexicanos como Alfonso Reyes en su obra *Pasado inmediato*.

su corta edad, Angustias se impone la meta de romper con ese binomio que estereotipa a la mujer en un papel pasivo.

Cuando su padre “El Negro” Antón Farrera llega a buscarla después de salir de la cárcel, Angustias no tiene más remedio que reconocerlo como tal. Esta escena es un ejemplo más de la inversión del mundo patriarcal, específicamente porque rompe con el mito del padre ausente del que habla Paz en *El laberinto de la soledad* (73) y en el plano de la literatura, porque se altera la narrativa rulfiana en la que el bastardo iba en búsqueda de sus orígenes: su padre. En compañía de Antón, la protagonista comienza su preparación como revolucionaria, de alguna manera inconsciente, a través de las historias que éste le cuenta con gran pasión. Sin embargo estas memorias se frustran con la realidad en la que viven, pues Farrera se desilusiona con el hecho de que él sea tan viejo y que Angustias sea mujer para unirse a la lucha en la que “los ricos sean menos ricos y los pobres menos pobres”. No obstante, la actitud machista de Antón, suavizada en el texto audiovisual de Landeta, cambia enteramente en el ritual de cortejo que inicia el padre de Rito Reyes, pese a que antes “El Negro” le había insistido a su hija que necesitaba a un macho que la acompletera. A diferencia de la novela, la decisión de Angustias sobre si desea o no casarse se resuelve el mismo día de la visita, evidentemente declinando la propuesta de matrimonio. Antón acepta la decisión de su hija sin interponerse, hasta el grado de afirmarle a Eutemio Reyes que se hace “lo que ella diga” y así con ello refutando la tradición en la que el padre tenía que elegir el futuro de su hija. En la obra original, el padre de Angustias es más reticente sobre la decisión de su hija, pues le pregunta a ella: “¿será necesario que yo resuelva sin pedir tu consentimiento?” (29).

Esta aversión a la tradición, siendo Angustias capaz de tomar sus propias decisiones y su padre de respetar o resignarse ante este hecho, le cuesta más caro a ella porque es castigada por su actitud “inusual” por las mujeres del pueblo que regulan entre ellas sus comportamientos para que nadie se salga de lo establecido, es decir, del modelo de feminidad impuesto como una realidad absoluta y estática (Fuller 245). Al poner en duda su sexualidad como hembra, llamándola “marimacho”, Angustias es llevada con Crescencia, su ex-madre putativa y bruja del pueblo, para limpiarla del mal que no le permite ser una “hembra completa”. No obstante, este ritual, lejos de su propósito inicial⁸, representa, en un sentido simbólico y transgresivo, la iniciación de la búsqueda de su identidad como mujer libre del yugo machista y del plano doméstico. Defiendo tal argumento con los hechos que suceden después de su limpia espiritual: Angustias roba el cuchillo de su padre –que en la novela es él quien se lo otorga (45)– para defenderse de la violencia sexual de El Coyote, “un macho(,) sexually potent, and physically aggressive” (de la Mora 7) que la merodea cada vez que la protagonista va por agua. Al hacer justicia con su propia mano, cuando mata a esta figura represiva,

⁸ El de que Angustias se “acomplete” con la maternidad y el cual se cumple en la novela de Rojas González.

irónicamente con el arma que representa el poder del hombre en la sociedad (Hampton 30), Angustias sale huyendo al monte.⁹ Sin embargo, su escape del mundo tradicional es breve ya que es capturada por un grupo de hombres que trabajan para don Efrén, apoderado de una hacienda y quien teme la presencia de Emiliano Zapata. En este caso, Angustias regresa al espacio doméstico, siendo insultada y acosada por aquellos hombres, aunque Huitlacoche es la excepción porque ayuda a escapar a la protagonista hasta el Mesón del Maíz. En este lugar, Angustias parece recobrar su fuerza transgresora¹⁰ e inclusive, llega a recibir el título de coronela de una legión recién formada en el momento en que la reconocen como la hija de la figura legendaria de los corridos de esa región: la de Antón Farrera.¹¹

En el momento en el que ella retoma la causa revolucionaria de su padre, compatible con los ideales de Zapata, se acentúan en su identidad las características que le ha pertenecido a la red del patriarcado para rebelarse en contra de ellos: “la autoridad, el control (,) la dominación (y la valentía)” (Maturana Romesín 137). Asimismo, la protagonista se toma la libertad de ataviarse con “otros trapos” que la hacen sentir mejor¹²: una camisa ajustada y una falda de charra que Huitlacoche¹³ le consigue, aunque en la novela se trata de un atavío de charro fino robado que el autor Rojas González ridiculiza porque le da un aspecto curioso y, a la vez, torpe a Angustias, sobre todo porque ésta tiene poca soltura en ese traje de hombre (110-11). Una vez que la protagonista asume la nueva identidad femenina que Landeta desea proyectar en el cine como agente activo, según Rashkin (en *Introduction* 3), desarrolla otra función, además de ser coronela, la de ser la jueza que sentencia a los hombres abusadores de las mujeres como don Efrén, a quien vuelve a encontrar años más tarde. La protagonista, sin tener piedad de este hombre, manda a castrarlo en manos de Huitlacoche para hacerle justicia a todas las mujeres a las que ha hecho sufrir.¹⁴

La trasgresión que hace la protagonista está justificada en la película porque ella ve a la Revolución, tal como se ha mencionado, como un medio para construir un

⁹ Escena en la que Landeta utiliza primerísimos planos para mostrar el miedo que siente Angustias de ser capturada por el crimen que cometió.

¹⁰ Para esta escena, los planos generales y los primerísimos planos son cruciales para ilustrar el levantamiento de la nueva tropa revolucionaria de la protagonista.

¹¹ El héroe que había luchado en contra del grupo social imperante y saqueador de tierras.

¹² Entiéndase a la ropa que no fuera de una mujer típica o tradicional.

¹³ Güitlacoche en la novela.

¹⁴ Para esta escena, Landeta utiliza la música diegética de Graciela Amador *Hay un lirio* en las voces del trío “Los Panchos” (García Riera 79), haciendo uso de la ironía, pues la música romántica de fondo no corresponde con la venganza que realiza Angustias; además, con esta técnica se reta a “la imagen idealizada y romantizada de México” (en *Introduction* 10) que se estaba proyectando en las grandes películas de la época. Del mismo modo, la directora utiliza el encuadre plano conjunto para capturar a la protagonista bajando una colina mientras que por otro lado se observa en primer plano un maguey, visto como símbolo fálico, en el que en su parte posterior se lleva a cabo la extracción del órgano iniciador del crimen contra la mujer, con el propósito de que “los hombres sean menos malos”, como asevera una Angustias vengativa.

nuevo orden en el que haya justicia e igualdad social para los marginados, pero sobre todo para las mujeres cuyas identidades han sido estigmatizadas por la hegemonía patriarcal en su rol sumiso y en su papel de mujeres malas, o el de las prostitutas, y a quienes Angustias desea que se les reconozca porque lidian con “la peste y la brutalidad de los hombres”. Así, la nueva mirada que ofrece Landeta a través de su lente, la de la mujer como pensadora y no de la sumisa romántica (en *Introduction* 1), pretende infringir la visión machista que “ha enchuecado todo, hecho un desbarajuste”, según resalta su protagonista. De hecho, se puede interpretar que la meta principal de Angustias, aunque está implícita en la de la propia directora, es la de llegar a una equidad de género en todos los niveles, sobre todo en el espacio público dominado por los hombres; por esta razón, este personaje tiene el deseo de alfabetizarse para sobresalir como revolucionaria, así como para tener “la misma facultad que los calzonudos”. Con ello, la Revolución permite a la protagonista ser una mujer autónoma y valiente que puede competir directamente con los hombres, de acuerdo a García Riera (en Pick 79).

A pesar de que el personaje principal goza de un estatus alto dentro de su legión, por el poder que representa, la mayoría del tiempo trata equitativamente a sus compañeros, primordialmente a Huitlacoche,¹⁵ y a la vez, los educa con este mismo discurso para respetar a las mujeres, por lo tanto, suprimiendo sus actitudes machistas. Empero, en la novela, el actuar de Angustias es más agresivo hacia sus camaradas, al grado de golpearlos para constatar su superioridad. En este caso, hace de menos al rubio y languidezco Güitlacoche, a quien le asigna un caballo más bajo que el de su coronela (en *Viewing* 558). Este personaje también sufre maltrato físico por parte de ella como castigo de sus malas acciones, como la broma que Güitlacoche le hace a Manuel momentos antes de que Angustias empezara una de sus clases (165). En la novela, la protagonista es, paradójicamente, otra vez víctima del binomio producido por “las relaciones de poder de dominación-subordinación” (Macías-González y Rubenstein 3), al no poder salirse de éste porque le da vitalidad con la forma en la que actúa. En contraste, la Angustias de Landeta muestra su lado más humano, pese a que le sigue dando asco la figura subyugada de la mujer, porque se esfuerza en practicar lo que le hace ver Huitlacoche con su estilo cantinflesco (del pelado): para llegar a la justicia, así como evitar que sea llamada asesina por la historia, lo debe hacer “siguiendo el camino de la legalidad de las cosas legales”. En este sentido, Angustias procesa a Ernesto Uribe, quien trabaja de auxiliar “de esos que se apoderan de la tierra”, como le aconseja su capitán, sin “quebrarlo” inmediatamente. Mas el castigo a Uribe nunca se llega a efectuar porque interviene la mujer de éste cuando le implora a Angustias que no deje huérfano al vástago que lleva en su vientre.¹⁶ La protagonista se sensibiliza ante este

¹⁵ En la película este personaje es un hombre mestizo.

¹⁶ Para esta escena, Landeta hace uso de un movimiento de cámara que va de medio plano hasta llegar al primerísimo plano para mostrarnos la reacción sentimental de Angustias sobre este asunto, constatando que su corazón no está del todo endurecido, dado que le hace recordar lo difícil que fue ser huérfana.

hecho y termina por perdonarle la vida a Uribe. Este hecho ocurre también en la novela, pero el gran contraste es que en ésta, Angustias manda a azotar en nombre de las mujeres a la esposa de Uribe por la animadversión que le causa la subordinación de ella hacia su macho (115-7).¹⁷ Nuevamente, la causa de la protagonista, de liberarse de “the models of femininity that required (women) to be passive objects of desire” (en *Introduction* 19), en la versión cinematográfica tiene menos contradicciones porque este personaje recibe lecciones de vida que no le permiten ser una líder tiránica y que se contagia por la patología de su propio poder (Arce 1094).

La contradicción más evidente de la agencia de cambio de Angustias en la película es el momento breve en que el regresa al sistema tradicional de géneros, a aquella inferioridad (radical) constitucional de la que habla Paz cuando la mujer se raja, es decir, que ésta se vuelve confidente y muestra sus sentimientos (27). La razón principal de esta traición a su causa revolucionaria es el haberse enamorado de su profesor Manuel, quien representa solo el orden moral del sistema machista,¹⁸ pues su comportamiento es más bien tímido y afeminado, una forma de ser muy diferente a la de los hombres revolucionarios que la propia Angustias reconoce: “él no es como los machos”.

Si bien, uno de los objetivos de esta protagonista era el de alfabetizarse para incursionar en el espacio público dominado por el hombre, pero sobre todo el saber leer los documentos expedidos por el gobierno, ella prescinde de él cuando cambia su forma de ser para impresionar a su profesor, llenando las expectativas y estereotipos de toda dama de la época: siendo “modosita, suave y buena niña” como la llama Manuel. No obstante, el desaire de su “Manolito” la lleva a conocer la parte sensible de su ser, así como a darse cuenta de la traición de su propia causa, del lema que guiaba su actuar e inclusive, reconocer el verdadero amor de su amigo Huitlacoche poco después de que éste muere. Acto seguido, en la película, Angustias se reincorpora al movimiento revolucionario tras su lapsus romántico. En cambio en la novela, el mirlo que cantaba feliz desde el inicio de la narrativa,¹⁹ al final se queda atrapado para siempre en la jaula patriarcal de la melancolía, en la que los arquetipos, ahora tradicionales, se imponen en sus personajes: Manuel pasó de ser representante del hombre “afrancesado” a asumir un rol de esposo tiránico e infiel que Paz atribuye como parte las máscaras mexicanas del macho posrevolucionario (en Hampton 28) y Angustias queda como “abnegada, o la novia que espera(, y como) ídolo hermético” (en Chang-Rodríguez 101).²⁰

¹⁷ Pasaje en el que Kanost infiere que se trata de una inversión del legado colonial, en la que la mulata Angustias se venga de la élite blanca (en *Viewing* 560).

¹⁸ Aunque el estereotipo de hombre que asume Manuel en la esfera social parece provenir del que fue encarnado durante la Revolución por el grupo de los Contemporáneos acusados de ser homosexuales (de la Mora 2) o inclusive, del estereotipo residual del Porfiriato relacionado con la Francia afeminada que significaba “civility, refinement, [and] whiteness” (Gutiérrez 265).

¹⁹ Analogía que hace la propia Angustias.

²⁰ Landeta reconoce que el final de Rojas González le insatisfizo (*Trespassers* 51) porque en la novela, la mujer ya alfabetizada queda silenciada por el discurso patriarcal de la nación.

Por otra parte, la paradoja de la raza, tanto en la película como en la novela, invita a reflexionar sobre el proyecto nacional del mestizaje, que en la época del nacionalismo se intensificó para que los indígenas lograran incorporarse inmediatamente a una patria mestiza, definida a sí misma como universal, según Rashkin (en *Trespassers* 51) y con ello, se les sacara del atraso al anexarlos al espacio urbano (Palou 14). Evidentemente, este proyecto no contempló la inclusión de otras etnias como los afro-mexicanos porque es evidente que la conciencia nacional los borró de la historia del país poco después de la Independencia con la ley que prohibió el uso de la palabra raza en cualquier documento oficial o de la Iglesia, de acuerdo a Vincent (en Robinson y Cabral 13), y pese a que en 1810 los afro-mexicanos representaban el 10 por ciento de población en el país (Arce 1087). Sin embargo, tanto Landeta como Rojas González parecen rescatar la figura del mulato e incorporarla en sus narrativas, tal como ocurría con el movimiento literario de la década de los 40 en los Estados Unidos (Robinson y Cabral 7).²¹ Si bien *La negra Angustias*²² intenta hacer conciencia sobre la negritud en México, ésta falla, pues enfatiza más el racismo que recibe Angustias por parte de su profesor Manuel Reguera.²³

La condición racial de Angustias en la película no es del todo un problema para que ella forme parte íntegra del grupo de los de abajo, sobre todo porque es aceptada al ser hija de la figura mítica del Negro Antón. De hecho, Landeta suaviza la casta de la protagonista, encarnada por una “torpemente” maquillada María Elena Marqués (García Riera 81), para dar más énfasis a la transgresión de “the patriarchal and exclusionary ideologies that cinema once upheld” (en *Introduction* 26). Pese a que Angustias no logra salvarse de la discriminación racial en el film cuando es atrapada por los hombres de don Efrén, al llamarla “la changa que bajaron de un árbol”, y cuando Manuel rechaza la declaración romántica de ella al considerar la posible relación entre ellos como “una cruz absurda”, en la novela, la crítica de Rojas González hacia la negritud de la protagonista y su padre resulta ser más aguda.

En primer lugar, en la novela se hace un uso excesivo de las palabras “negra” y “mulata” como términos intercambiables, para resaltar el racismo hacia la etnia de la protagonista y la de su padre en el pueblo Mesa del Aire. En efecto, la negritud de Angustias es vista en la narrativa como un “unnatural being, too erotic, too sexualised (and too savage)” (Robinson y Cabral 9),²⁴ pues en ésta se enfatiza que la protagonista incita la provocación sexual de los machos mestizos; asimismo, a ella y a Antón se les

²¹ Arce considera que la Angustias del autor jalisciense tomó como referencia la figura mulata caribeña (1090).

²² La tercera película de la década en tener una protagonista mulata y la primera en la que es heroína. Otras películas de la época que tienen mujeres mulatas como protagónicas son *La mulata de Córdoba* (1945), *Los angelitos negros* (1948) y *Negro es mi color* (1951). Ver Robinson y Cabral (13).

²³ Temática en la que Rojas González estaba más documentado (López López 123).

²⁴ Según Arce, estas características eran atribuidas a los negros y a los mulatos de la época colonial (1091).

acusa de realizar incesto en “esa casa de... negros” (30) por el rechazo habitual de Angustias de dejarse dominar por el mundo patriarcal. Incluso, la crítica que se observa en la novela va más allá al grado de imponer, de alguna forma, la dialéctica de superioridad-inferioridad entre lo blanco y lo negro.²⁵

En cuanto al discurso del mestizaje, éste se hace presente en ambos textos (en la película y en la novela) cuando Angustias contrata a un maestro para enseñarle a leer y a escribir, sin embargo en la narrativa de Rojas González, la cuadrilla de la coronela fracasa cuando se le intenta alfabetizar. En este caso, su maestro Manuel representa la figura de este discurso, además, se le podría considerar como representante de las misiones culturales de alfabetización de José Vasconcelos, puesto que trata de imponer a Angustias el sistema moral de la élite letrada que se resume en la *Cartilla Moral* de Alfonso Reyes y la cual resalta los valores de la cortesía, el respeto y las buenas maneras “(que encaminan) de la bestia al hombre” (en Palou 17). El cometido del profesor se cumple, por ende, el de los discursos patriarcales y del mestizaje, cuando Angustias se hiper-feminiza, mostrándose más pulcra, condescendiente y “encatrinada” como ella se llama a sí misma. Esto lo hace, por una parte, para mostrar que está interesada en su maestro y, por otra parte, para disculparse por el comportamiento de su condición social (la de los pobres) que mostró en una de las clases anteriores bajo el influjo del alcohol. Sin embargo, en la película, este discurso no logra imponerse o concretizarse del todo tal como sucede con el amor que siente Angustias por Manuel. Este fracaso es evidente en el momento en el que ella se sobrepone de su desamor y, al mismo tiempo, se reincorpora a la Revolución, rechazando tajantemente el mundo elitista. En el caso de la novela, Angustias decide raptar a su profesor y dejar su causa revolucionaria por él, decisión que paradójicamente la obliga a atenerse a las normativas del discurso patriarcal. Pero este triunfo sobre Angustias, visto desde la óptica del presente, es efímero porque pone de relieve las deficiencias de ambos discursos, sobre todo el del mestizaje, pues éste se ha basado en un “colonialismo interno” que no reconoce “que enormes sectores de la población mexicana han sido marginados, silenciados y están ausentes de las formas dominantes del discurso político”, de acuerdo a Lomnitz (en Palou 28). En este caso, Angustias, al cumplir con las expectativas de ambos discursos, irónicamente se relega su participación en la sociedad, volviéndose invisible como mujer y como afro-mexicana en un espacio marginal dentro de la urbe. Por lo tanto, el discurso del mestizaje, lejos de unificar a una nación, excluye a los representantes de una heterogeneidad no asumida hasta nuestros días en México, el cual una adelantada Matilde Landeta a sus tiempos deseaba que se reconociera, sobre todo en la dimensión

²⁵ Un ejemplo de esta afirmación es el momento en el que Crescencia le practica una limpia a Angustias para salvarla de su “mal”, afirmando que “lo blanco es lo puro” y que “lo negro borra lo blanco” (37-8).

del género. Esto lo demostró con su rotundo rechazo hacia los arquetipos de la identidad hegemónica de la mexicanidad, cambiando el final de Rojas González.²⁶

Si bien, el discurso del mestizaje logró su cenit a finales de la década de los 40 como producto del gobierno de Alemán (1946-1952), su triunfo en las décadas subsecuentes es cuestionable ya que Palou lo considera como “un proyecto permanentemente aplazado” (159) que siempre ha rehuído discutir el asunto de “la mezcla con el negro” y desconocer la tercera raíz (la etnia negra) del “national tree of a mestizo Mexico”, conforme a Aguirre Beltrán (en López López 113 y en Vaughn 230 respectivamente). Landeta logra que Angustias reconozca su identidad racial después de que su amor platónico le hace saber lo ridículo que sería la mezcla entre ellos. A diferencia de la novela –porque este hecho no ocurre–, la protagonista le pide a Huitlacoche que le traiga un pedazo de espejo, como alegoría de su identidad fragmentada, para ver por qué Manuel la ha rechazado. Angustias reconoce su negritud como un obstáculo para enamorarse de un profesor letrado de casta blanca, pues a lado de él, ella se siente como “un tizón”.²⁷ Sin embargo, su amigo le aconseja a la protagonista que despierte de esa ilusión porque ante los ojos de “Dios todos somos del mismo color”, además, le pide encarecidamente que logre ver que Manuel tiene el alma “renegrada” porque odia a los de abajo. No obstante, Angustias no recapacita hasta que Huitlacoche sacrifica su vida por ella.²⁸

Hasta ahora se ha aludido que la Angustias de Landeta triunfa dentro de la ficción cinematográfica como mujer mulata e independiente en el contexto revolucionario, mostrando al espectador que es posible restar legitimidad a la paradoja de la mexicanidad a través de la ruptura de las dualidades de la masculinidad-feminidad, de la visibilidad-invisibilidad y de lo blanco (o mestizo)-negro. Sin embargo, este último binomio en la película da la impresión de ser superado vagamente, a diferencia de la prioridad que se da al tema del género, precisamente porque la negritud permanece todavía ambigua, “distant, (and) almost subterranean” (Robinson y Cabral 8) en el imaginario colectivo de México. A todo esto, Landeta es víctima de esta ambigüedad porque desconocía que hubiera personas mulatas en el país, según una entrevista hecha por Isabel Arredondo en 1995 después de que la directora regresara tras cuatro décadas de exilio del mundo del cine (en Robinson y Cabral 12). Por esa razón, la directora maquilló a Marqués y a Eduardo Arozamena, en su papel de Antón, para caracterizarlos como improvisados afro-mexicanos, aunque el papel de mulata de Marqués es más

²⁶ En éste se ilustra a Angustias resignada a la reproducción y siendo explotada por Manuel, pues cobra la pensión que su mujer recibe por haber servido a la Revolución.

²⁷ Con un plano medio Landeta captura la conversación entre Huitlacoche y Angustias, nuevamente mostrando el lado noble de ellos, pero principalmente el del capitán cantinflasco.

²⁸ Esta escena es una de las modificaciones que hizo Landeta porque en el texto original Güitlacoche no muere, sino que consigue una mujer que no lo desaira como Angustias, retirándose completamente de la Revolución (179). En la película, la escena es tomada desde un primer plano para acentuar la reacción de la protagonista, una transición rápida que va de mujer triste a fuerte, y la cual le ayuda “restoring her agency and identity as a fearless *coronela*” (Pick 82).

creíble. Esta ingenuidad –o si se le desea llamar ignorancia– no se puede comparar con la del cine de Hollywood de la época, en el que la omisión de los afroamericanos era deliberada porque se creía que eran incapaces de actuar (Robinson y Cabral 7). Consideramos que la contradicción de Landeta a su causa –tal como lo hizo Angustias en algún momento–, al atribuirle poder al discurso del mestizaje en el que el colectivo imaginario cree que este grupo étnico no existe (Vaughn 227), podría ser digno de un debate más profundo si así se prefiere. Sin embargo, es plausible que la directora haya admitido su laguna sobre este tema, hecho que se puede interpretar como el primer paso del cambio del paradigma del mestizaje, al reconocer que el sujeto afro-mexicano sí existe y es parte activa del país.

Matilde Landeta es sin lugar a dudas una de las directoras pioneras del cine mexicano que ha intentado derribar en su película las categorías rígidas de género y raza que estaban en boga en la década de los 40, mostrando a su audiencia la exploración de “otras realidades posibles” (de la Mora 6) y nuevas dimensiones de la identidad femenina y la identidad racial en la que se incluye al mulato. Se ha discutido también que la directora defeña, a través de su protagonista, cuestiona directamente la mexicanidad, sobre todo el discurso patriarcal y el proyecto del mestizaje que han silenciado tanto las voces de las mujeres como las de los afro-mexicanos en la historia de la nación como resultado de “(the) demarcation of the visible and the invisible (that was going to) allow Mexico to wake up from the nightmare of historical uncertainty and instability” (Williams 32). De tal manera, su cine femenino rescata las voces de los marginados y los convierte en los sujetos visibles que Angustias representa y defiende en el contexto de la Revolución, un ambiente que permite renegociar “gender (and racial) representations in Mexican film, while simultaneously being deeply circumscribed by them” (Thornton 47). Así, este movimiento se convierte en el estandarte de la protagonista para salirse de las paradojas adheridas a la identidad mexicana, que en el caso de la novela, por “su estructura circular” (López López 122), no lo llega a hacer. En cambio, su papel de heroína se opaca en la narrativa de Rojas González, pues Angustias, en su analogía pajaril (del mirlo), regresa a su cautiverio en la jaula de la melancolía. Por otro lado, Landeta, con un feminismo adelantado a su época con el que el autor no se identifica (en *Viewing* 557), no deja que Angustias se deje dominar por la sociedad patriarcal. Esto lo demuestra con su versión final que destaca por ser más humanizante y menos contradictoria para la causa inicial del personaje principal, quien sigue luchando pese a los obstáculos que se le presentan. Este hecho se yuxtapone a la vida de Landeta si se hace una revisión de su biografía, ya que ella también logró superar ciertos obstáculos como financiar sus propias películas, porque no era casualidad que la economía también fuera controlada por la sociedad patriarcal del alemanismo (Mora 86), y regresar en 1991 con su cuarto y último film *Nocturno a Rosario*.²⁹

²⁹ “... para (el) cual se vio obligada a vender sus tres películas anteriores a España” (en *Escritores mexicanos: Landeta* s.p.)

Por último, la narrativa heroica del texto visual de Landeta muestra a sus espectadores una forma alternativa de salirse de las paradojas de la mexicanidad en la que es posible la negociación y la reconstrucción de identidades más equitativas, evidenciando el valor humano de las mujeres y el de los afro-mexicanos desde una lente del siglo XXI con la que se ven desmoronados los discursos que alguna vez dominaron en México hace unas cuantas décadas.

OBRAS CITADAS

- Arce, B. Christine. "La Negra *Angustias*: The Mulata in Mexican Literature and Cinema." *Callaloo*, vol. 35 no. 2, 2012, pp. 1085-1102. *ProjectQuest*, doi: 10.1353/cal.2013.0018.
- "Biografía de Landeta Soto, Matilde". *Escritores del cine mexicano sonoro- UNAM*. s.f., <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/indice.htm>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- "Biografía de Rojas González, Francisco". *Escritores del cine mexicano sonoro- UNAM*. s.f., <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/indice.htm>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Chang-Rodríguez, Raquel. "Trayectoria y símbolo de una revolucionaria: *La negra Angustias* de Francisco Rojas González". *Revista crítica literaria latinoamericana*, vol. 7 no. 13, 1981, pp. 99-104. *JStor*, doi: 10.2307/4530003.
- De la Mora, Sergio. "Macho Nation?" *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press, 2006, pp. 1-20. Impreso.
- Fuller, Norma. "Acerca de la polaridad marianismo-machismo". *Género e identidad, trabajos sobre lo femenino y lo masculino*. Eds. Arango, Luz Gabriela, Magdalena León y Mara Viveros. Bogotá: Tercer Mundo, 1995, pp. 241-279. Impreso.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano: 1949-1950*. México: Conaculta, 1993. Impreso.
- Gutiérrez, Ramón A. "Mexican Masculinities." *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*. Eds. Macías-González, Víctor, and Anne Rubenstein. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012, pp. 262-272. Impreso.
- Hampton, Janet J. "La Negra *Angustias*: Flawed Hero or Tragic Victim?: A Feminist Reading." *Afro-Hispanic Review*, vol.10 no. 3, 1991, pp. 27-32, www.jstor.org/myaccess.library.utoronto.ca/stable/23054047. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Kanost, Laura. "'Por Camino Torcido': Liminal Identities in the Novel, Screenplay, and Film Versions of *La Negra Angustias*." *The Bilingual Review*, vol. 29 no. 2-3, 2009, pp. 81-88, www.asu.edu/brp/bilin/bilin.html. Consultado el 27 de Agosto de 2016.

- . "Viewing the Afro-Mexican Female Revolutionary: Francisco Rojas González's *La negra Angustias*." *Hispania*, vol. 93 no. 4, 2010, pp. 555-562, www.jstor.org/myaccess.library.utoronto.ca/stable/25758234. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- La negra Angustias*. Dir. Matilde Landeta. Acts. María Elena Marqués, Agustín Isunza, Eduardo Arozamena, Enriqueta Reza y Ramón Gay. TACMA, 1949. Película.
- López López, Margarita. "La negra Angustias, preámbulo a una revolución trunca: el elemento afromexicano en la narrativa de la revolución". *The Bilingual Review*, vol 29 no. 2-3, 2009, pp. 113-126, www.asu.edu/brp/bilin/bilin.html. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Macías-González, Víctor., and Anne Rubenstein. "Masculinity and History in Modern Mexico." *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*. Eds. Víctor Macías-González and Anne Rubenstein. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012, pp. 1-24. Impreso.
- Maturana Romesín, Humberto. "Prólogo: el cáliz y la espada". *El sentido de lo humano*. Buenos Aires: Granica, 2008, <http://www.matriztica.cl/wp-content/uploads/CAs-1-y-4-El-sentido-de-lo-humano.pdf>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Mora, Carl J. " 'Golden Age,' Crisis, and Retrenchment: 1947-1959." *Reflections of a Society, 1896-2004*. North Carolina: McFarland & Company, 2005, pp. 75-104. Impreso.
- Palou, Pedro Ángel. *El fracaso del mestizo*. México: Ariel, 2014. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. Impreso.
- Pick, Zuzana "Reconfiguring Gender and the Representation of the Soldadera in the Mexican Revolution Film." *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 11 no. 1, 2014, pp. 75-90, <http://connection.ebscohost.com/c/articles/98862346/reconfiguring-gender-representation-soldadera-mexican-revolution-film>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Rashkin, Elisa J. "Introduction: An 'Other Cinema'." *Women Filmmakers in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001, pp. 1-30. Impreso.
- . "Trespassers: Women Directors before 1960." *Women Filmmakers in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001, pp. 31-58. Impreso.
- "Revuletas, José". *Catálogo de escritores INBA*. s.f., <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-bibliografico/1366>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Reyes, Alfonso. "Pasado inmediato". *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. 12. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 182-216. Impreso

- Robinson, Cedric J., and Luz Maria Cabral. "The Mulatta on Film: from Hollywood to the Mexican Revolution." *Race & Class*, vol. 45 no. 2, 2003, pp. 1-20. *Scholars Portal Journals*, doi: 10.1177/03063968030452001.
- Rojas González, Francisco. *La negra Angustias*. México: EDIAPSA, 1948. Impreso.
- Thornton, Niamh. "A Woman at War." *Revolution and Rebellion in Mexican Film*. Ed. Niamh Thornton. New York: Bloomsbury, 2013, pp. 41-69. Impreso.
- Torres de San Martín, Patricia. "Adela Sequeyro and Matilde Landeta: Two Pioneer Women Directors." *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Eds. Hershfield, Joanne, and David R. Maciel. Oxford: SR Books, 2005, pp. 37-48. Impreso.
- Vasconcelos, José. "La raza cósmica". *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*. Didier T. Jaén, Trans. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1997, pp. 43-96. Impreso.
- Vaughn, Bobby. "México Negro: from the Shadows of Nationalist Mestizaje to New Possibilities in Afro-Mexican Identity." *The Journal of Pan African Studies*, vol. 6 no. 1, 2013, pp. 227-240, www.jpnafrican.org/. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Williams, Gareth. "Humanism Begets Good Order: Alfonso Reyes and Police Thought" (September-December 1939). *Política Común*, vol. 1, dx.doi.org/10.3998/pc.12322227.0001.002. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Zea, Leopoldo. *Conciencia y posibilidad del mexicano: El Occidente y la conciencia de México: Dos trabajos sobre México y lo mexicano*. Sepan Cuantos 269. México: Porrúa, 2001. Impreso.

Del caos al orden: visiones de la violencia revolucionaria en Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaros Siqueiros

Daniel Avechuco Cabrera

Universidad de Sonora

Abstracto: Después de la etapa bélica de la Revolución mexicana, el Estado emprende un proceso de institucionalización con miras a afianzar el poder político. Como parte de ese proceso, alienta una serie de representaciones culturales con el propósito de fabricar una imagen propicia de la Revolución y del gobierno emanado de ese movimiento social. En tal contexto, el muralismo es fundamental: proyecta una Revolución dramática y épica que refuerza la retórica oficial, particularmente en lo concerniente a la violencia revolucionaria.

Palabras clave: Muralismo mexicano – Violencia – Revolución – Estado – Épica – Nacionalismo

Introducción

Las primeras representaciones de la Revolución, en tanto que son contemporáneas del evento, carecen de una idea que las vertebre. Entonces no se sabe a ciencia cierta si lo que sacude al territorio nacional es un levantamiento aislado y por lo tanto transitorio, o si la revuelta es la punta visible de una inquietud más extendida y de mayor trascendencia. A falta de distancia histórica y de tiempo para meditar y discernir el significado profundo que acaso se esconde tras las calamitosas apariencias, no hay un velo que disimule la violencia derivada de la guerra. Incluso la prensa progresista, o sea aquella tendiente a interpretar la Revolución como la respuesta necesaria a un régimen pernicioso e injusto, se muestra horrorizada ante lo aciago que resulta el panorama durante los primeros compases de la refriega. Esta prensa, teóricamente transigente con los excesos propios de una insurrección de dimensiones nacionales, no logra aprehender discursivamente el revuelo social si no es recurriendo a la metáfora o al símil: la Revolución como una fuerza de la naturaleza, impetuosa, avasallante, inherentemente desmesurada.

Es claro que esta desmoralización se ve agravada por las continuas discordias caudillistas. Además de prolongar, dispersar y recrudecer la violencia, la pugna entre facciones hizo que fuera difícil, como expone Benjamin Thomas, fijar el rostro y el significado de la Revolución, atribulado testigo de una

retahíla anárquica de ‘istas’: maderistas, magonistas, zapatistas, constitucionalistas, convencionalistas, villistas y carrancistas, por sólo nombrar a los más prominentes. En poco tiempo llegó a haber una serie de tradiciones revolucionarias que competían entre sí, cada una sustentada por memorias colectivas disonantes. (75)

Caos y divisionismo: es probable que este binomio determine las primeras representaciones culturales de la Revolución, que no poseen ni una décima parte de la épica que irrigará el imaginario canónico del conflicto armado algunos años más tarde. Fuera del circuito político, donde ya se están sentando las bases de una revolución populista, el sector popular sigue siendo observado con la característica repulsa de la clase media ilustrada, pese a que se le reconoce el derecho histórico al desquite: sus exhibiciones de “barbarie” —percibidas directamente o conocidas sólo a través del rumor prejuicioso y tremendista— terminan ofuscando incluso a las mentes más liberales, que a ratos extrañan la calma del porfiriato. Los ingredientes de la futura epopeya nacional no han madurado, de manera que por el momento la Revolución no es más que una guerra sanguinaria.

Estas circunstancias nos han legado una galería del horror, compuesta por novelas, crónicas, grabados, fotografías y pinturas. Una muestra representativa de esta galería es *Los crímenes del zapatismo* (1913), de Antonio Damaso Melgarejo, obra supuestamente testimonial que busca desacreditar la causa zapatista. Para ello, el autor elige una de las estrategias más socorridas durante las pugnas faccionales: hacer hincapié en las prácticas de violencia de la banda cuestionada. Puesto que semejante maniobra se vislumbra desde la introducción del texto, no sorprende la meticulosidad del relato, especialmente cuando se trata de una escena violenta: “Cuántas niñas de ocho y diez años deshojaron las corolas de sus flores todavía en botón, ante la ferocidad de aquellas bestias humanas, que sin piedad mataban a las que se oponían, para dejarse caer furiosamente clavando los erectos nervios de sus garras, en los cuerpecitos agonizantes de las púdicas doncellas” (91). Melgarejo muestra harta habilidad para enumerar métodos de tortura tanto física como psicológica, y por si los niveles de minuciosidad y de explicitud no fueran suficientes, la truculenta narración es reforzada por una serie de grabados realistas, cuyo pie descriptivo resulta redundante dada la elocuencia de las imágenes. Ahora bien, pese a que Antonio Melgarejo acepta que las desmesuras de las clases populares suponen la respuesta natural “a una interminable cadena de dolores nunca consolados, a una infinidad de quejas jamás oídas y a los vehementes deseos de venganza” (7), la realidad es que *Los crímenes del zapatismo*, como tantas otras obras de su tipo, apela a los estereotipos a través de los cuales las élites concebían a las clases populares para darle fuerza a sus testimonios:

Si un pueblo culto, como la noble Francia, se ha dejado arrastrar por excesos tan salvajes en medio del paroxismo de su enojo en los horrores del 93, ¿qué podemos esperar de nuestras masas ignorantes? Exteriorizaciones de barbarie, convulsiones anárquicas y actos brutales que se sintetizan como un símbolo de horror, en la palabra zapatismo... (104)

Cribadas por el tamiz de prejuicios clasistas, estas representaciones del ejército de Zapata ayudaron a confirmar los miedos que la agitación social había suscitado entre la clase media de las grandes ciudades y ofrecen un principio de explicación de la difícil, lenta y problemática apropiación del pueblo como símbolo de la Revolución.

El universo pictórico también dejó visiones de muerte y destrucción. En este terreno, la figura de Francisco Goitia es sin duda la más destacada. En 1912, después de un viaje de aprendizaje por algunos países europeos, se incorpora al villismo como pintor oficial de Felipe Ángeles. Conocer la guerra de primera mano le permite experimentar como artista algunos de sus horrores, lo cual marca su obra de forma decisiva. Dice Antonio Luna Arroyo, uno de sus biógrafos:

Los otros artistas, incluyendo a José Clemente Orozco y a David Alfaros Siqueiros, hicieron pintura revolucionaria, pero desde el escritorio. Son revolucionarios ideológicos, plásticos, solamente.

Otros han pintado la Revolución de oídas, de lecturas; hacen demagogia pictórica. Él [Francisco Goitia] no es así, no puede ser así; él vivió, sufrió y pintó nuestro movimiento social. (102)

De estas circunstancias derivan cuadros como *El baile de la Revolución* (1916), que presenta una fiesta tras la batalla, pero también *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (1913-14), donde la confusión de los elementos en juego —jinetes, cuerpos, armas— podrían muy bien remitir al caos y a la ausencia de un rumbo claro, significado que corrobora, hasta el paroxismo de la desesperanza, el título de la obra. Sin embargo, su visión más tenebrosa de la guerra la encontramos en obras como *Dibujo del ahorcado* (1914), *Paisaje de los ahorcados* (1914), *Los ahorcados* (1914), *La cabeza y el cuerpo* (s. f.), *El ahorcado* (s. f.) y *Cabeza de la bruja* (s. f.). Estos trabajos pintan la lucha armada como un panorama desértico y siniestro, donde los únicos actores son cadáveres colgantes, cabezas cercenadas, pájaros ominosos y rostros deformes, y lo hacen en una época en la que José Clemente Orozco preparaba *Casa de lágrimas*, su serie sobre el universo prostibulario, y Diego Rivera aún experimentaba con el cubismo.

Como podemos advertir, tiempo antes de que irrumpiera el nacionalismo revolucionario, las representaciones de la Revolución hacen énfasis en los motivos de la destrucción y la muerte. Mientras que algunos periodistas hallan en el campo de batalla la confirmación de sus prejuicios de clase y de raza y los grabadores adeptos a una

facción orientan su talento al dibujo amarillista y tendencioso, algunos pintores se ven avasallados por la cercanía y la ferocidad de la guerra, que quita muchas vidas a cambio de muy poco. El resultado de todo esto es una cosecha de representaciones que reproducen estéticamente la agitada realidad de forma inmediata, sin tiempo apenas para la reflexión. Las esporádicas intervenciones de algún intelectual para explicar tanto desorden, como las de Luis Cabrera o José Vasconcelos, también fracasan; demasiado peso tienen la catástrofe y la confusión ideológica como para encontrarle el sentido a una revolución cuya mayúscula inicial es por el momento una típica muestra de la ampulosa retórica política.

Por más que requiriera de mucho tiempo, con todo, la reelaboración épica¹ del conflicto armado emprendida por el Estado alcanzó el éxito: así lo prueba el hecho de que en el imaginario sobre la Revolución las escenas tremebundas de Melgarejo o los colgados de Goitía ocupen una posición muy marginal, en caso de ocupar algún espacio. Dicha reelaboración hizo posible, entre otras tantas cosas, que la violencia revolucionaria adquiriera un definitivo revestimiento de justicia social, lo cual ayudó a mitigar los debates acerca de los excesos de las clases populares.

El nacionalismo cultural, el canon de la Revolución y la violencia popular

En 1923 aparece un boletín de la Secretaría de Educación Pública titulado “Invitación a los intelectuales y maestros para que se inscriban como misioneros,” en el cual José Vasconcelos, entre otras cosas, se dirige a los artistas y los insta a que abandonen sus torres de marfil y se vuelquen con el pueblo, que los está esperando con los brazos abiertos para su redención intelectual:

Si sois artistas, ¿cómo esperáis hallar inspiración bajo el techo de la oficina o del hogar, o en medio de la estupidez de los salones? Si queréis hacer obra mañana, id primero a conocer la fatiga y el llanto, la claridad de los cielos y la altura del monte; id a despertar almas, que cada una de que se despeje será como una estrella que aparece en la tierra [...] ¡Soldados del ideal, más fuertes que todos los soldados de la materia, la Nación os llama; despertad dentro de vosotros todas las ambiciones de gloria y de bien, porque sonó la hora de una misión sublime! ¿Acaso no

¹ Me apego aquí al concepto de *épica* de Mercedes Comellas, para quien es una manera de organizar el mundo en la que sólo hay una perspectiva narrativa, que es absoluta e inalterable y tiende a corresponderse con lo social, cultural y políticamente hegemónico. Según Comellas, esta rigidez comporta ventajas a la hora de abordar la violencia de Estado: “Los defensores están siempre identificados con el punto de vista de la narración, y por supuesto con el *nosotros* que se quiere distinguir de los *otros*, el enemigo peligroso con el que sólo cabe un enfrentamiento violento pero sancionado y autorizado por la moral y el poder” (225). Dadas estas ventajas, se entiende por qué esta forma de organizar la memoria histórica sea especialmente benéfica para el fortalecimiento de los Estados-nación.

sentís en las plantas el ansia de pisar la tierra, y que en el corazón se os enciende pensando en las almas que ansían la luz? (177-178)

El reclamo de Vasconcelos no es fundador ni mucho menos: se encuentra en la línea de una inquietud que Miguel Ángel Osorio —que acostumbraba firmar sus trabajos como Ricardo Arenales— inaugura en una reseña de la *Antología de poetas modernos de México* (1920). En su texto, Osorio sostiene que los poetas de su generación son todavía porfiristas, razón por la cual les pide que su verso “ponga la levadura generosa del amor a la Patria de la esperanza de los proletarios,” convencido de que la “posteridad llama simple retórica lo que no está nutrido con sangre” (citado por Díaz 61). Unos años más tarde, la preocupación se mudará al ámbito de la narrativa, ya con otros actores, y luego, en los primeros compases de la década de los treinta, el debate se abrirá a todas las posibilidades artísticas. Si bien hubo tantos matices como polemistas, la controversia podría resumirse en una disyuntiva: ¿el arte debe ser nacionalista y popular y guiarse por un compromiso social, o debe ser cosmopolita y considerar la forma su principal interés? La balanza, visto lo visto, se inclinó en favor de quienes entendían que el arte debía ser formalmente ortodoxo y estar comprometido con el pueblo y su realidad social. Esta postura, sin embargo, significaba no sólo abordar temáticamente la Revolución, sino apegarse al programa revolucionario oficial, particularmente en lo tocante a la defensa de las clases populares. Comenta Víctor Díaz Arciniega sobre este punto: “Casi sobra decirlo: en vez de una propuesta ‘estética,’ se trata de una propuesta política” (128). Esta situación redundó en la proliferación de expresiones artísticas en las que la representación del sector popular —en especial el campesinado— concordaba en muchos aspectos con la visión oficial de la lucha armada.

De esta manera, el clima cultural que se instaura a partir de los años veinte estimula, acoge y promueve un grupo de obras que, en consonancia con las demandas de Ermilo Abreu Gómez y otros tantos mexicanistas, ofrecen cuadros de la Revolución en los que destaca un cariz épico o dramático. Así pues, a diferencia de las representaciones de la década precedente, en las cuales predominaba la zozobra, el fatalismo y la exposición directa de la “barbarie” de las clases populares, en la nueva producción artística destaca una visión si no optimista, al menos sí una que o bien da preponderancia a los ideales y frutos de la Revolución y se fija menos en el muy accidentado desarrollo del movimiento, o bien hace hincapié en los fundamentos sociales que le subyacen a ese accidentado desarrollo. Este enfoque necesariamente altera el concepto de violencia revolucionaria: no fue la materialización sanguinaria de los atavismos que llevan las clases bajas en la carne y en el espíritu, ni la consecuencia natural de la falta de civismo, moral y educación, sino la forma que tomó el deseo de cambio social del noble y mártir pueblo mexicano. La violencia fratricida y destructiva cede su lugar a una violencia que está destinada a reconstruir la nación y que es unánime en tanto que su ejercicio conlleva una consigna muy clara: ha de dirigirse al enemigo de la patria. Cabe señalar que estas premisas resultan más o menos transparentes dependiendo de la clase de

expresión, de obra y de artista, y que en algunos casos es posible advertir resabios del pesimismo que inundan las primeras representaciones. Esto implica, pues, que la versión canónica del proceso revolucionario no se impuso como programa, sino que operó como una fuerte influencia, experimentada de muy diversas maneras.

La Revolución como lucha de clases: el muralismo y la violencia popular

El papel de la primera generación de muralistas en la manufactura del imaginario canónico de la Revolución es de una relevancia irrefutable. El peso de su contribución es directamente proporcional a la complejidad que implica tanto interpretar el contenido ético y estético de sus frescos como descifrar su vínculo con las esferas oficiales. Las pocas certidumbres que existen al respecto, como que el Estado los convocó por medio de la Secretaría de Educación Pública y que les proporcionó algunos espacios públicos, no bastan para definir con precisión la naturaleza auténtica de la relación entre los muralistas y los gobiernos posrevolucionarios. Octavio Paz utiliza el adjetivo *oficial* para describir el arte de aquéllos, prolongación de una lectura que probablemente instaura Luis Cardoza Aragón, quien a mitad de la década de los treinta opinaba así del muralismo:

El Estado siempre busca en América a constituirse en iglesia y esa pintura ocasional y provisional, se puso al servicio de este Estado dogmático, de esta iglesia laica. Este oportunismo es una de las causas fundamentales que han molestado la evolución pictórica de México. Nos encontramos con un arte oficial, protegido y patrocinado por el Estado. (“Arte” 30)

No obstante, el término *oficial* no sólo no ayuda a resolver el problema, sino que además fomenta una visión bastante simplista del fenómeno. El propio Octavio Paz, a raíz de un análisis pormenorizado de la obra de José Clemente Orozco, matiza su posición inicial: “El muralismo fue un movimiento complejo, contradictorio, irreductible a una sola dirección y en el que participaron diversas personalidades, cada una dueña de una visión particular del mundo” (“Ocultación” 285).

Varias de las ideas que los muralistas vierten en sus frescos forman parte de sus singulares perfiles ideológicos, ligados de una u otra manera al marxismo-leninismo tan en boga en el México de aquella época. De ahí que sea problemático tildar al muralismo de *arte oficial*: este epíteto remite a un arte con valor instrumental cuyo creador renuncia total o parcialmente a su libertad y acepta sin reparos la imposición de contenidos, perspectivas y tonos. El breve maridaje entre el Estado y el muralismo no lo explica un contrato de compraventa, creo, sino más bien la coincidencia —a nivel muy superficial, si se quiere— de sus respectivas visiones de la Revolución. Así, sería más pertinente el concepto *arte canónico* cuando se discute sobre el muralismo de la primera generación, en

la medida en que su forma y sus temas se ajustan a los cánones que el Estado promulga a través de sus órganos culturales y educativos, al menos en lo tocante a las clases populares.

Para ratificar la convergencia entre los intereses del Estado y la visión de los muralistas, basta con revisar someramente el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores que publica la revista *Machete* en 1924. Basta una rápida lectura para darnos cuenta de que el texto parece una extensión de los discursos de José Vasconcelos que pronunció ya sea como rector de la Universidad Autónoma de México, o ya como cabeza de la Secretaría de Educación Pública:

Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate. (Siqueiros)

Aunque no hubo de transcurrir mucho tiempo para que la relación muralistas-Estado se deteriorara, esta efímera pero significativa sociedad, por una parte, permitió que la retórica nacionalista saliera del círculo reducido de la tribuna de las asambleas públicas, y por otra, dotó de orden a la Revolución, un acontecimiento complejo, multiforme y contradictorio, y le inyectó ampulosidad y grandilocuencia. Los muralistas imaginaron un conflicto armado épico y dramático pero a la vez ideal y simple: en general, para ellos la Revolución significaba una fuerza virtuosa, y el pueblo, su más noble séquito. Por lo tanto, el objeto de sus representaciones podía suscitar en los muralistas dolor y sufrimiento por los ríos de sangre derramada, pero no conflictos internos: “No enfrentaron, drásticamente, a la civilización con la ‘barbarie.’ De manera quizás deshilvanada pero genuina, decidieron hacer de lo que entonces se llamaba ‘barbarie’ la materia prima de una civilización heroica” (Monsiváis 354). Esta convicción aleja, más de lo que parece, a los pintores de los novelistas de la Revolución, traumatados por la memoria de la guerra, escépticos de los gobiernos emanados del levantamiento y algunos más simplemente ajenos al nacionalismo epidérmico —diría Rufino Tamayo— que imperaba en el entorno cultural.

Como sea, el hecho de que novelistas y muralistas aborden el mismo tema ha provocado numerosos equívocos y por lo tanto interpretaciones discutibles, como la del propio Luis Cardoza y Aragón, que asevera: “La popularidad de la novela llamada revolucionaria, es la equivalente de la pintura que le corresponde: por lo general, su plano moral e intelectual es el mismo” (“Arte” 32). Secunda esta opinión Ermilo Abreu Gómez, para quien muralistas y novelistas “unen sus esfuerzos al esfuerzo del pueblo que trata de levantar el edificio de la conciencia nueva de la nueva patria” (citado por

Sheridan 443). Pedro González, en el Ecuador del siglo veinte, mantiene una postura similar, pero además da un paso, bastante discutible desde mi punto de vista, al suponer una influencia directa del arte pictórico sobre la novela: “no parece aventurado asegurar que con su genio los pintores revelaron a los bisoños novelistas las posibilidades estéticas que la Revolución contenía y propugnaron el cultivo del género [...] Como la pintura, la novela revolucionaria se escribe a base de masas, de pueblo y para el pueblo” (101). Hay una corriente exegetica que, por el contrario, señala un fuerte contraste entre ambas formas artísticas, y a veces ese contraste se ha explicado no a partir del entendido de que son dos maneras distintas de apreciar, valorar y reelaborar estéticamente la realidad, sino presuponiendo diferencias en sus compromisos sociopolíticos. Es el caso de John Rutherford, quien ve en la novela un contenido “más cercano a la realidad” que el de los murales, los cuales “dan una idea simplificada, y evidentemente falsa, de una gran lucha popular” (67). Otros hallan la disparidad en las respectivas posturas existenciales ante la Revolución y sus secuelas: “the contrast between the optimism of the muralists (always excepting Orozco) and the pessimism of the novelists is one of the most striking features of the cultural history of pos-1920 Mexico” (Hennessy 687). Si bien su excesivo esquematismo pasa por alto algunos matices, como el dato de que más de una novela no mira con desesperanza la Revolución pero tampoco con simpatía el programa oficial revolucionario, o el hecho de que ciertos frescos se aproximan a la lucha armada sin ánimos triunfalistas o celebratorios, considero que esta última postura se acerca más a la realidad del problema. Existen, pues, diferencias entre la visión de los muralistas y la de los novelistas, y esas diferencias sin duda repercuten decididamente en las representaciones de la violencia. Una parte importante de los escritores no la asimila con facilidad; tiende a cuestionarla, a buscarle motivos más allá de los que procura el contexto bélico, porque estiman que la desmesura supone una deficiencia moral que la coyuntura histórica no disculpa. La inclinación de los muralistas, en cambio, es ver la violencia a través del tamiz de la lucha de clases; esto da pie a unas representaciones que ocultan o —en el caso de algunos frescos— suprimen los excesos de las clases populares y que distribuyen el ejercicio de la violencia de acuerdo con un enfoque maniqueo de la historia, propio de una percepción épica del mundo.

El muralista que tiene más acentuada dicha inclinación es Diego Rivera. La valoración que hace de él Luis Aragón y Cardoza es contundente: “en vez de ser el pintor de la Revolución, ha sido el ilustrador de su apariencia” (*Pintura* 222). *La historia de México: de la conquista al futuro* (1926-1929), la monumental obra de Rivera, bien podría estimarse como el mural del periodo más épico, transparente y didáctico sobre la Revolución. Ubicado en el Palacio Nacional, el fresco se erige sobre una base de “luchas dialécticas entre represión y resistencia, crueldad e ilustración, destrucción y desarrollo” (Clark 35). La represión, la crueldad y la destrucción, eso sí, no están pintadas como prácticas generalizadas, sino que se adjudican exclusivamente a los enemigos del país: Cortés y su séquito voraz, los crueles comendadores, el ejército español que pretende sofocar el fuego de la Independencia, la invasión francesa y norteamericana, Porfirio

Díaz y su aristocrático grupo de científicos, la tropa federal y de rurales... En este muy meditado reparto de prácticas, la figura del oprimido acostumbra ejercer una violencia reactiva, justiciera y heroica, que además casi siempre se representa de forma colectiva, lo cual refuerza la idea de fraternidad, cohesión y metas sociales compartidas. En *La historia de México*, así pues, conviven dos violencias: una destructiva, cruel y sádica, que atenta contra lo mexicano, y una necesaria por reivindicadora, cuyo propósito fundamental es forjar y defender la nación. El mural, suntuoso y altisonante, apuesta por una esquemática asignación de los ejercicios de la violencia para establecer con claridad contrastes y límites ontológicos, y con ello busca convalidar el ideario nacionalista: México es el indígena y el mestizo, México es la Independencia, la expulsión de los franceses y la Revolución, México es una extensísima cadena de memorables eventos orientados a la determinación identitaria. Este ideario descansa sobre un sedimento mítico que le insufla al relato pictórico un alcance transhistórico: en el muro de la derecha Quetzalcóatl alumbró el porvenir del pueblo azteca; en el de la izquierda, Karl Marx les enseña el camino correcto a la camada revolucionaria; y en el muro central, tres águilas testimonian las batallas que han de cincelar el espíritu mexicano.

En *La historia de México*, la gestación de la identidad pasa por expulsar los elementos no mexicanos, y el instrumento más importante para conseguir tal objetivo es la violencia. El encuadre épico de la historia le proporciona ventajas a la obra: en tanto que es expuesta como justiciera, grupal y reactiva, la violencia queda desembarazada de su ropaje de atavismos y barbarie. Esta interpretación la podemos observar en otras obras de Rivera, como en el *Ingenio azucarero* (1930), donde dos capataces golpean con un látigo a una cuadrilla de peones que trabajan juntando caña, algunos de los cuales halan una carreta como si fueran animales de carga. *Liberación de un peón* (1923) continúa la historia: cuatro revolucionarios socorren a un campesino cuyo cuerpo desnudo muestra las sangrantes marcas de un tormento, mientras que a la distancia se alcanza a ver una hacienda en llamas. Desprovistos de la grandilocuencia de *La historia de México*, estos dos murales ofrecen yuxtapuestos los antecedentes y los motivos del conflicto armado mediante la exhibición de una violencia que no solamente mata o causa dolor, sino que además sobaja, explota y cosifica. Aparte, por si la explicitud de los elementos sociales en juego no fuera suficiente, la simbología cristiana de que está dotada *Liberación de un peón* agudiza la gravedad del suplicio: la figura del labriego recuerda a Cristo justo después de la crucifixión. Como podemos advertir, en una brevísima escena Rivera concentra la gran mayoría de las premisas del relato canónico de la Revolución: el pueblo, mártir eterno de la historia de México, se levantó en armas para revertir la situación de injusticia a que el siniestro porfiriato lo había sometido durante muchos años.

Durante la década de los años veinte y treinta, David Alfaro Siqueiros se ocupa poco de la Revolución en sus murales, al menos de modo manifiesto. En ese periodo destacan frescos temáticamente más “universales” —por ejemplo *El espíritu de Occidente*, *Los mitos*, *El llamado de la Libertad*, todos de 1924— o pintados en Estados Unidos y

Sudamérica. Sin embargo, murales como *El entierro del obrero sacrificado* (1924) y óleos como *Madre proletaria* (1929), *Madre campesina* (1929), *Mujer con petate* (1931) y *Niña madre* (1936) ofrecen una interpretación clara del movimiento armado, sin acudir a las grandes escenas de guerra. En tal interpretación sobresale el dramatismo que deriva del encuadre paternalista del pintor, patente en su texto “Pintura activa para un espectador activo”:

Del lado de ellos, los explotadores del pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los soldados del pueblo que les confiara la Revolución.

Del nuestro, los que claman la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendador y del político, mientras tú revientas de hambre. (Citado por Naranjo 46)

Como sea, su mirada más canónica del levantamiento se halla en uno de sus últimos murales, *De la dictadura de Porfirio Díaz a la Revolución* (1957-65), el cual narra la Revolución y las circunstancias sociopolíticas que la originaron partiendo de una lectura que se acerca mucho a la del Estado. En la línea épica de *La historia de México: de la conquista al futuro*, de Rivera, la obra de Siqueiros divide el escenario para expresar la tensión entre dos fuerzas contrarias que desembocan en la fundación de un nuevo país: por un lado están los enemigos de México (el dictador, los Científicos, los *rangers*, los rurales, el presidente de una compañía minera), y por el otro, los principales actores de la nación (el pueblo, los hermanos Flores Magón y Karl Marx como ideólogos del movimiento, y el panteón oficial, que incluye al por mucho tiempo denostado Pancho Villa). Como ocurre en el mural de Diego Rivera, esta división presupone una definición de la violencia revolucionaria, cuya complejidad se pierde en una premisa bastante simple pero que concuerda con la historia ortodoxa: la Revolución irrumpe para romper las cadenas impuestas por un sistema cruel, represivo y antidemocrático.

El trabajo de José Clemente Orozco con motivos estrictamente revolucionarios carece del didactismo de *La historia de México* y *De la dictadura de Porfirio Díaz a la Revolución*, y más que de esperanza y de furor épico, se halla repleto de tristeza, anunciada desde la paleta de colores utilizada. Dice Alistair Hennessy al respecto: “Orozco, unlike Rivera, did not find any consolation in a vision of a harmonious alliance among workers, soldiers, and peasants” (691). Con todo, muchos de sus frescos más importantes —*La trinidad revolucionaria* (1923-24), *Destrucción del viejo orden* (1926), *La trincherera* (1926), *La familia* (1926), *Revolucionarios* (1926), *Trabajadores* (1926), *La despedida* (1926) y *La bendición* (1926)— contribuyen a la mitificación de las clases populares. En estas obras los campesinos toman las armas con tristeza, porque están por abandonar el paraíso campestre, pero también con la determinación que brinda el amor a la patria. La violencia contrarrevolucionaria no posee aquí la forma de un látigo y ni siquiera una silueta humana; es una fuerza abstracta y ubicua: se percibe sobre todo en la aflicción de

los rostros y en la espalda encorvada de los soldados y las soldaderas. Ahora bien, que sublime la figura del campesino no significa que José Clemente Orozco se entregue sin más a la perspectiva triunfalista del Estado. En ese aspecto sí concuerdo con Octavio Paz, para quien la obra de este pintor “guarda intactos sus poderes de subversión,” simbolizada sobre todo en su capacidad para negarse a la corriente más ortodoxa de la posrevolución: “no a la versión oficial de nuestra historia, no al clericalismo, no a la burguesía, no a las sectas (“Ocultación” 287). Tal vez libre de los convenios que conllevan los murales, en sus dibujos, litografías y pinturas al óleo Orozco se permite proyectar una Revolución muy distinta a la canónica. En su serie *México en Revolución*, que incluye obras como “Los heridos,” “Saqueo de una iglesia,” “El paredón,” “Casa arruinada,” “Asalto al tren,” “El ahorcado,” “Guerra,” “Fosa común,” “El sepulturero,” “Tren dinamitado,” “Explosión,” “El fusilado,” “Campo de batalla” y “Bajo el maguey,” deposita su talento en oscuros cuadros de destrucción, muerte y caos que a ratos recuerdan a Francisco Goitia, y para algunos también al Goya de los *Horrores de la guerra*. Este conjunto de obras se deslinda de la épica y el melodrama que prevalece en los años veinte, e intenta materializar estéticamente el periodo de mayor confusión, que el pintor rememora en su autobiografía:

La tragedia desgarraba todo a nuestro alrededor. Tropas iban por las vías férreas al matadero. Los tres eran volados. Se fusilaba en el atrio de la parroquia a infelices peones zapatistas que caían prisioneros de los carrancistas. Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos. Las poblaciones de los campos de batalla vaciaban en la estación de Orizaba su cargamento de heridos y de tropas cansadas, agotadas, hechas pedazos, sudorosas, deshilachadas. (36)

Cabe matizar, no obstante, que para Orozco la violencia destructiva no emerge de la entraña del pueblo como testimonio de una brutalidad que se lleva en la sangre y la carne, sino que la propicia el convulso entorno. Así, el pintor libera a las clases populares de los prejuicios que confinaban su subjetividad a un cuarto oscuro de atavismos, ignorancia e inmoralidad, pero a cambio propone un concepto del conflicto armado que discuerda de la visión de sus homólogos: “En la visión de Orozco [...] la Revolución no fue la utopía exuberante e idílica de Rivera, ni la dinámica ascensión histórica de Siqueiros, sino el drama de un pueblo bueno sacrificado en una incomprendible, estruendosa y salvaje ‘fiesta de las balas’” (Krauze). En este punto, Orozco se acerca a los novelistas de la Revolución, en especial a Mariano Azuela, con quien comparte el pesimismo que produce el comprobar que un movimiento de principios humanitarios derive en vorágine. No extraña, pues, que haya sido este pintor y no otro el que ilustrara la primera edición estadounidense de *Los de abajo* (*The Underdogs*, 1929). Cuenta Alma Reed, biógrafa del pintor, amiga y organizadora de varias

de sus exposiciones, que cuando Orozco trabajaba en las ilustraciones, recordaba en particular la escena donde Alberto Solís define la rebelión como un huracán. Sea esto verdad o parte del mito, ciertamente las célebres tres palabras con que el muralista capturó en su autobiografía la complejidad de la Revolución —sainete, barbarie y drama— resulta útil para expresar el alma desesperanzada de *Los de abajo*.

Las visiones revolucionarias más truculentas y atroces de José Clemente Orozco, como observamos, se hallan en piezas de caballete, cuyo público es minoritario y selecto, en las ilustraciones de una novela, en las colecciones privadas y en los espacios reducidos de los museos. Esto, claro, no significa que sus murales estén exentos de pesimismo, pero en ellos descuella sobre todo el dolor, la lucha y la resignación del universo campesino, y con esto contribuye de forma decisiva al esfuerzo del Estado por enaltecer a las clases populares. En su furibunda defensa, Cardoza y Aragón sostiene que, a diferencia de Diego Rivera, Orozco no “admitió dogmatismos” ni fue un “ilustrador de conocidas tesis” (Orozco 189). Aun así, su concepción de un pueblo sufriente —posible consecuencia de sus ideas socialistas— resulta muy ortodoxa en el contexto, y eso el Estado lo aprovecha para su beneficio.

Pese a sus diferencias posturas éticas y estéticas, los tres grandes muralistas de la primera generación consiguen dotar de forma, trascendencia y vitalidad a lo que en la década anterior había sido una realidad predominantemente pedestre y amorfa: muertes estériles, fratricidios, traiciones, confusiones, falta de ideales. De este modo, la expresión mural supone un enorme aporte al levantamiento de Revolución con mayúscula inicial, esa que se encuentra muy por encima de todo defecto y despropósito y que aglutina todas las experiencias —inclusive las más contradictorias— en una visión de la historia a veces épica, a veces dramática. Lo buscaran o no, su retrato del pueblo, desde la idealización de Rivera hasta el patetismo de Orozco, combate los inveterados estigmas sociales que padecía el sector popular y que en los primeros pasos de la Revolución se redoblaron ante los ojos de gran parte de la clase media ilustrada. En los frescos existe la violencia, y en algunos abunda, pero ésta parece no estar vinculada orgánicamente al pueblo, sino que la produce el antiguo régimen o las circunstancias, con énfasis en un aspecto u otro dependiendo del muralista. Además, en su tendencia a la representación esquemática de la historia, la violencia queda distribuida de tal manera que su lectura e interpretación es transparente: el pueblo ejerce la violencia por necesidad, nunca resulta gratuita ni arbitraria y es proporcional a la iniquidad de una dictadura europeizada, ajena por lo tanto a la genuina alma mexicana. En los murales, dicho de otro modo, la bola cede su lugar a un enorme ejército popular que posee la suficiente lucidez para calcular el tamaño de la injusticia que sufre y para discernir el lugar que debe ocupar en la incipiente nueva geografía sociocultural de México.

Aunque ése no haya sido el propósito de los pintores, sus obras constituyeron el respaldo artístico de la retórica oficial, no tanto porque hubiera una correspondencia ideológica, sino porque había los suficientes puntos de contacto. Así, Rivera, Orozco y Siqueiros sentaron las bases de la Revolución mítica que el Estado posrevolucionario

requería para consolidarse. Dice Hennessy: “Beside the sophistication of modern media men, the muralist may appear as innocents; but in the 1920s, in the infancy of film and radio, the static visual image could still exercise a compulsive power” (685). Este aserto lo convalida el hecho de que es difícil, por no decir que imposible, pensar en el conflicto armado sin la mediación de las imágenes que legaron estos tres pintores.

Conclusiones

Las primeras reelaboraciones artísticas de la lucha armada tienden a reflejar el caos material e ideológico en que consiste por el momento la Revolución. Ya sea por intereses faccionales, ya porque la inmediatez de los acontecimientos reducen las opciones, las representaciones de la violencia de las primeras obras simbolizan el testimonio de un estado de confusión y, en algunos casos, de crisis. Son tiempos en que Francisco Goitia se empeña en pintar colgados y cabezas cortadas, algunos grabadores ilustran a las hordas zapatistas mientras ponen en práctica sus sanguinarios métodos de tortura, no pocos fotógrafos comercian con postales de un montículo de cadáveres incinerados y muchos intelectuales no ven en las clases populares sino la personificación de la barbarie. En conjunto, esas representaciones pioneras hablan de una Revolución poliédrica, con principios muy cambiantes y sin una orientación clara.

A partir de la década de los años veinte, la fiebre nacionalista que acompaña al proceso de institucionalización del Estado que emerge de la lucha armada necesariamente cambia esa dinámica artística. La exigencia de proyectar una imagen propicia de la Revolución, en tanto que es el evento fundacional del México moderno, suscita el desarrollo de algunas premisas básicas que permearon el quehacer de los artistas: el levantamiento responde, única y exclusivamente, a una muy injusta y perniciosa situación social; el pueblo es consciente del problema y toma las armas unánimemente para darle solución; la patria es el resultado de una serie de sucesos históricos que comparten el mismo espíritu libertador: la Independencia, la Reforma y la Revolución. Estas premisas se traducen en pautas narrativas, cuyo cumplimiento puede garantizar la aceptación del medio intelectual. Es la época de los murales de Diego Rivera, de los álbumes fotográficos de Hugo Brehme y de la difusión de la cultura autóctona. Se trata de un canon que promueve el encumbramiento de las clases populares como protagonistas de la epopeya nacional y, por consecuencia, hace posible abordar la violencia sin poner en duda la integridad del pueblo ni la legitimidad de la Revolución.

OBRAS CITADAS

- Abreu Gómez, Ermilo. “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” *México en 1932: la polémica nacionalista*. Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 173-182. Impreso.
- Amábilis, Manuel. “Diego Rivera y su obra”. *El arquitecto* 2.5 (1925): 1-2. Impreso.
- Benjamin, Thomas. *La revolución mexicana. Memoria, mito e historia*. Trad. María Elena Madrigal Rodríguez. México: Santillana, 2003. Impreso.
- Cardoza y Aragón, Luis. “Arte y Revolución”. U. G. B.: *Revista de cultura moderna* 2 (1935): 28-41. Impreso.
- . *Orozco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. Impreso.
- . *Pintura mexicana contemporánea*. México: Imprenta universitaria, 1953. Impreso.
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en siglo XX*. Madrid: Akal, 2000. Impreso.
- Comellas, Mercedes. “De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia”. *La violencia en la Historia: análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*. Ed. Juan José Iglesias Rodríguez. Huelva: Universidad de Huelva, 2012. 213-274. Impreso.
- De la Peña, Ignacio. “Orozco bajo el psicoanálisis”. *José Clemente Orozco: antología crítica*. Teresa del Conde. México: Universidad Autónoma de México, 1982. 113-129. Impreso.
- Del Conde, Teresa. *José Clemente Orozco: antología crítica*. México: Universidad Autónoma de México, 1982. Impreso.
- González, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*. México: Ediciones Botas, 1951. Impreso.
- Hennessy, Alistair “The muralists and the Revolution.” *Los intelectuales y el poder en México. Memorias de la IV Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*. Eds. Roderic A. Camp, Charles A. Hale y Josefina Zoraida Vázquez. México: El Colegio de México, 1991. 681-694. Impreso.
- Jaimes, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México: Plaza y Valdés, 2012. Impreso.
- Krauze, Enrique. “Tintas de la violencia.” *Letras Libres*. 14 de diciembre de 2015. <<http://www.letraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/tintas-de-la-violencia>>
- Luna Arroyo, Antonio. *Francisco Goitia*. México: Editorial Cvltvra, 1958. Impreso.
- Melgarejo Randolph, Antonio Damaso. *Los crímenes del zapatismo: apuntes de un guerrillero*. México: Editores F. P. Rojas y Cia, 1913. Impreso.
- Mérida, Carlos. “Los nuevos valores en la pintura mexicana.” *Revista de Revistas: el semanario nacional* 15.732 (1924): 29-30. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.” *Historia general de México* Vol. IV. México: Colegio de México, 1976. 304-476. Impreso.

- Naranjo, César. "Ideología de la maternidad en David Alfaro Siqueiros". *La palabra y el hombre* 16 (2011): 43-47. Impreso.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. 8a reimp. de la 2ª ed. México: ERA, 1981. Impreso.
- Paz, Octavio. "Ocultación y descubrimiento de Orozco". *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*. Octavio Paz (Ed.). México: FCE, 1987. 285-319. Impreso.
- . "Re/visiones: la pintura mural." *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*. Octavio Paz (Ed.). México: FCE, 1987. 228-284. Impreso.
- Reed, Alma. *Orozco*. Trad. Jesús Amaya Topete. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Impreso.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE, 1999. Impreso.
- Siqueiros, David Alfaro et al. "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores". México: Sala de Arte Público Siqueiros, 1923. Impreso.
- Tcherkaski, José. *Conversando con Siqueiros: ya pintaba en el vientre de mi madre*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2010. Impreso.
- Vasconcelos, José. *Antología de textos sobre educación*. Introducción y selección de Alicia Molina. México: CONAFE/FCE, 1981. Impreso.
- . "Invitación a los intelectuales y maestros para que se inscriban como misioneros". *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 177-178. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1923. Impreso.

Sonata infernal: el rol de la música en la configuración del sujeto a la luz de la novela *La Virgen de los sicarios*


Deborah Singer

Universidad Nacional de Costa Rica

Abstracto: Este artículo explora las múltiples dimensiones de la música en una ciudad dominada por la violencia en la novela *La Virgen de los sicarios*. A partir de la percepción del narrador, que equipara la música con el ruido de la radio, la televisión y el espacio urbano, se problematizará bajo qué condiciones la omnipresente avalancha sonora se transforma en un signo de aniquilación y muerte. Asimismo, se analiza en qué medida la degradación de la música actúa como metáfora de la degradación social y la degradación del sujeto.

Palabras clave: música – violencia – ruido – decadencia social – *La Virgen de los sicarios*

“El tormento del infierno es el ruido.
El ruido es la quemazón de las almas”
(Vallejo 2008: 66).

 En los años 80' y 90' del siglo recién pasado floreció en Colombia un género literario que ha sido identificado como la sicaresca, es decir, la novela que tiene al sicario como foco de atención (Segura: 2007, Goodbody: 2008, Osorio: 2008, Pobutsky: 2010). Los teóricos literarios coinciden en que se trata de novelas cuyos protagonistas son jóvenes asesinos a sueldo contratados por el narcotráfico; muchos de ellos vagan sin rumbo, con plena conciencia de que sus vidas están destinadas a extinguirse en cualquier momento. El sicario se yergue como una figura patética que al ser víctima de la pobreza y la marginalidad, termina transformándose en victimario. De hecho, el tópico fundamental de la sicaresca es la violencia indiscriminada. Pese a que el tema ha sido abordado desde diferentes perspectivas, poco se ha analizado las funciones que cumple la música en ese universo de violencia, a pesar de las continuas referencias a los hechos sonoros que aparecen en la trama.

En esta ocasión me referiré concretamente a *La Virgen de los sicarios*. La novela del escritor colombiano Fernando Vallejo constituye un ejemplo en el que es posible visualizar la compleja relación entre los sujetos y el mundo sonoro que los rodea. En un entorno en el que la música se transforma en elemento omnipresente, el narrador de la novela, Fernando, manifiesta constantemente su desagrado ante la contaminación sónica a la que se ve expuesto. Además de los estímulos sonoros propios de una gran ciudad, los géneros musicales populares que suenan en las radios le despiertan respuestas al límite de la violencia, lo que permite conjeturar que en la novela existe un paralelismo entre el ruido, la decadencia de la música, la decadencia social y la desestructuración del sujeto individual.

Con base en la percepción de este narrador, pareciera que la vida urbana de Medellín sufre la invasión desmedida del ruido generado por vehículos, el griterío callejero, la transmisión radial y televisiva, y sobre todo, la música. Esta ubicuidad de los hechos sonoros hace necesario analizar el significado que adquieren, el contexto en que se producen y sus efectos a nivel individual y colectivo. La problemática genera tres interrogantes claves que me propongo explorar: ¿Cómo se articulan en la novela música y sociedad? ¿Bajo qué condiciones la avalancha sonora se transforma en un signo de violencia y muerte? ¿En qué medida la degradación de la música actúa como metáfora de la degradación social y la degradación del sujeto?

Para abordar estas interrogantes tomaré como marco de referencia las propuestas teóricas del musicólogo norteamericano Philip Tagg -quien estudia la música popular a partir de un análisis semiótico- y del economista y escritor francés Jacques Attali, quien sostiene que la música y el uso que se hace de ella es una metáfora de la administración de la violencia. Con base en este marco conceptual organizaré el ensayo en tres ejes temáticos: la ciudad como metáfora del caos sonoro; la transmisión radial y televisiva como antídoto contra la muerte (¿tal vez contra la vida?) y la música como factor de cohesión del sujeto colectivo y de desestructuración del sujeto individual.

Música versus ruido

La música suele ser definida en las Enciclopedias como “el arte de combinar los sonidos de una forma agradable al oído” (Salvat: 1967, Ulloa: 1981, Blume: 1989). Si bien esta concepción (moderna) de la música implica disfrute y goce estético ante determinados estímulos sonoros, no deja de ser problemática. La clave parece radicar en los sonidos. Se ha intentado diferenciar sonido de ruido conforme a fenómenos físicos, es decir, habría sonido cuando la vibración de un cuerpo es regular y las ondas de compresión que genera llegan al oído, mientras que en el caso del ruido, esta vibración es irregular (Károly: 1984). Lo cierto es que tal diferenciación está determinada más bien por factores socio-culturales, puesto que aún hoy en día la música de Karlheinz Stockhausen o György Ligeti (por citar dos ejemplos paradigmáticos) es

percibida por muchos como “ruido”. Por otra parte, las nuevas corrientes musicales tienden a hacer uso del ruido (me refiero a aquello que resulta “desagradable” al oído) como fuente para la creación musical. Lo anterior indica que la música no necesariamente implica goce estético y en determinadas circunstancias incluso genera rechazo. Habría que definir entonces cuáles son las variables que determinan la recepción, o más concretamente, qué hace que el narrador de *La Virgen de los sicarios* considere la música como ruido infernal.

Una posible respuesta a estas interrogantes la ofrece el modelo comunicativo de la música que propone el musicólogo británico Philip Tagg (2013). Este autor sostiene que, dado que la práctica musical es un hecho eminentemente social, toda música surge a partir de un almacenamiento de signos que ya han sido codificados. Los signos musicales son interpretados según los niveles previos de significación y por eso deben ser contextualizados histórica y culturalmente. Así se explica que ante un determinado tipo de música el conglomerado social se entristezca, mientras que otras expresiones musicales le levanten el espíritu o incluso le generen angustia (Tagg: 2004). La respuesta al estímulo sonoro puede ser completamente diferente si el conglomerado social es otro. Según el modelo de Tagg, en el proceso interviene un emisor (“transmitter”, quien produce, compone, arregla o canta la música), el canal o mensaje codificado (“channel”, “coded message”, que es la música en sí misma, el orden de los signos) y el receptor (“receiver”, quien escucha la música). Existe un mensaje intencionado (“intended message”) que corresponde al ideal de la comunicación musical. Se produce cuando hay un acuerdo tácito entre el/los emisor(es) y el/los receptor(es), siendo el sentido emitido el correcto, en el momento correcto, despertando la respuesta correcta (Tagg 2013: 175). Para que esta última se dé es necesario que el escucha sea competente, es decir, que esté familiarizado con el código que utiliza el emisor. Lo anterior nos permite sostener que la recepción siempre está condicionada por normas socioculturales, además de la edad del escucha, el estrato socio-económico del que proviene, su nivel educativo, la estructura de la personalidad (Rösing: 1998) e incluso el sexo (Despins: 1989). Esto provoca a veces el fenómeno que Philip Tagg denomina interferencia codal (“codal interference”): el escucha sí es competente (está familiarizado con el código socialmente instituido), pero sus expectativas son completamente distintas y por eso la respuesta no es la esperada. Es importante recordar que en el proceso además intervienen otros factores, como el volumen (indeseado) y el momento (inapropiado) en que se produce el hecho sonoro.

Jacques Attali (1977) propone un modelo de análisis diferente, en el sentido que se enfoca en la administración del ruido. Para este autor la música es un objeto de consumo que organiza la diferencia entre los ruidos, lo que le permite canalizar e incluso frenar la subversión (Attali 1977: 19). Sin embargo, el descontento social puede llegar al punto de liberar plenamente el ruido y desencadenar respuestas transgresoras. El ruido denuncia y a la vez reivindica; remite a la idea de caos y destrucción, de manera que se transforma en el arma inmaterial de la muerte (Attali 1977: 54).

Attali menciona tres funciones básicas de la música: hacer olvidar (la violencia que rodea), hacer creer (en la armonía del mundo), y hacer callar (cuando el volumen es demasiado alto). Desde el momento en que se produce, la música es capaz de estructurar y modelar a sus consumidores. De hecho, posibilita una identidad de consumo donde los deseos y las rivalidades se mimetizan... hasta el momento en que la sociedad entra en crisis.

La ciudad sonora

“Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta”
(Vallejo 2008: 7).

La primera oración de la novela revela la importancia que tendrá el hecho sonoro: Fernando evoca con nostalgia un lugar del pasado en el que primaban el silencio y calma. Esta imagen será pronto contrastada con la hiperbolización del ruido y el escándalo de la ciudad del tiempo presente, lo que condena al protagonista a un perpetuo vagar tratando de escapar del ruido, sobre todo de aquel que produce la música que su compañero (el sicario) escucha en el apartamento. Este deambular permite que Medellín se perfile a partir de los nombres de sus calles (Avenida San Juan, Avenida La playa, calle de Junín), parques, barrios (Santo Domingo Savio, La Salle, Villa del Socorro) e incluso las cantinas (Versalles, Bombay).

Otmar Ette (2003) sostiene que los movimientos en el espacio crean en el sujeto una dinámica que fluctúa entre conocer y actuar, entre lo sabido y lo desconocido. Pero en este caso la experiencia no logra ser comprendida porque Fernando no es capaz de apropiarse de los modos perceptivos del medio en que está inmerso (Ette 2003: 19). De hecho, su continuo transitar por la ciudad lo confronta con un espacio-tiempo anterior (cuando todo era apacible) que nada tiene que ver con el actual. Sabaneta ha sido tragada por un bullicioso Medellín que se transforma en la principal fuente de conflicto, precisamente por el ruido incontrolable. La hipersensibilidad ante los estímulos sonoros tiene como efecto la desestabilización de los esquemas del narrador: “Y así me encuentro a Sabaneta, el pueblo sagrado de mi niñez, en el bochinche y la guachafita, en el más descarado desorden que me están introduciendo estos cabrones” (Vallejo 2008: 59).

La ciudad es un caos de gritos, bocinas y ulular de ambulancias que la sume en un escándalo que la acompaña día y noche (Berglund *et al.* 1999). El fenómeno del vértigo que provoca el desorden de las ciudades latinoamericanas ha sido analizado por Néstor García Canclini (1995) como uno de los efectos de la desaparición del gran relato legitimador, de la utopía del “desarrollo humano ascendente y cohesionado a través del tiempo” (García Canclini 1995: 100). La ciudad no es mero trasfondo (Cziesla: 1996), sino parte integral del sujeto colectivo, pero este no consigue darle sentido a la compleja realidad que aparentemente no tiene destino. En Medellín se

confrontan grupos irreconciliables sin identidad definida que contribuyen a acrecentar la fragmentación (Goodbody: 2008). La pérdida del relato de cohesión hace que la ciudad tome forma de acuerdo con la posición social de los sujetos que la habitan (Lander: 2007), por esa razón en la novela se habla de dos ciudades que coexisten paralelamente (Medellín en el valle, Medallo en las laderas de las montañas), cada una de ellas con su propio sistema de sociabilidad.

Los tipos de música y los modos de escucharla constituyen un indicador de los sistemas de sociabilidad. Veamos cómo se presenta la música en Medallo, que es el lugar donde reside la población en extrema pobreza: “Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora” (Vallejo 2008: 33).

La música atronadora es equiparada con contrasentidos diversos: “envenenarse” con amor al prójimo, “furia” reproductora y ansias de matar. Si bien la música suele actuar como factor de integración y homogeneización cultural, lo cierto es que en las comunidades más desposeídas su rol es bastante más complejo e incluso tiene efectos contradictorios: disfrute, evasión de la realidad, compañerismo, rebeldía (expresada a través del volumen), violencia, etc. Además posibilita o impide que los sujetos se comuniquen. En la percepción de Fernando prima una visión apocalíptica que va en concordancia con la condición marginal de quienes consumen música y no poseen ya un discurso con sentido o no tienen nada más que decirse (Attali 1977: 246).

Fernando deambula huyendo del ruido y a la vez buscando el último remanso de paz que queda en la ciudad: la iglesia. Así aparecen la iglesia de Sabaneta, la iglesia salesiana del Sufragio, la iglesia de San Antonio, de San Ignacio, San José y la Candelaria. Es interesante constatar que todas ellas no se proyectan como alternativa que recupera la fe (que Fernando ha perdido completamente), sino como último recurso para alcanzar el añorado silencio: “También yo estaba allí y veníamos a buscar lo mismo: paz, silencio en la penumbra” (Vallejo 2008: 61).

El silencio de la iglesia se contrapone con el habla callejera de los habitantes de la ciudad. Se ha impuesto una jerga popular que indigna al gramático; de hecho, le llegan jirones de frases “pautadas por las infaltables delicadezas de “malparido” e “hijueputa” sin las cuales esta raza fina y sutil no puede abrir la boca” (Vallejo 2008: 75-76).

La carga de ironía que subyace en la cita anterior revela un nivel de disgusto que aísla al narrador y le impide comunicarse con los demás en términos de paridad. La autoexclusión social está dada desde el momento en que el gramático se niega a utilizar aquello que considera “decadencia del lenguaje” y que para el resto de los sujetos hablantes constituye una forma compartida de transgredir y desbaratar los valores tradicionales.

Transmisión radial y televisiva

La transmisión día y noche de los medios de comunicación es un fenómeno del siglo XX ampliamente estudiado por Theodor Adorno y Max Horkheimer (1988). Ambos filósofos sostienen que la radio transforma a los sujetos en escuchas uniformes por el sólo hecho que los programas son todos iguales, siendo la diferencia sólo una ilusión. Evitar el cambio implica evitar el esfuerzo intelectual, por eso se entronizan la diversión y la apatía, lo que siempre deja en el sujeto una huella de frustración. Conforme a una mirada bastante amarga, Adorno y Horkheimer sostienen que la cultura industrializada “enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo del que está harto” (Horkheimer y Adorno 1988: 18). Quien tiene el control de los medios de comunicación masiva efectivamente vigila y controla la emisión del ruido (Attali 1977: 175).

La tecnología hace posible que todos tengan acceso a objetos de consumo como la música, las noticias y los partidos de fútbol, creando una cierta ilusión de igualdad y compañerismo entre los excluidos. No obstante, esa misma tecnología se yergue como enemiga de la comunicación interpersonal. Recordemos que el primer encuentro sexual de Fernando y Alexis sufrió la interferencia de la transmisión televisiva: “Pero bueno, entre tanto reloj callado tronaba un televisor furibundo transmitiendo telenovelas, y entre telenovela y telenovela las alharacosas noticias: que hoy mataron a fulanito de tal y anoche a tantos y a tantos” (Vallejo 2008: 12).

En este caso la molestia del narrador va por partida doble: por una parte debido al volumen excesivo del televisor (contaminación acústica) y por otro lado debido al contenido de la transmisión. El televisor asume así el papel de emisario del infierno que divulga noticias de violencia y muerte y, lo que para el narrador es aún peor, anuncia que el ruido se interpondrá en la relación de pareja desde el primer momento y será motivo de incomunicación.

Josep Martí (2002) señala que el ruido es un generador de conflicto entre los sujetos: altera la conducta, reduce la actitud cooperativa y aumenta la agresividad. Si bien es cierto que el umbral de tolerancia a los estímulos sonoros en gran medida se define socialmente, ya se dijo que hay factores que determinan un mayor o menor grado de sensibilidad del escucha: la edad, el estrato social, nivel educativo, etc. Todos ellos propician la incompreensión de Fernando del mundo sonoro de su amante, que a la larga le resulta imposible soportar: “La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol” (Vallejo 2008. 15).

A pesar de su rechazo a los medios de transmisión masiva, Fernando comprende que el vacío existencial de Alexis sólo puede ser llenado por un televisor. Le compra uno con antena parabólica que sintoniza cientos de canales. El bombardeo de imágenes y sonidos implanta en el sicario deseos, formas de comportamiento y de comprender el mundo, además le crea fantasías de la realidad. Alexis no es capaz de

desdoblarse y observarse a sí mismo como sujeto excluido capaz de producir estrategias de resistencia (Castro-Gómez 1998: 15). Su alienación está marcada por la presencia del aparato que para Fernando sólo es un productor de “ruido”. Sin embargo, podría argumentarse que el uso “antropofágico” que Alexis hace de los objetos de consumo lo sitúa en una suerte de transgresión permanente que tiene el efecto de apartarlo del modelo tradicional de sujeto, aquel que conduce su vida respetando las reglas. El resultado es que la convivencia entre Alexis y Fernando no es viable y está destinada a fracasar: “El televisor de Alexis me acabó de echar a la calle. Alexis, por lo visto, no requería de mi presencia. Yo sí de la de él, en ausencia de Dios” (Vallejo 2008: 26).

Pero la transmisión no sólo se infiltra en el espacio privado. En la vía pública el ruido se apodera de todos los espacios, como si se tratara de un plan concertado para asesinar al silencio. Véase el caso de los conductores de buses y taxis: “(...) llevan indefectiblemente los radios prendidos transmitiendo: partidos de fútbol, vallenatos, o noticias optimistas sobre los treinta y cinco que mataron ayer” (Vallejo 2008: 25).

Nuevamente la música es puesta en condición de paridad con el ruido, la muerte y el contrasentido (noticias “optimistas” por los asesinatos), sólo que esta vez el efecto es además violento: cuando Fernando le solicita al taxista que baje el volumen del radio, este no sólo lo sube, sino que además los insulta y obliga a bajar. El ruido del radio y los gritos del conductor dan pie a una situación límite que culmina con el asesinato del taxista. El crimen instaura el silencio y el suceso se transforma en precedente de lo que vendrá. Conforme avanza la novela, el amable pedido se transforma en una orden perentoria de apagar el radio. El objetivo es restablecer la paz del sujeto: “¡Qué delicia viajar entre el ruido en el silencio! El suave ruido de afuera entraba por una ventanilla del taxi y salía por la otra purificado de agresiones personales, como filtrado por el silencio de adentro” (Vallejo 2008: 58).

Pero, ¿hasta qué punto el cumplimiento de este deseo no es más que una falacia? El silencio parece ser el antídoto contra la violencia (las mentadas agresiones personales) aunque, según se verá más adelante, el silencio en realidad se transfigura en metáfora de desaparición.

Entre vallenatos y otras formas musicales

“-¡Cómo! –dijo Alexis cuando lo vio-. ¿Aquí no hay música?

Le compré una casetera y él se compró unos casetes. Una hora de estrépito aguanté.

-¿Y tú llamas a esta mierda música?

Desconecté la casetera, la tomé, fui a un balcón y la tiré por el balcón: al pavimento fue a dar cinco pisos abajo a estrellarse, a callarse” (Vallejo 2008: 19).

Esta cita me permite identificar tres componentes del hecho sonoro que imposibilitan la comunicación y la vida en pareja:

- 1.- El conflicto entre presencia/ausencia de música en la vida cotidiana.
- 2.- La “interferencia codal” (Tagg: 2013) como factor disruptivo entre los sujetos.
- 3.- La música como fenómeno acústico que induce a la violencia.

Veamos el primer punto. En el medio en que Fernando circula (los límites entre Medellín y Medallo) la música es una presencia permanente, lo que está directamente relacionado con la función de esparcimiento y evasión de lo cotidiano que le atribuye Attali (1977). Las prácticas musicales actuales están estrechamente ligadas a los aparatos tecnológicos de reproducción (Martí: 2002) y además tienen un sentido transgresor que adquiere particular importancia en situaciones de pobreza y marginalidad. Este fenómeno se aprecia por ejemplo en la cumbia villera (Barría: 2004-2005). Vale la pena detenerse en el tipo de música que consume Alexis: Heavy metal, rock y punk: a pesar de que se trata de géneros distintos, quisiera destacar que todos ellos cargan con diferentes grados de resistencia (Alabarces: 2008). Asimismo, logran crear estados catárticos de liberación en el escucha debido al texto y a la forma en que los temas son musicalizados. Prima un solista que grita para que su voz se escuche por encima de los instrumentos que lo acompañan, de otro modo su voz desaparecería entre una masa amorfa, no sólo instrumental, sino también de ruidos provenientes del mundo moderno. Si bien es cierto que Alexis probablemente no comprende las letras de las canciones por estar compuestas en inglés, la fuerza con que el significante es emitido logra el objetivo de transmitir el “mensaje intencionado” (Tagg: 2013). Además hay un uso indiscriminado de sintetizadores, bajo y guitarra eléctrica, con patrones de percusión (dados generalmente por una batería) simples y repetitivos. Es un tipo de música que “exige” ser escuchada a un volumen alto.

Vallenatos: En este caso nos enfrentamos a un género musical originario del caribe colombiano que es muy apreciado en Medellín, probablemente debido a los componentes musicales que remiten a rasgos identitarios (ritmo, instrumentos autóctonos, uso de acordeón). En la novela, Fernando lo define como “una carraca con raspa y que no soporta mi delicado oído” (Vallejo 2008: 55), estableciendo así un abismo entre el sujeto narrador (él mismo) y el medio social que lo rodea. El vallenato da pie a una ilusión de vida social compartida que revierte los efectos destructivos de la violencia callejera. Según señala Attali (1977), las enemistades se matizan cuando se comparte una música que a todos les resulta familiar. Es un mecanismo de la sociedad para reafirmarse a sí misma y para subordinar lo individual a lo colectivo, para conjurar la soledad en medio de la multitud (Bowman 1998: 352).

El segundo componente que imposibilita la vida en pareja es la interferencia codal (Tagg: 2013). Fernando es un receptor que conoce el sistema de signos musicales que se escucha en Medellín, pero sus expectativas del hecho sonoro son completamente

diferentes. En cambio Alexis es un escucha competente que reconoce y distingue los diferentes géneros musicales y su respuesta es la correcta. Comprende (inconscientemente) que el heavy metal expresa en términos sonoros la insatisfacción social y, por lo mismo, debe ser escuchado a volumen alto. Subir el volumen es una forma de empoderamiento, puesto que va en contra de las normas de buenos modales que prescriben no perturbar al prójimo (Collins: 2001). No sabemos con exactitud qué sienten los sicarios Alexis y Wílmur ante esa música ni sabemos qué tipo de respuesta les genera porque su voz siempre está mediada por el juicio condenatorio de Fernando. Según ya se dijo, el consumo de música comercial modela al sujeto y sus preferencias, de manera que la voluntad liberadora se confunde con la alienación: tanto Alexis como Wílmur viven cada día una metáfora sonora de la aniquilación del cuerpo.

El tercer componente hace referencia a la capacidad de la música de inducir a la violencia. En este caso, el sujeto individual (Fernando) se autoexcluye del sujeto colectivo (el medio social) mientras que los sicarios se identifican con él. Fernando juzga el entorno desde la mirada del poder, aunque es un poder que ha perdido la legitimidad y vigencia (como gramático). No obstante, el juicio de Fernando es aniquilador. La gente que lo rodea es tan “mierda” como la música que escucha, lo que crea automáticamente una analogía entre sociedad y música. Del mismo modo en que los seres humanos deben ser asesinados para restablecer el orden, su música (es decir, su ruido) debe ser callada para restablecer el silencio. El objetivo final en ambos casos es apagar el ruido, apagar la vida. Visto así, el verdadero ángel exterminador no es el sicario, sino Fernando. Este último da las órdenes, el anterior las cumple.

La desintegración del sujeto: el silencio

“He dejado de ser uno y somos dos: uno solo inseparable en dos personas distintas”
(Vallejo 2008: 62).

Para constituirse como sujetos, los individuos deben someterse a las normas sociales de construcción de la subjetividad. Pero Fernando rompe con todas las reglas morales, lo que implica no sólo la desvinculación de los demás, sino también una vulnerabilidad que sólo puede ser superada a través de la unión con otro ser humano. Hay un anhelo romántico -imposible de cumplir- de fusionarse con el otro, liberarse de la individualidad para combatir la soledad existencial (Pobutsky 2010: 569). A pesar del deseo de unión, la dualidad en la novela siempre está dada en términos de unión de los contrarios: Dios es el Diablo, Medellín es antítesis y espejo de Medallo, los muertos vivos caminan hablando de crímenes, en la morgue el llanto de los vivos se yuxtapone con el silencio de los muertos. Vida y muerte conviven en la cotidianidad. Resulta sintomático el hecho que Fernando establezca relaciones amorosas con muchachos que son su antítesis bajo todo punto de vista, además de que en cualquier momento pueden morir asesinados. Fernando más bien adelanta el desenlace en la medida en que les

sugiere morir simbólicamente: “-No es música ni es nada, niño. Aprende a ver la pared en blanco y a oír el silencio” (Vallejo 2008: 20).

La pared en blanco y el silencio son signos que evocan la nada; en otras palabras, para que la relación de pareja funcione, el narrador intenta que el otro se anule a sí mismo. En ello se aprecia una voluntad de dejar de existir que va tomando fuerza conforme avanza la novela. La obsesión de Fernando de entrenarse “para el silencio de la tumba” (Vallejo 2008: 108) no deja la menor duda de que el sujeto está dando sentido a su diario vivir con base en la proximidad de la muerte: “Hombre vea, yo le digo, vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto. Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí” (Vallejo 2008: 89).

Pero no sólo Medellín es símbolo de inexistencia y muerte, sino el país completo. La degradación se da también a nivel de las instituciones. La máxima autoridad del país (el presidente) es llamado sistemáticamente “pajarraco deslenguado”, “cotorra mojada”, o “lorito gárrulo”. Todos son sobrenombres despectivos que aluden a aves ruidosas, porque para Fernando el gobierno está asociado con el ruido: “El que no está en el gobierno no existe y el que no existe no habla. ¡A callar!” (Vallejo 2008: 23).

La falta de respeto a la institucionalidad no debe sorprender porque las leyes no le competen ni a Alexis, ni a Wílmur, ni siquiera a Fernando. A pesar de que los tres pueden ser definidos como criminales desde la óptica de las instituciones gubernamentales, ninguno de los tres suscribió a lo que Foucault denomina el pacto social (Foucault 2001: 93).

¿Y la música? La música ha dejado de ser el bálsamo que combate el silencio sepulcral para transformarse ella misma en “ritmo de muertos” (Vallejo 2008: 117). Un ejemplo de ello es el famoso vallenato “La gota fría”, que dice: “Me lleva a mí o me lo llevo yo/ pa que se acabe la vaina” (Vallejo 2008: 74). Cabe destacar que la primera vez que Fernando pone atención a la letra de un vallenato es cuando hay una clara referencia a la muerte (me mato o lo mato).

Sólo un tema musical le trae añoranzas del pasado y se le llenan los ojos de lágrimas. Se trata de “Senderito de amor”, que proviene de la vitrola de la cantina Bombay: “Un amor que se me fue/ otro amor que me olvidó/ por el mundo yo voy penando” (Vallejo 2008: 112). El recuerdo es rápidamente rechazado y reemplazado por “el matadero del presente” (p.113). La partida del narrador va acompañada de una conocida cumbia cuyo texto también se refiere al contrasentido entre bienestar y violencia: “Y que te vaya bien/ que te pise un carro/ o que te estripe un tren” (Vallejo 2008: 140). Fernando finalmente desaparece ante signos sonoros de muerte.

La novela no siempre ofrece temas musicales reconocibles. Llega un momento en que la desestructuración de la música es tal, que ya ni siquiera es posible hablar de cadenas de significantes. No hay texto, no hay acompañamiento musical, ni siquiera volumen. Fernando dice tener “los oídos rotos” (p. 20), de manera que sólo el hecho de que “algo suene” indica que hay presencia de un ser humano, de alguien que debe ser

callado. Así ocurre con el transeúnte que silba en la calle: “Detesto pero detesto que la gente silbe. No lo tolero. Lo considero una afrenta personal, un insulto mayor incluso que un radio prendido en un taxi. ¿Qué el hombre inmundo silbe usurpando el sagrado lenguaje de los pájaros? ¡Jamás!” (Vallejo 2008: 114).

Resultado: el hombre “con vocación de pájaro” termina tendido en el suelo con una bala en el corazón disparada por el sicario. Si el silbido todavía puede ser definido como música, la reducción del sonido a su componente mínimo es el disparo: “¡Tas! Un solo tiro, sin comentarios” (Vallejo 2008: 30-31). La música reducida a su componente mínimo reduce al sujeto a la nada. Con el ruido del disparo el silencio es nuevamente restaurado.

Conclusiones

En *La Virgen de los sicarios* la música cumple funciones variadas que están en directa relación con el contexto y la forma en que los sujetos la consumen. Desde el punto de vista del narrador, no hay diferencias significativas entre los hechos sonoros - cualquiera que sean- y por esa razón la música es sistemáticamente equiparada con el ruido: un signo más de la degradación social. No obstante, para los sicarios y demás sujetos que habitan Medellín la música se yergue como una vía para evadirse de los problemas y la miseria cotidiana, asumiendo una función transgresora que canaliza la frustración. La música es el antídoto contra la muerte y eso se observa en los géneros “duros” (heavy metal, rock, punk) que expresan el descontento por medio del ruido.

Aparte de manifestar el descontento, la música también recoge discursos que reafirman la identidad colectiva y dan un sentido de pertenencia al grupo. Tal es el caso del vallenato, género musical colombiano muy popular en todo el departamento de Antioquia, que en la novela tiene una presencia casi permanente. Pero los mismos rasgos de la música que operan como factor de cohesión social desvinculan al sujeto individual (Fernando) del entorno que lo rodea.

Fernando regresa a la ciudad natal en la última etapa de su vida y la encuentra sumida en un caos que es potenciado por el bombardeo de música y ruido provenientes de la radio, la televisión y la calle. Del mismo modo en que se descontrola la producción de ruido, se descontrola la violencia. Las relaciones amorosas de Fernando están marcadas por la imposibilidad de soportar el día a día expuesto a la bulla, aunque esa bulla externa es más bien la otra cara del ruido interno que lo sumerge poco a poco en una espiral de violencia que culmina con su desaparición simbólica. Fernando se va desestructurando en tanto sujeto, conforme intenta destruir el ruido.

Pero la novela permite visualizar otras formas de percepción del hecho sonoro, independientemente de los prejuicios del protagonista. El silencio, que en condiciones normales es un elemento inmanente de la música, pierde en la novela el carácter versátil que posibilita formas alternativas de comunicación, para asumir más bien una función extrema que lo aproxima a la destrucción. Es así como el sujeto intolerante, alienado y

socialmente autoexcluido (Fernando) promueve apagar el ruido (apagar la vida) con el objeto de restaurar el silencio (imponer la muerte). Pero esta opción no es una alternativa viable para la sociedad en su totalidad. De hecho, el fracaso de los signos de aniquilación es previsible desde el momento en que se impide la coexistencia del ruido y el silencio en toda su dimensión. Mal que mal, ambos forman parte íntegra de la condición del ser humano.

OBRAS CITADAS

- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977. Impreso.
- Alabarces, Pablo. “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *TRANS Revista transcultural de música* 12, 2008. <http://www.sibetrans.com/trans/a92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>. Consultado el 30 de abril de 2016.
- Barría, María Soledad. “Cumbia villera ¿el ruido de los olvidados?” *Papeles de Nombre Falso*, verano 2004/2005. http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:hQXRAjUlwIJ:scholar.google.com/+ruido,+m%C3%BAsica&hl=es&as_sdt=0. Consultado el 3 de mayo de 2016.
- Berglund et al. 1999. *Guías para el ruido urbano*. http://www.saludambiental.udg.mx/maestria/II_dip_files/Modulo_II/GUIA%20RUIDO%20URBANO%20OMS.pdf. Consultado el 4 de mayo de 2016.
- Blume, Friedrich (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989. Impreso.
- Bowman, Wayne. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press, 1998. Impreso.
- Castro Gómez, Santiago. 1998. “Latinoamericanismo, Modernidad, Globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón”. *Teorías sin disciplina*, 1998. <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/castroG.htm>. Consultado el 2 de mayo de 2016.
- Collins, Karen E. y Philip Tagg. *Re-Constructing Yesterday's Soundscape for Today's Alienation and Tomorrow's Dystopia*, 2001. <http://www.tagg.org/articles/dartington2001.html>. Consultado el 2 de mayo de 2016.
- Cziesla, Wolfgang. “Metrópolis latinoamericanas como escenarios en la literatura”. *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada* (1996): 219-248. Impreso.
- Despins, Jean-Paul. *La música y el cerebro*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A, 1989. Impreso.

- Enciclopedia Salvat de la Música. Barcelona: Salvat Editores, 1967. Impreso.
- Ette, Otmar. *Literature on the Move*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003. Impreso.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales y globalización*. México: Editorial Grijalbo, 1995. Impreso.
- Goodbody, Nicholas T. 2008. "La emergencia de Medellín: la complejidad, la violencia y la *différance* en *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*". *Revista Iberoamericana* LXXIV 223 (abril-junio 2008): 441-454. Impreso.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas". *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. Impreso.
- Károly, Ottó. *Introducción a la música*. Pamplona: Salvat S.A. de Ediciones, 1984. Impreso.
- Lander, María Fernanda. "La voz impenitente de la "sicaresca" colombiana". *Revista Iberoamericana* LXXIII 218 (enero-marzo 2007): 165-177. Impreso.
- Martí, Josep. "Las músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". *TRANS Revista transcultural de música* 6, 2002. <http://digital.csic.es/handle/10261/38548>, consultado el 4 de mayo de 2016.
- Osorio, Oscar. "El sicario en la novela colombiana". *Poligramas* 29 (junio 2008): 61-81. <http://hdl.handle.net/10893/3012>. Consultado el 2 de mayo de 2016.
- Pobutsky, Aldona B. "Romantizando al verdugo: las novelas sicarescas *Rosario Tijeras* y *La Virgen de los sicarios*". *Revista Iberoamericana* LXXVI 232-233 (julio-diciembre 2010): 567-582. Impreso.
- Rösing, Helmut. "Musikgebrauch im täglichen Leben". *Musikwissenschaft*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1998: 107-129. Impreso.
- Segura, Camila. "Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea". *América Latina Hoy* 47 (2007): 55-76. http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/72692/1/Violencia_y_melodrama_en_la_novela_colom.pdf. Consultado el 30 de abril de 2016.
- Tagg, Philip. "¿Para qué sirve un musema?". *V Congresso da LASPM-LA*, 2004. <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/paraquesirveunmusema.pdf>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Tagg, Philip. *Music's Meanings*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013. Impreso.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. *La música y sus secretos*, tomo II. San José: Editorial Costa Rica, 1981. Impreso.
- Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 2008. Impreso.

TEMAS MUSICALES

- “*Senderito de amor*”, interpretado por Pedro Infante,
http://www.youtube.com/watch?v=vh7-O6Q8_BY&feature=related
- “*La gota fría*”, interpretado por Carlos Vives,
<http://www.youtube.com/watch?v=XtqZHLLY5dU>
- “Que te mate el tren”, interpretado por la Sonora Barón,
<http://www.youtube.com/watch?v=qwEgcEickRE>

La tradición judeocristiana en *El éxodo de Yangana*, de Ángel F. Rojas

Fátima Alfonso Pinto

Universidad Nacional de Educación de Ecuador

Abstracto: Este trabajo analiza paralelismos entre *El éxodo de Yangana*, de Ángel F. Rojas, y los escritos de la tradición judeocristiana. Aunque se han realizado algunos análisis de la obra, hasta la fecha no se ha publicado ningún estudio acerca de la intertextualidad entre esta novela y la Biblia. Mi propósito es mostrar que la obra refleja, como otras obras clásicas, gran influencia de la cultura judeocristiana, sin que ello vaya en detrimento de los aspectos que la caracterizan como una producción ecuatoriana original.

Palabras clave: *El éxodo de Yangana* – Ángel F. Rojas – Biblia – tradición judeocristiana – literatura ecuatoriana

Todo texto tiene reminiscencias de otros textos. Por ello, el análisis hermenéutico de las obras literarias supone, a menudo, establecer múltiples comparaciones entre ellas. La capacidad interpretativa y el bagaje cultural o literario del lector serán determinantes para tejer lazos entre diferentes obras. Como consecuencia, el discurso narrativo cambiará de significado según el enfoque que le otorgue el receptor y los códigos que se apliquen en el desciframiento del mensaje.

En *El éxodo de Yangana* (1949), de Ángel Felicísimo Rojas (Ecuador, 1909-2003), abunda, como en otras muchas creaciones artísticas, la polifonía del discurso y la intertextualidad.¹ Estamos ante un texto muy rico en interpretaciones; por eso es posible identificar la silueta de varias obras que permean a lo largo de la de Rojas. Así, y dependiendo de la exégesis que se realice, podríamos mencionar a Platón, Tomás Moro, Cervantes, Lope de Vega o Calderón como autores que, probablemente, navegaran en el inconsciente —o en el consciente— del autor lojano al escribir su novela. La comparación de *Fuenteovejuna* con *El éxodo de Yangana* es ineludible, no solo por el

¹ Para ampliar los conceptos relacionados con estos temas, véanse las obras de Mijaíl Bajtín, Gérard Genette, Roland Barthes y Julia Kristeva, por citar solo algunos de los estudiosos más reconocidos. En ese sentido, decía Barthes que “todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. (...) La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que van entre comillas”. Aquileana, “Roland Barthes/Julia Kristeva: Acerca del concepto de intertextualidad”.

epígrafe que encabeza la novela² sino también por la mención directa que de ella hace uno de los personajes, pero este no es el tema del presente trabajo.

El objetivo de esta investigación consiste, sobre todo, en poner de manifiesto los paralelismos que existen entre la tradición judeocristiana y *El éxodo de Yangana*. A pesar de que se han realizado algunos análisis de la novela, hasta la fecha no se ha publicado ningún estudio específico acerca de los múltiples vértices en los que confluyen dicha novela y la Biblia, razón por la que me he adentrado en tan rico universo literario y religioso, ya que esta obra, aunque presente numerosos elementos que la caracterizan como ecuatoriana y original, no puede negar la herencia que llegó desde el otro lado del Atlántico.

Muchos han sido los grandes autores que han tomado como base de sus creaciones la Biblia, desde Alfonso X hasta José Saramago, pasando por Fernando de Rojas, Dante, Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Camões, Teresa de Jesús, Milton, Emilia Pardo Bazán, Unamuno, Borges, Delibes y una lista inconmensurable de otros nombres no menos relevantes.

Las artes tienen tendencia a beber en fuentes bíblicas: la pintura, la escultura, la música y la literatura acuden constantemente al Antiguo Testamento y al Nuevo para reproducir, una y otra vez, las historias que han sido contadas cientos de veces y que, no obstante, siempre ofrecen un nuevo relato, lleno de evocaciones pero insólito al mismo tiempo. La historia de la literatura occidental es incomprensible sin los códigos religiosos; de hecho, la clave hermenéutica principal para interpretar gran parte de la literatura española y latinoamericana está en la Biblia.

Una característica esencial de los escritos bíblicos es su polisemia. No se va a tratar aquí el aspecto dogmático de las Escrituras, sino su lado estrictamente literario. En ese sentido, no existe libro más rico que la Biblia en significados y metáforas, en géneros e historias. Es, precisamente, esa variedad la que permite que la Biblia sea modelo de cientos de obras, sin que ninguna de ellas choque contra el significado último que se le quiera dar al texto bíblico.

Aunque cuantiosos investigadores se han adentrado en el estudio de la Biblia como obra literaria y como la de mayor impacto e influencia sobre otras obras, sin duda el pionero fue el canadiense Northrop Frye (1912-1991).³ El resultado de sus indagaciones fue la publicación de dos obras paradigmáticas, *The Secular Scripture* (1976) y *The Great Code*, referencia obligatoria para cualquiera que desee incursionar en la intertextualidad bíblica. Según Frye, la Biblia es el prototipo de prácticamente todo símbolo, mito y tipología de la literatura occidental: “Ya William Blake sabía que el

² El epígrafe está tomado del drama *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega (1562-1635).

³ Junto a Northrop Frye destacan nombres como el de Harold Bloom (Nueva York, 1930), pero ha habido otros muchos que se han sumado a estos pioneros en el estudio de la Biblia. Gonzalo Salvador Vélez hace un resumen de los estudios sobre las Sagradas Escrituras y la literatura en Europa que parece bastante completo (2008:28), aunque ha dejado fuera a autores portugueses tan relevantes como, por ejemplo, Fernão Lopes, Camões, António Vieira, Eça de Queirós, Fernando Pessoa y José Saramago.

Antiguo y el Nuevo Testamento son el gran código del arte” (16); es decir, que casi toda la producción artística occidental se alimenta de relatos bíblicos. Asimismo, Frye defiende que no solo el genio creador, sino también muchos aspectos de la teoría crítica se originaron en el estudio hermenéutico de la Biblia (19). Dependiendo de las épocas y de las culturas variarán las preferencias y los núcleos temáticos, pero hay patrones que se repiten en la literatura a lo largo de los siglos que emanan de la Biblia: la creación, la caída y redención, la destrucción, el exilio y la restauración son algunos de esos focos temáticos.

En el caso de *El éxodo de Yangana* —aparte de las alusiones a obras de Lope de Vega, Cervantes o Calderón de la Barca— Ángel F. Rojas muestra una gran influencia de sus lecturas de la Biblia. Esta afirmación podría causar cierto escepticismo, dado que Rojas era un declarado socialista, anticlerical y agnóstico. De hecho, Rojas y sus contemporáneos socialistas eran considerados enemigos del pueblo y de la religión, como él mismo explicó en una de las entrevistas que le hizo Fausto Aguirre:

... la derecha y los conservadores veían en nosotros a unos contumaces enemigos destructores de las doctrinas de la fe y de la iglesia. No lo podíamos hacer, no era ese nuestro objetivo; nuestro trabajo caminaba otras rutas. Nos tomaban como gente indeseable que tenía un convenio con los diablos. Afirmaban, sostenían y decían vernos que teníamos reuniones en las noches de luna llena y clara; que besábamos el trasero de un chivo negro que era el diablo. (Rojas 13)

Dejando a un lado la ironía que reverbera en ese testimonio, es indudable que la religión y la iglesia católica están latentes de diferentes formas —positivas o negativas— en la vida y obra de Ángel F. Rojas, como él mismo apuntó en alguna ocasión.⁴ Este aspecto engarza con la idea de que lo sagrado tiene una presencia constante e inquebrantable en la sociedad; en otras palabras, estamos ante la hierofanía de la que hablaba Mircea Eliade: “Cualquiera que sea el grado de desacralización del Mundo al que haya llegado, el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso. Habremos de ver que incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del mundo”. (17)

Efectivamente, la religión, en sus múltiples manifestaciones, domina el mundo en el que se desenvuelve el ser humano, a pesar de que muchas veces no seamos conscientes de la presencia de lo divino o sobrenatural en la vida cotidiana, en las

⁴ Sobre este aspecto comentaba Ángel F. Rojas: “Obreros, artesanos y campesinos estuvieron muy influidos por la iglesia, que funcionó mucho más reaccionaria y determinante que en la actualidad. El dominio y la presión del clero eran tan profundos, tan fuertes que la gente veía con terror la educación laica; la consideraba como la enemiga de la espiritualidad humana. Pues, esto, no tiene que vérselas en nada con la religión” (Rojas 12-13).

relaciones o en el lenguaje.⁵ A menudo el aspecto religioso-sobrenatural-mítico se oculta tras el supuesto pensamiento racional de la época contemporánea, pero, aun así, hay elementos arquetípicos que pertenecen al “inconsciente colectivo”, como diría Jung, y que no pueden ser eliminados tan fácilmente del acontecer diario.

Ángel F. Rojas, debido a su formación y la ideología que subyace en gran parte de sus actos, no podía sustraerse al influjo religioso a la hora de crear. *El éxodo de Yangana*, a pesar de ser un espejo del mundo ecuatoriano en muchos aspectos, muestra también reminiscencias bíblicas por doquier. Ya desde el título de la obra se nos coloca en el camino hacia el Antiguo Testamento al evocar, de manera clara y directa, el segundo libro del Pentateuco. Esta es la fuente principal de la que emanan los paralelismos que veremos, aunque no la única. Veamos antes una brevísima explicación de la estructura de la Biblia, por deferencia hacia quienes no estén tan familiarizados con el libro sagrado de la tradición judeocristiana.

El término Biblia, según lo define el Diccionario de la Real Academia, procede del latín tardío *biblia*, y este del griego [τὰ] βιβλία [*tà*] *biblia*, literalmente “[los] libros”. Es decir, el vocablo alude a un conjunto de libros, de diferente género narrativo, más que a una obra única y uniforme. De hecho, la Biblia está constituida por un total de 73 libros: 46 componen el Antiguo Testamento y 27 el Nuevo. El Antiguo Testamento se divide en cuatro grupos principales: el Pentateuco —también conocido como la Torá judía, está integrado por Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio—, los libros históricos, los poéticos y sapienciales y los proféticos. El Nuevo Testamento abarca también diferentes escritos de la tradición judeocristiana: los evangelios, el libro de los hechos de los apóstoles, una veintena de epístolas y el Apocalipsis.

Teniendo esto en cuenta, vamos a presentar las diversas analogías que se establecen entre la Biblia y *El éxodo de Yangana*.

Paralelismo 1: disposición de la obra

La estructura de *El éxodo de Yangana* es la primera correlación que se va a comentar con respecto a la Biblia. Como hemos visto, las Sagradas Escrituras contienen varios géneros, al igual que ocurre en la novela de Rojas. Es una obra compleja desde el punto de vista creativo, no solo en cuanto a los temas y la calidad literaria, sino también a la forma en que se presenta el relato y a las técnicas narrativas utilizadas.⁶

⁵ Prueba de ello son las numerosas expresiones religiosas que se incluyen continuamente en la lengua hablada y escrita, hasta por quienes no son creyentes: diluviar; pasar las de Caín; ser más viejo que Matusalén; predicar en el desierto; ser un buen samaritano; llorar como una magdalena; ser un judas, etc.

⁶ Buena parte de la estructura y de las técnicas narrativas que comentamos aquí se encuentran también en el *Quijote*, obra en la que es fácil descubrir, asimismo, innumerables referencias bíblicas y paralelos con la “Divina Escritura”, como la denomina Cervantes en el prólogo de la primera parte de la novela.

El libro está dividido en siete secciones presentadas en el siguiente orden: preludio, primera parte, interludio, segunda parte, interludio, tercera parte, postludio. A lo largo de sus páginas encontramos relatos en prosa, poesía, cantos, teatro, una traducción que reproduce un informe científico, cuadros de costumbres, cuentos, relatos orales, fábulas, un informe pericial, un artículo periodístico, un editorial y un conjunto de narraciones que rememoran a veces las composiciones épicas.

El preludio, por definición, es aquello que sirve de entrada a algo; también remite a una composición musical que anuncia algo más grande o el punto de partida de un concierto.⁷ Lo interesante es que en *El éxodo de Yangana* ese preludio no es el inicio de la historia que se nos va a contar; de hecho, la obra comienza *in medias res*, es decir, en mitad de la historia o, mejor dicho, casi al final, cuando los acontecimientos principales ya han tenido lugar y quedan pocos episodios para llegar a la meta de ese viaje.

Las primeras páginas de la novela son inquietantes: el narrador nos habla de Joaquín Reinoso, sobresaltado por el rumor que se acerca inexorablemente a Palanda, lugar donde vive con su esposa y su hijito, ocultándose por algo que ocurrió en el pasado y que todavía no se desvela. El matrimonio se prepara para defender su vida y su libertad, “tratando en vano de entender qué significa esa ya indudable penetración humana en masa, dentro de la montaña cerrada” (Rojas 343).

Lo que sigue es la “Primera parte”, sección que cuenta quiénes integran esa masa de gente, ese grupo que parece huir de un pasado atroz que, como en el capítulo anterior, se mantiene envuelto en un halo de misterio. En cualquier caso, el lector va percibiendo señales que apuntan al exilio forzado de un grupo numeroso de gente: ciento sesenta familias que escapan de la misma pena y avanzan hacia el mismo destino. El subtítulo, “La huida de un réprobo colectivo”, indica que el pueblo ha sido condenado, aunque todavía no sabemos por qué razones, y ha iniciado un éxodo masivo.

Retomemos la Biblia. El Génesis, a pesar de describir la creación del universo es solo un “preludio” de lo que vendrá después, de la parte realmente importante, que es la constitución del pueblo de Israel y su alianza con Dios. En el Éxodo se narra la salida de los israelitas de Egipto —acontecimiento central en la historia bíblica—, su travesía por el desierto y la alianza del Sinaí, origen de la Ley judía o Torá. Pero antes de adentrarnos en los motivos por los que tanto israelitas como yanganenses tuvieron que huir, veamos la segunda comparación.

⁷ En “*El éxodo de Yangana*, una estructura musical”, Emma Astudillo hace una interesante interpretación de la novela en clave musical: “La estructura externa y su nominación anuncian que esta novela es un concierto. Está dividida en tres partes, cada una precedida de un Preludio, intercalada por dos Interludios y cerrada por un Postludio” (Rojas 806-807).

Paralelismo 2: la relación de nombres

En el judaísmo, al Éxodo se le llama en hebreo *Shemoth* (שְׁמוֹת), que significa nombres, y es justamente con un listado de nombres como arranca el segundo libro de la Torá:

Estos son los nombres de los hijos de Israel que entraron en Egipto con Jacob; cada uno entró con su familia: Rubén, Simeón, Leví, Judá, Isacar, Zabulón, Benjamín, Dan, Neftalí, Gad y Aser. Todas las personas que le nacieron a Jacob fueron setenta. Y José estaba en Egipto. Y murió José, y todos sus hermanos, y toda aquella generación. (Éxodo 1:1-6)

A continuación se cuenta que en Egipto se alzó un nuevo faraón que no sabía del papel relevante que había desempeñado José en la historia egipcia. Este nuevo rey esclavizó a los israelitas y decretó que arrojaran al Nilo a los varones que nacieran entre los hebreos. Sigue el relato de Moisés, su salvación de las aguas por la hija del faraón, su crianza y educación en la corte, el descubrimiento de su verdadero origen, la persecución tras asesinar a uno de los capataces, su huida a Madián, la decisión de Dios de hacerlo su emisario para liberar al pueblo israelita de la esclavitud y conducirlo a Canaán, la Tierra Prometida. La narración da cuenta de la genealogía de Moisés y de Aarón, su hermano:

Estos son los jefes de las familias de sus padres. Los hijos de Rubén, el primogénito de Israel: Hanoc, Falú, Hezrón y Carmi; estas son las familias de Rubén. Los hijos de Simeón: Jemuel, Jamín, Ohad, Jaquín, Zohar, y Saúl hijo de una cananea. Estas son las familias de Simeón. Estos son los nombres de los hijos de Leví por sus linajes: Gersón, Coat y Merari. ... Y los hijos de Merari: Mahli y Musi. Estas son las familias de Leví por sus linajes. Y Amram tomó por mujer a Jocabed su tía, la cual dio a luz a Aarón y a Moisés. (Éxodo 6:14-20)

La relación de nombres y de familias continúa con los descendientes de Aarón y de Moisés, que también saldrán con ellos hacia la tierra de promisión.

En *El éxodo de Yangana*, en el capítulo donde vemos que un pueblo entero abandona el lugar donde vivía para ir en busca de lo que será su tierra de Canaán, nos encontramos también con un elenco que, a pesar de integrar el conjunto, se describe de forma individualizada. Así, vemos desfilar a decenas de personas cuyas vidas y hazañas se relatan a continuación, una a una. La presentación de esas gentes se hace a lo largo de cuarenta y cinco narraciones independientes, aunque relacionadas entre sí; son cuarenta y cinco láminas que se introducen con el mismo verbo una y otra vez:

Tal vez lleguen a ciento sesenta las familias en marcha. Todo un pueblo desfila lentamente, semináufrago en la penosa montaña...

Viene don Lisandro Fierro...
 Vienen los hermanos Mendieta...
 Viene la «Virgen del Higuerón»... Con ella viene su madre, doña Pascuala Bailón, la mejor víperina ...
 Viene doña Petrona Alcocer, la decana de las comadronas ...
 Viene Fermín López, el hombre de la mala suerte máxima, ...
 Viene don Vicente Muñoz, el hombre más ilustrado de Yangana ...

Las descripciones continúan hasta completar las cuarenta y cinco historias de ese réprobo colectivo. Esa enumeración que emula el Éxodo bíblico parece reproducir, además, una retahíla similar a las letanías de la Virgen de la religión católica.⁸ El crítico lojano Benjamín Carrión apuntó ya esa similitud poco después de que saliera publicada la novela de Rojas.⁹ Veinte años más tarde, Hernán Rodríguez Castelo se sumaría a esa percepción: “Una y otra vez nos parece recomenzar la marcha con el sacramental ‘viene’ pero los pasos todos se suman y es el éxodo del pueblo el que adquiere cuerpo e historia a través de los cuadros particulares” (Rojas 752). En efecto, cada uno de esos cuadros podría engarzarse hasta formar un retablo, un conjunto de tallas que reproducen en serie la epopeya de un pueblo que, por otra parte, está constituido por seres con nombres y apellidos e identidad propia.

Paralelismo 3: razones que provocan el éxodo

Regresemos al punto de partida, al vocablo que da título a la novela y que nos coloca en el segundo libro de las Sagradas Escrituras. La palabra éxodo procede del latín *exōdus*, que, a su vez, se originó del griego ἔξοδος /éksodos/, cuyo significado es salida. Pero, ¿qué es lo que provoca la salida de Egipto, en un caso, y de Yangana, en el otro? Como ya se mencionó arriba, en la Biblia se dice que el pueblo de Israel fue sometido a terribles vejaciones por parte del faraón que ya nada sabía del hijo de Jacob:

Entretanto, se levantó sobre Egipto un nuevo rey que no conocía a José; y dijo a su pueblo: He aquí, el pueblo de los hijos de Israel es mayor y más fuerte que nosotros. Ahora, pues, seamos sabios para con él, para que no se multiplique, y acontezca que viniendo guerra, él también se una a nuestros enemigos y pelee contra nosotros, y se vaya de la tierra. Entonces pusieron sobre ellos comisarios de tributos que los

⁸ Así empiezan las letanías de la Virgen: Señor, ten piedad / Cristo, ten piedad, / Señor, ten piedad. ... Santa María, ruega por nosotros. Santa Madre de Dios, / Santa Virgen de las Vírgenes, / Madre de Cristo, / Madre de la Iglesia, / Madre de la divina gracia, / Madre purísima, etc.

⁹ Observa Benjamín Carrión: “Y hay un ritmo interior de verso bíblico cuando cada párrafo lleva, seguido de la historia del personaje en exilio, de su estampa y su carácter, este fraseado de letanía...” (Rojas 688).

molestasen con sus cargas; ... Pero cuanto más los oprimían, tanto más se multiplicaban y crecían, de manera que los egipcios temían a los hijos de Israel. Y los egipcios hicieron servir a los hijos de Israel con dureza, y amargaron su vida con dura servidumbre, en hacer barro y ladrillo, y en toda labor del campo y en todo su servicio, al cual los obligaban con rigor. (Éxodo 1:8-14)

Continúa el texto diciendo que el faraón ordenó matar a todos los varones al nacer. Se narra entonces el nacimiento de Moisés y cómo su madre, después de ocultarlo durante tres meses, lo coloca en una cesta de papiro que deja entre los juncos de la ribera del Nilo; la hija del faraón lo encuentra y se lo entrega a una nodriza que es, en realidad, la madre de Moisés; al cabo de unos años, Moisés es entregado a la hija del faraón quien lo acoge como si fuera su hijo. Tras toda esta peripecia novelesca, el relato nos conduce a la rebelión de Moisés contra la opresión de su pueblo:

En aquellos días sucedió que crecido ya Moisés, salió a sus hermanos, y los vio en sus duras tareas, y observó a un egipcio que golpeaba a uno de los hebreos, sus hermanos. Entonces miró a todas partes, y viendo que no parecía nadie, mató al egipcio y lo escondió en la arena. Al día siguiente salió y vio a dos hebreos que reñían; entonces dijo al que maltrataba al otro: ¿Por qué golpeas a tu prójimo? Y él respondió: ¿Quién te ha puesto a ti por príncipe y juez sobre nosotros? ¿Piensas matarme como mataste al egipcio? Entonces Moisés tuvo miedo, y dijo: Ciertamente esto ha sido descubierto. Oyendo Faraón acerca de este hecho, procuró matar a Moisés; pero Moisés huyó de delante de Faraón, y habitó en la tierra de Madián. (Éxodo 2:11-15)

Allí Moisés conoce a Yetró, se casa con una de sus hijas y cuida del rebaño de su suegro hasta que Dios decide rescatar a los hebreos de manos de los egipcios convirtiendo a Moisés en su mensajero ante el faraón. Así es como Moisés, ayudado por su hermano Aarón, se convierte en el guía que conducirá al pueblo de Israel a través del desierto hacia la tierra prometida.

En *El éxodo de Yangana*, después del primer interludio, tenemos la segunda parte de la novela, donde se juega, al estilo cervantino, con el motivo del manuscrito redactado por un gringo llamado “míster Spark” y traducido por otro individuo cuyo nombre desconocemos que, además de trasladar al castellano el texto en inglés, se permite introducir comentarios y un capítulo de notas que corrigen y amplían la información del norteamericano.

En esta parte el lector descubre la razón por la que Joaquín Reinoso se refugió en Palanda, así como algunos de los hechos que condujeron a la animadversión de los yanganenses hacia los gamonales, los latifundistas que poco a poco arrebataron las

tierras al pueblo y destruyeron la paz y armonía que reinaba en Yangana. Sin embargo, habrá que esperar a la tercera parte para que uno de los personajes, el Churón Ocampo, relate todos los acontecimientos que desembocaron en la tragedia que, finalmente, los obliga a huir de su patria chica.

Empieza, por lo tanto, la segunda parte de la novela con la descripción de una población de la provincia de Loja que vive al margen del resto del país, “aislada del mundo, lejos de los puestos de penetración y todavía más lejos de la ciudad”. La República, dice el narrador, la reconoció como parroquia, “hecho que para la población habría pasado desapercibido de no haber coincido la expedición del decreto con la venida de un intruso que cayó mal: el primer teniente político de la parroquia” (Rojas 445). Mister Spark hace una observación muy ilustrativa: “las autoridades de este país hay algo en que no fallan: tienen gran seguridad al escoger sus protegidos y sus colaboradores entre las personas que más daño pueden hacer a la comunidad que les corresponde gobernar” (Rojas 445). Con esta afirmación, el gringo deja constancia de su apoyo a Yangana y, en cierto modo, justifica la rebelión posterior de un pueblo que durante años ha mantenido una pugna con los supuestos mantenedores de la ley. Spark relata con todo detalle los conflictos que han existido durante décadas entre Yangana y el gobierno; habla de las corruptelas políticas, de los abusos de los gamonales, del robo de tierras por parte de los poderosos, de los excesos cometidos por el teniente político, de las injusticias del gobierno central, etc. El gringo Spark no tiene reparos en denunciar el despotismo del Estado, las infracciones de los hacendados, la transgresión de las leyes, el capitalismo desmedido y todo lo que va en contra del estado socialista y comunitario que imperaba en Yangana antes de que unos cuantos prevaricadores decidieran irrumpir en este espacio edénico y aniquilar todo estado de pureza comunal.

En las notas del traductor que siguen a la relación de Spark se amplían algunos datos y se certifica la veracidad de lo que cuenta el gringo acerca de los abusos que conducen a la sublevación de los yanganenses, al asesinato de varias personas y al éxodo de todo un pueblo. Cuenta aquí el traductor la “historia del viejo haragán”, es decir, de Emilio Gurumendi, quien decide cultivar las tierras que le cede el indio Trinidad Quizhpe. Más tarde, su hijo Javier viola las leyes consuetudinarias de la comunidad: se alía con el jurisperito Zapata y registra a nombre de su padre un terreno que no le pertenece. De este modo, el antiguo holgazán “se convirtió en propietario de la mitad de Yangana sin saberlo” (Rojas 515). Con el tiempo, y debido a otras intrigas similares, la población llegaría a estar controlada por tres latifundistas, uno de ellos el primogénito de Javier, apoyados por un gobierno abusivo que prefiere beneficiarse económicamente a proteger a sus ciudadanos.

Esa situación de explotación del pueblo hace que todo estalle durante una fiesta, relatada en la tercera parte. Toda la comunidad celebra que, por fin, se va a colocar con gran boato una nueva campana en la iglesia. Para regocijo de todos se han preparado varias actividades, entre ellas la representación de una obra de teatro escrita por don Vicente Muñoz, el hombre ilustrado del pueblo. Don Vicente, junto con otros

comunales, ha intentado por todos los medios legales conseguir que el estado les devuelva las tierras que les pertenecen y que dejen de abusar de ellos; todos sus intentos pacíficos han fracasado, así que se le ocurre que en la representación teatral, a la que van a asistir los terratenientes y el cura que los apoya, los personajes hablarán del estado ignominioso al que ha llegado el pueblo por culpa de la avaricia y la ambición de unos pocos. Así, dice el llamado “Acusador” en la obra de teatro:

Somos un pueblo que vive de su trabajo y sin molestar a nadie. Tenemos lo indispensable, y defendemos y defenderemos lo que es nuestro, amando nuestra paz y nuestra libertad ... La comunidad es de todos y no es de nadie en particular ... Si alguien viene, utilizando las malas artes de allá, a pretender despojarnos de lo nuestro, nosotros tenemos que defendernos atacando ... Si alguien, valiéndose de subterfugios, intenta apoderarse de lo que nunca le perteneció, tenemos que defendernos atacando. Y si la autoridad, en vez de estar de parte de quien tiene la razón, sirve a quien la paga y la corrompe, tenemos que defendernos de la autoridad atacándola... (Rojas 596)

La representación teatral sirve, como es obvio, para subrayar el estado infamante al que ha llegado el pueblo de Yangana; es un grito de protesta social. Cuando se está teatralizando la historia de la comunidad, tanto los gamonales como los comuneros se ven reflejados en el escenario. El problema es que la ficción, reflejo de la realidad, se ha incrustado en la retina de los espectadores y les hace reaccionar de manera violenta. Todos quieren subir al proscenio para hacer oír su voz, incluida doña Liberata Jiménez, que parece tener muy claro que a ellos jamás los van a tratar con ecuanimidad:

Ustedes podrán decirme que confían en que el gobierno les haga justicia ordenando la expropiación de las haciendas que pertenecieron al pueblo de Yangana por razones de utilidad pública ... Ustedes me dirán que el Congreso resolverá en favor de la mayoría ... Pero eso fuera así en el caso de que viviéramos en otro mundo. Como vivimos en éste, no será como ustedes creen. ... Aquí, amigos, no tenemos más que dos caminos, según lo veo muy claro: o irnos del pueblo, dejando todo esto, montaña adentro, al oriente, en busca de tierras incultas para hacerlas nuestras, o tomar por la fuerza las tierras que nosotros sabemos que nos pertenecen. (Rojas 600-601)

Doña Liberata es una luchadora nata que se ha visto envuelta en más de un litigio por intentar que prevalezca la justicia. Intenta convencer a sus compatriotas de que juntos podrán echar a los gamonales y hacerles entender que no vuelvan porque es inútil pelear contra todo un pueblo; les pregunta si prefieren recuperar las tierras o marcharse en

busca de otras nuevas. La respuesta unánime es que se vayan los gamonales. Todavía no están pensando en exiliarse en masa para instalarse en otro lugar; lo insólito es que ese discurso da pie a otros que acaban por alterar a todos los vecinos. Si bien al principio se intenta apaciguar los ánimos, la ira colectiva contra los terratenientes va en aumento, hasta el punto de ver sus vidas en peligro; por ello Ignacio Gurumendi, asustado, saca el revólver, dispara y se desata el infierno. Mueren varias personas, entre ellas los gamonales.

Tan pronto como el gobierno se entera de lo que ha ocurrido, las autoridades deciden castigar duramente a los culpables y arrasar el pueblo. Lo inesperado es que, a la hora de determinar quién es el principal responsable, varios comuneros se proclaman culpables de los crímenes y quieren entregarse a las autoridades para salvar a los demás. Entonces don Vicente, evocando la obra de Lope de Vega, los convence de que todos deben unirse para defenderse ante la represión que la fuerza armada va a ejercer contra ellos. También convence a Tobías Ocampo de que tome la palabra y la decisión final respecto a lo que deben hacer. Ocampo les hace ver que la única solución factible es el éxodo:

Les dije entonces con mi manera de hablar que tengo, que yo solamente veía una salvación: si todos estábamos comprometidos, toda Yangana iba a ser atacada, y atacada en el corazón mismo, porque ya tiene antecedentes que la harán aparecer ante el gobierno como una población de salvajes irreductibles, que cada vez está necesitando azotes y mano de hierro para entrar en vereda ... Les dije también que para evitar semejante cosa yo creía que lo indicado era irnos en masa a otra parte, irnos al oriente a vivir donde nadie nos moleste, ... porque por esas montañas desconocidas no se aventuraría ningún pelotón de hombres armados. (Rojas 644)

De este modo, el Churón Ocampo se convierte en un nuevo Moisés, en el guía que conducirá a su pueblo hacia la tierra de promisión, como veremos. Pero antes, recapitulemos los paralelos vistos hasta ahora.

Tanto en una obra como en la otra se producen unos hechos concatenados que arrastran a un pueblo entero a la diáspora. En el texto bíblico los israelitas viven oprimidos por el faraón; como consecuencia del asesinato que comete Moisés, el faraón pretende castigarlo y redoblar el maltrato hacia su gente; Moisés huye a la tierra de Madián, donde Dios le hablará para convertirlo en el mensajero y guía de su pueblo, al que quiere sacar del yugo egipcio para llevarlo a la Tierra Prometida. En la obra de Rojas, el pueblo de Yangana vive oprimido por los gamonales y el Estado. Como consecuencia de la muerte de los terratenientes a manos de los yanganenses, el poder central pretende castigar a los responsables; para evitar que unos pocos sufran la expiación, todo el pueblo se une y se autoproclama responsable único. Entonces,

Ocampo es elegido para guiar al pueblo en su peregrinaje y se produce la salida masiva de todos los vecinos hacia su tierra prometida.

Como se ha apuntado anteriormente, existen otras lecturas y exégesis, incluida la interpretación de sesgo social y político. Pero tal elucidación no corresponde a este estudio.¹⁰ Sigamos, por lo tanto, con los paralelos que nos ocupan.

Paralelismo 4: reminiscencias bíblicas a través de los personajes

Además de lo ya expuesto, entre el Éxodo bíblico y la novela de Rojas se pueden percibir otras reminiscencias de la tradición judeocristiana a través de la caracterización de algunos personajes.

Así, cuando se presenta a la “Virgen del Higuerón” se advierte enseguida que, aunque es la muchacha más bella de los contornos, es prácticamente inalcanzable, un ser sobrenatural tocado por el “hechizo un poco funesto del higuerón bajo cuya sombra creció” (Rojas 352). Todos la desean y también la temen porque posee “mucho del dañino poder de los higuerones”. Si bien ese temor se refiere al asunto amoroso, es inevitable evocar el árbol del jardín del edén, un árbol de la vida cuyo fruto no se puede tomar so pena de ser castigado, por más que la serpiente musite lo contrario. No creo que Rojas haya pretendido hacer de este personaje una nueva Eva —papel que se ajusta más a Juanita Villalba, por ejemplo—, sino, más bien, jugar con las posibles connotaciones atávicas y bíblicas del árbol y también de la serpiente, que en la novela está representada, a la inversa, por “la espantosa viperina de la madre” (Rojas 2004:353). Más hilarante resulta la conexión que se establece entre doña Justa Carreño y la imagen de una beata, sobre todo porque se busca mediante la hipérbole y el humor retratar a una santa que no tiene aspecto de tal, conforme a la creencia popular. De hecho, dice el narrador, “don Vicente Muñoz no le perdonaba su apariencia saludable, profana y burguesa”:

Una santa —alegaba él— debería ser delgada, liviana, anémica y extenuada. Tener unas manos muy pálidas y heladas. Hablar en voz baja y cavernosa. Caminar con los ojos en el suelo. Tener un rosario entre los dedos. Vivir comiendo poco y mal. Considerar al cuerpo como la cárcel inmunda del alma inmortal, y no acicalarlo sino mirarlo con un infinito desprecio y asco. Pensar día y noche en la divinidad y en la vida ultraterrena. Frecuentar la iglesia y el confesonario. Tener callos en las rodillas. Ser castísima, absurdamente casta, hasta en el pensamiento. Llevar cilicios bajo las viejas ropas sucias. Tener ningún atractivo sexual.

¹⁰ En este sentido, puede consultarse la obra de Yovany Salazar Estrada citada en la bibliografía.

Ser incapaz de herir los oídos ajenos con una mentira o una frase torpe. ¡Y tener escasísimas facultades intelectuales, o ser una desequilibrada, para meterse a una profesión tan poco higiénica y elegante! (Rojas 422-423)

Seguramente el autor de este párrafo se deleitó creando un personaje en el que subvierte todas las características que el vulgo asocia con la santidad. No olvidemos que Rojas estaba muy familiarizado con la tradición religiosa y que no perdía la oportunidad de criticar o ridiculizar sus distintas manifestaciones. Pero no olvidemos tampoco que el humor y la ironía son herramientas que el autor lojano maneja con gran habilidad. El retrato de doña Justa no estaría, por lo tanto, completo, sin la otra cara de la beatería:

Es gruesa, robusta, sanguínea, de cuerpo achaparrado. Se ha casado en su mocedad y tenido varios hijos bien hechos, que demuestran con cuanto placer se dedicó a la procreación. Cuando se divierte —porque se divierte cuando cree conveniente— lo hace francamente, a boca llena, alegrándose toda ella, en cuerpo y alma. Mira de frente, aguanta una broma y no se escandaliza ante las debilidades ajenas. Tampoco vive en la frecuencia, ni calentando los ladrillos de la Iglesia. Es muy correcta en el vestir y parece que se baña y se lava muy a menudo. ¡Y sin embargo, amigos, la consideramos como una santa! (Rojas 423)

Sigue la explicación de por qué esta señora posee unas cualidades que, según don Vicente, solo la santidad puede otorgar. Encontramos, nuevamente, malabarismos temáticos y lingüísticos que oscilan entre una representación realística de los personajes y su mítica construcción.

Mitológico parece también el personaje de don Lisandro Fierro, constituido por una mezcla de rasgos típicos del realismo mágico, muy anteriores a *Cien años de soledad*,¹¹ y atributos de los patriarcas y profetas hebreos. La comparación bíblica es evidente desde el momento en que se ve llegar a los primeros yanganenses, encabezados por el hombre más longevo de la comunidad:

Don Lisandro Fierro es el hombre más viejo de la partida. Procreador de una familia bíblica, sordo como una tapia, amigo personal que fue de García Moreno, en tiempos de su mocedad. ... La voz es todavía un

¹¹ Gabriel García Márquez es otro claro ejemplo de autor cuya obra se identifica con características consideradas propias de la literatura hispanoamericana y que, a pesar de ello, refleja continuamente la influencia española y la tradición judeocristiana. Sirva de ejemplo la *Crónica de una muerte anunciada*, imbuida del teatro de Lope de Vega y de García Lorca, o *Cien años de soledad*, repleta de alusiones bíblicas, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, abarcando hechos y temas como el pecado original, el incesto, el diluvio, las plagas, el éxodo, la ascensión, etc.

trueno ronco y, como no se oye, habla a gritos, estremeciendo, al mover la boca, sus barbas patriarcales. ... Estas gentes quieren, sin duda, a su viejo. Les parece una reliquia de otra edad, un anciano fabuloso, y hay quienes creen en serio que está hecho de una materia extrahumana, de un barro que no se desmoronará. ... todos aprecian la autoridad de su testimonio del largo pasado que ha tenido la suerte de vivir. No faltan quienes lo creen una especie de oráculo, y se aprenden de memoria todas sus consejas, como si la sabiduría del pasado hablara por sus labios. (Rojas 348-349)

No es difícil imaginar a Abraham, a Isaac y a Jacob detrás de esa descripción. Incluso se puede ver a los grandes profetas del Antiguo Testamento, a quienes la colectividad veneraba como seres ligados a la divinidad.

Si es factible identificar a don Lisandro Fierro como el patriarca de Yangana, el principal profeta y líder lo encontramos personificado en la figura de Tobías Ocampo: él es quien reproduce el doble papel de guía espiritual y de supuesto asesino redimido; es el Moisés que conduce al pueblo de Yangana en su peregrinaje hacia la tierra de promisión. La estampa inicial del Churón Ocampo precede al desfile de personajes de la primera parte de la novela: es el único nombre propio que destaca en medio de esa muchedumbre que se desliza por la montaña. Llama la atención que no se le dedique un capítulo independiente, como hace el narrador con otros muchos yanganenses en los cuadros descriptivos ya mencionados; sin embargo, es un ser ubicuo al que se menciona continuamente. Poco a poco, a pinceladas, se van dibujando los contornos de Ocampo: no solo es el guía y el que cierra la marcha “con su carabina terciada a la bandolera”, es también el jefe militar de esa multitud, el hombre al que todos los demás se someten porque ha sido elegido por unanimidad para que lo conduzca a su tierra de Canaán.

El papel del Churón como dirigente queda explícito en varias ocasiones. En el cuadro 12 el narrador dice que Ulpiano Arévalo es un antiguo soldado del ejército nacional que dirige el pelotón de hombres armados de esa muchedumbre exiliada bajo el mando de Ocampo, a quien obedece ciegamente (Rojas 367-368). En el cuadro 24 se relata la historia de Eliseo Aliaga, el vecino más difícil de convencer para que abandonara Yangana porque era, como los árboles que había plantado, parte de aquella tierra; ese “demiurgo botánico” que se había pasado casi toda su vida cruzando especies se negaba a abandonar sus raíces: “pero el Churón Ocampo, que se las valía como jefe y tal vez acertaba como conocedor del corazón humano, consiguió atraerlo encargándole el cuidado de la conducción de las semillas” (Rojas 380). También Joaquín Reinoso, cuando ve a ese río de gente desembocando en Palanda, se da cuenta rápidamente de que el Churón Ocampo, “su amigo de la infancia, compañero de travesuras y correrías allá en Yangana, ... parecía ser el jefe. Y que los demás, que eran gente asimismo de Yangana, le obedecían” (Rojas 428). En la tercera parte, el propio Churón les cuenta a Joaquín Reinoso y a su esposa que todos lo eligieron capitán de esa tropa fugitiva: Sí,

hermanitos: en mí pensaron cuando se trató de elegir. ... yo resulté ser quien conduciría las vidas y las haciendas a estos sitios... y yo debo ser también quien restituya el poder al pueblo que me lo confió, el día de mañana, o cuando ellos me lo pidan. (Rojas 646)

El Churón era un hombre respetado como guía incluso antes de la diáspora, según recoge el traductor en sus notas. Asimismo, el Churón es, como lo fue Moisés, el legislador, el que establece las normas que deben regir en el campamento durante toda la travesía. El problema es que algunos lo consideran demasiado autoritario; hasta lo tildan de tirano (Rojas 431, 433), quizás por su afán de mantener el orden a toda costa.

A semejanza de lo que le ocurrió a Moisés, el Churón Ocampo será guía y cabeza de su pueblo durante el camino, pero su misión terminará justo antes de llegar a la tierra prometida. En el Éxodo, Moisés no entra en Canaán; aunque Dios le permite contemplarla desde lo alto del monte Nebó, muere allí mismo, en el país de Moab.¹² El Churón no muere, pero tampoco podrá continuar como dirigente y legislador de Pueblo Nuevo. A pesar de su buen desempeño durante el trayecto, hay coterráneos que no quieren que prolongue su caudillaje. Ya lo habían anunciado cuando lo eligieron como cabecilla:

a ese jefe que elija el pueblo de Yangana para las presentes circunstancias hay que decirle terminantemente que sólo ejercerá sus funciones hasta que se normalice la situación. Después volveremos a la vida libre y sana que hemos tenido y por la cual estamos resueltos a luchar. (Rojas 645)

El Churón sabe que ha llegado el final de sus días como dirigente, pero no quiere soltar la vara de mando. El sacrificio que ha realizado lo está convirtiendo en una persona soberbia y peligrosa; tal vez ahí esté el riesgo de que Ocampo siga liderando a la masa; algunos se dan cuenta de que es fácil que caiga en el despotismo del que están huyendo. Rosa Elvira, que parece conocerlo bien, le dice a Ocampo: “Oye, Churón: no sigas de jefe de esas gentes. Vuelve a ser lo que fuiste antes. Tu compromiso está cumplido. Mejor es que los dejes. Mejor para ellos y mejor también para ti” (Rojas 647). Él no tiene intención de renunciar a ese poder y quiere imponerse a los demás aunque sea por la fuerza, como le confiesa a Joaquín en el postludio, porque sabe que se enfrenta a varios opositores. Cuando Ocampo y Joaquín recorren el campamento de hoguera en hoguera y se convierten en espectadores furtivos de todas las conversaciones, la voluntad de los demás acerca de la destitución del guía se hace evidente:

No podemos negar que se ha portado bien —iba diciendo don Vicente Muñoz—. Nos ha traído acá y ha administrado con energía y honradez lo que le hemos confiado ... Ha sido exigente con la disciplina y no ha

¹² “Y habló Jehová a Moisés aquel mismo día, diciendo: Sube a este monte de Abarim, al monte Nebo, ... y mira la tierra de Canaán, que yo doy por heredad a los hijos de Israel; y muere en el monte al cual subes ...” (Deuteronomio 32:48-50).

tolerado derroches en la comida ... Ha tenido que amanecerse de claro en claro, no descansar un momento cuidando tanto la delantera como la retaguardia ... olvidarse de que tenía hijos y mujer a quienes cuidar; gritar mucho y rabiar más y hacerse de algunos enemigos ocultos, que no le perdonarán los castigos que ha impuesto ... Pero no servirá para autoridad de la población nueva. Eso es otra cosa. (Rojas 663-664)

El hombre ilustrado de Yangana, a pesar de reconocer las múltiples cualidades de Ocampo, quiere otro tipo de liderazgo para la nueva aldea:

Así como en tiempos de guerra conviene que los militares manden ... en tiempo de paz son los civiles quienes han de mandar. Nosotros hemos estado en campaña desde que hemos salido hasta hoy que hemos llegado. El jefe indiscutible era entonces él. Ahora tenemos que pensar en las autoridades que regirán la población para las jornadas de paz y de construcción. Y esas autoridades han de ser honorables, bien preparadas y saber lo que al pueblo le conviene más. (Rojas 664)

Don Vicente, al igual que otros yanganenses, quiere vivir en una tierra donde impere el comunismo y la concordia entre vecinos. Esa perorata es una declaración de intenciones derivada de los abusos que han cometido las autoridades en la tierra recién abandonada y, sobre todo, es una promesa de que aquellas iniquidades no tienen cabida en la nueva sociedad. El filósofo de Yangana cree que Ocampo “fracasaría metido a autoridad”. No obstante, a diferencia del olvido al que fue condenado Moisés,¹³ don Vicente desea perpetuar la memoria de su héroe fundando una plaza pública que lleve su nombre, para que sea recordado por las generaciones venideras (Rojas 665).

Paralelismo 5: relato fundacional y memoria histórica

Si bien el papel del Churón Ocampo como guía es trascendental, no lo es menos su función de narrador de parte de la historia de Yangana. La voz de Ocampo es la que se oye en muchas secciones de la novela; es él quien les cuenta a Joaquín Reinoso y a su mujer lo que ha ocurrido en la tierra abandonada y por qué han iniciado la diáspora. En la tercera parte —en “La última alegría de Yangana”—, Ocampo completa la narración de los hechos que el lector ha empezado a percibir a través de los cuadernos de Spark y de las notas del traductor.

Esa es otra de las semejanzas entre Tobías Ocampo y Moisés. Según la tradición judeocristiana, Moisés es el autor de la Torá, de los cinco primeros libros de la Biblia,

¹³ Moisés no solo fue castigado por Dios a no entrar en la tierra prometida, sino que, además, fue condenado al olvido, ya que nadie sabe dónde está su tumba, según el relato del Deuteronomio 34:1-6.

también conocidos como los cinco libros de Moisés. Dejando a un lado las polémicas disquisiciones acerca de la autoría del Pentateuco,¹⁴ lo que interesa para este estudio es que incluso en este aspecto es posible establecer un vínculo —intencionado o no en la pluma del autor—, entre el personaje de Rojas y el emisario de Yahvé.

La importancia de Moisés como escriba de Dios queda reflejada en el hecho de haber sido el cabecilla de la liberación de los israelitas de la esclavitud y el adalid espiritual de su pueblo, además de su legislador, como quedó registrado según las leyes que regulan la alianza entre Dios e Israel. En cierto sentido, el Pentateuco es el relato fundacional del pueblo elegido: es el documento oficial que recoge la alianza entre la divinidad y el pueblo de Israel, representado por Moisés. Del mismo modo, *El éxodo de Yangana* podría verse como la recopilación de las hazañas que conducen a la instauración de una nación nueva, el umbral que dará paso a una historia posterior, todavía no escrita, de Pueblo Nuevo, el nombre escogido para constituir la otra Yangana. Mediante el acto fundacional, el grupo toma conciencia como unidad étnica, religiosa, social e ideológica. Es, igualmente, un relato legitimador, un relato que hay que repetir hasta que quede grabado en la memoria colectiva.

La creación de esa remembranza se inicia mediante el coro de voces que repiten hechos que, si bien forman parte del pasado de Yangana, son necesarios para construir la leyenda. Encontramos de nuevo una letanía como la del principio, una anáfora en forma de pregunta que recupera pasajes pretéritos para elaborar esa memoria histórica colectiva:

—¿Se acuerdan que esos mismos cuarenta hombres prendieron candela a las casas...?

—¿Y se acuerdan que en seguidita pasó la candela al barrio de los Leones...?

—¿Y se acuerdan que la casa de taita Lisandro Fierro ardió voluntariosamente...?

—¿Y se acuerdan de la pena que nos entró cuando...?

—¿Y se acuerdan que después los hombres...?

¹⁴ La atribución de la autoría del Pentateuco a Moisés la aceptaron tanto los judíos como los primeros cristianos y perduró durante siglos. Sin embargo, esa teoría también tendría opositores, especialmente a partir de la Ilustración. En los siglos XIX y XX hubo un movimiento antimosaico que cuestionaba tal autoría basándose, sobre todo, en la llamada hipótesis documentaria o hipótesis de Wellhausen. El argumento principal es que el Pentateuco no fue redactado por una sola mano, sino que proceden de cuatro fuentes distintas: la Yahvista, la Elohista, la Deuteronomica y el escrito Sacerdotal. Para ampliar esta información y la polémica en torno a dichas teorías véase “A Summary of the Documentary Hypothesis” en <http://imp.lss.wisc.edu/~rltroxel/Intro/hypoth.html>, Carlos Blanco, “El Éxodo: aproximación interdisciplinar”, en *Amigos de la egiptología*, <http://www.egiptologia.com/egipto-y-la-biblia/65-el-exodo-aproximacion-interdisciplinar.html> y Colin Smith, “A Critical Assesment of the Graf-Wellhausen Documentary Hypothesis”, en <http://web.archive.org/web/20080821155609/http://aomin.org/JEDP.html>, entre otras fuentes.

—¿Y se acuerdan de que el convento...? (Rojas 661-662)

Así, a retazos, se va recreando lo que fue Yangana, de forma oral primero, como todo canto épico; ya llegará el momento de ponerlo por escrito. Hay una clara intención de transmitir los sucesos de generación en generación, como dice Ocampo: “deber nuestro será conservar la memoria de lo que fuimos y de lo que hicimos...” (Rojas 668). El mismo sentir queda patente en la conversación de un grupo de mujeres:

Los chicos deben desde ahora aprender de un modo diferente ... Es preciso explicarles esto que nos ha ocurrido, y por qué hemos venido para acá, a fin de que aprendan a conocer la historia de sus padres y a conocer sus enemigos. También deben aprender con un nuevo sentido a amar la tierra y la patria ... Todo esto y otras ideas más me propongo decirles mañana en la ceremonia de la fundación... (Rojas 657-658)

Esa ceremonia a la que alude uno de los personajes es esencial para establecer el pacto que agrupará a los habitantes de Pueblo Nuevo. Si en Yangana dieron muestras de ser un solo espíritu a la hora de levantarse contra la depravación de los gamonales, el acto de fundación registrará también una sola voluntad de establecer una coalición al amparo del comunismo. Jóvenes y viejos quieren estampar su firma en el acta fundacional porque son conscientes de que así pasarán a la historia como héroes que se sacudieron el yugo de la opresión y dibujaron un punto nuevo en el mapa:

Yo quiero figurar... Yo quiero figurar como uno de los fundadores de esta nueva población... He de firmar el acta de fundación para que mi nombre quede en ella, y más tarde sepan que Marcos Quizhpe fue de los mismos que vinieron por aquí... dejando atrás la esclavitud... Después nuestros descendientes se han de acordar de nosotros con orgullo... (Rojas 650)

Así es como se crea un pueblo, una nación, mediante mitos y relatos fundacionales como el Pentateuco, donde “se encuentran narrados los acontecimientos que explican la fundación del pueblo de Israel, precedidos de la visión bíblica del nacimiento del mundo” (Millet 85).

Paralelismo 6: otras reminiscencias bíblicas

Además de las referencias bíblicas ya mencionadas, la obra de Rojas alude constantemente a otros pasajes de las Escrituras. Por ejemplo, el informe antropológico de Spark presenta una población de características paradisiacas y arcaicas. Así se entiende que califique a la comunidad de “autarquía económica primitiva” o que refiera

“la forma eglógica en que vive” (Rojas 464, 493). Al igual que en el Génesis, se produce una salida del paraíso terrenal, aunque la expulsión no es impuesta desde fuera sino una autodeterminación del pueblo de abandonar un edén que se ha transformado en infierno. De hecho, el final de *Yangana* parece una réplica del Armagedón, del final del mundo que reproduce el Apocalipsis. Por otro lado, también el subtítulo de la segunda parte de la novela evoca el Génesis antes de la caída: “*Yangana cuando era pura*”. Igual de relevante es dedicar un capitulillo a la hospitalidad, “un hecho consuetudinario” entre los yanganenses; es decir, dar asilo al forastero se considera una obligación sagrada, como lo es en la Biblia, tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo.¹⁵

Otra de las evocaciones del Génesis la encontramos en uno de los episodios más curiosos de la novela, en el primer interludio. De nuevo Rojas juega aquí con la estructura y las connotaciones musicales de esta magnífica ópera en la que nada está colocado al azar. Como ya observó con agudeza Rodríguez Castelo, este fragmento semeja un ditirambo (Rojas 755), es decir, la antigua composición lírica que los griegos dedicaban al dios Dionisos, el dios de la vendimia y del vino. Nada más apropiado teniendo en cuenta el estado étlico en el que se encuentra Joaquín Gordillo y el significado de tal rito. Este personaje estaba en *Yangana* por casualidad cuando estalló la hecatombe. El día de la fiesta, la tragedia sorprendió ebrio a un Gordillo que decidió unirse, en medio de la histeria colectiva, al destino incierto de *Yangana*. En el interludio, Gordillo bebe a escondidas, ya que el Churón ha prohibido el consumo de alcohol. El “agrónomo fracasado” se dirige a Eliseo Aliaga, el encargado de las semillas que transportan para sembrarlas “en las tierras de Canaán” (Rojas 436). Gordillo insiste en que Eliseo escuche su himno, su canción beoda de esa “arca de Noé de semillas” que conducen al futuro, al porvenir (Rojas 439). La mención explícita del arca apunta, sin duda, a la esperanza de una nueva vida representada por la simiente que desean trasplantar. Pero, además, nos recuerda que, tras el diluvio, Noé volvió a cultivar la tierra y plantó una viña de cuyo fruto bebió y se embriagó (Génesis 9:20-21). Noé se desdobra así en los dos personajes rojanos: el Gordillo borracho y el agricultor Eliseo.

Conclusión

Como es habitual en este tipo de estudios, queda mucho por decir y analizar acerca de esta magnífica obra de Ángel Felicísimo Rojas. Aquí tan solo se ha presentado una aproximación a los paralelos que existen entre *El éxodo de Yangana* y los textos bíblicos, pero, sin duda, se podría hablar más acerca de las similitudes con la cosmovisión religiosa judeocristiana.

Hemos intentado mostrar que, además de las analogías mencionadas, en la obra de Ángel F. Rojas se halla un compendio de muchos géneros y estilos literarios,

¹⁵ Así lo recoge Génesis 18:2 y siguientes, Éxodo 2:20, Deuteronomio 10:19, Romanos 12:13, Hebreos 13:2, y 1Pedro 4:9.

herencia, en algunos casos, de una tradición artística importada de tierras transatlánticas. No obstante, *El éxodo de Yangana* es una novela de gran originalidad y repleta de valores literarios que son fruto exclusivo de la maestría de su autor. La habilidad de Rojas está, justamente, en haber sabido combinar lo propio y lo ajeno: tan pronto nos coloca en espacios e historias solo factibles en espacios ecuatorianos como nos arroja a las páginas de libros que están al otro lado del océano.

Decía Fausto Aguirre que, a pesar de que el autor de *El éxodo de Yangana* se adelantó en algunos aspectos a Juan Rulfo, a Vargas Llosa y a García Márquez, la crítica no había sido capaz de descubrir en este autor lojano toda la grandeza de su creación literaria. Ojalá que este humilde estudio sirva para acercar un poco más tan excelente obra a los lectores que, por las razones que sean, todavía no han tenido el privilegio de conocer el mundo de los yanganenses.

Para finalizar, quisiera apuntar que Ángel F. Rojas, por mucho que renegara de la religión, probablemente quedara atrapado en el aura mítica que desprendían las Sagradas Escrituras. Tal vez para él, como para Northrop Frye, la Biblia fuera, sobre todo, una majestuosa obra de ficción, pero parece innegable que no pudo escapar a su influjo y al poder fabuloso que se desprende de ella. Por eso el éxodo que él imaginó, el de Yangana, posee una grandeza que va más allá de una simple cuestión religiosa. *El éxodo de Yangana* es un relato legendario y un universo del que nadie desea partir.

OBRAS CITADAS

- Aquileana. “Roland Barthes/Julia Kristeva: “Acerca del concepto de intertextualidad””. Recuperado de <http://aquileana.wordpress.com/2011/07/17/roland-barthes-julia-kristeva-acerca-del-concepto-de-intertextualidad/>. Consultado el 11 de mayo de 2015.
- Astudillo Tapia, Emma. “El éxodo de Yangana, una estructura musical”. Rojas, Ángel F. *Obras completas, tomo I, vol. I*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja, 2004. 803-818. Impreso.
- Biblia. Versión Reina Valera 1960. Recuperado de <http://www.amen-amen.net/RV1960/>. Consultado el 21 de enero de 2016.
- Blanco, Carlos. “El Éxodo: aproximación interdisciplinar”. *Amigos de la egiptología*. Recuperado de <http://www.egiptologia.com/egipto-y-la-biblia/65-el-exodo-aproximacion-interdisciplinar.html>. Consultado el 10 de septiembre de 2015.
- Carrión, Benjamín. “Ángel F. Rojas. Rojas, Ángel Felicísimo. *Obras completas, tomo I, vol. I*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja, 2004. 685-691. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/Punto Omega, 1981. Impreso.
- Frye, Northrop. *El gran código*. Barcelona: Gedisa S.A., 1988. Impreso.

- Millet, Olivier y Philip de Robert. *Cultura bíblica*. Madrid: Editorial Complutense, S. A., 2003. Impreso.
- Rodríguez Castelo, Hernán. “El Éxodo de Yangana, canto a un pueblo”. Rojas, Ángel F. *Obras completas, tomo I, vol. I*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja, 2004. 749-766. Impreso.
- Rodríguez-Arenas, Flor María (Ed.). *El éxodo de Yangana*. s/l: Stockcero, 2007. Impreso.
- Rojas, Ángel F. *Obras completas, tomo I, vol. I*. Ed. Fausto Aguirre. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja, 2004. Impreso.
- Salazar Estrada, Yovany. *El pensamiento liberal y socialista en la obra de Ángel Felicísimo Rojas*. Tesis de maestría inédita. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2004. Impreso.
- Salvador Vélez, Gonzalo. *Borges y la Biblia. Presencia de la Biblia en la obra de Jorge Luis Borges*. Tesis doctoral inédita. Barcelona, 2008. Impreso.
- Smith, Colin. “A Critical Assesment of the Graf-Wellhausen Documentary Hypothesis”. <http://web.archive.org/web/20080821155609/http://aomin.org/JEDP.html>. Consultado el 23 de noviembre de 2015.

Le Romanesque au service de la polémique: *Montevideo ou Une Nouvelle Troie* d'Alexandre Dumas

Henry Cohen
Kalamazoo College

Abstract: Lorsque le dictateur argentin Juan Manuel Rosas et son allié uruguayen Manuel Oribe font le siège de Montevideo de 1843 à 1851, un nombre important d'immigrés français habitent cette ville dont ils soutiennent le gouvernement républicain. Deux gouvernements français successifs, la Monarchie de Juillet et la Deuxième République, s'engagent dans cette guerre en faveur des défenseurs de Montevideo, mais d'une façon hésitante et réservée. Le général uruguayen Melchor Pacheco y Obes demande à son ami Alexandre Dumas d'écrire un ouvrage de propagande pour soutenir ses efforts de convaincre le gouvernement français de se ranger du parti des assiégés d'une façon plus agressive.

Dans *Montevideo ou Une Nouvelle Troie*, le discours historique l'emporte sur le discours de la fiction. Pourtant, pensant au succès qu'ont eu récemment ses romans et croyant que son ouvrage politique pourrait mieux persuader s'il pouvait mieux émouvoir les lecteurs, Dumas se sert exprès d'un certain nombre de procédés littéraires qu'il a employés dans les romans: (1) le mélange de la grande histoire et de la petite histoire, (2) la présence de personnages héroïques "chevaleresques", (3) la représentation de la grandeur individuelle et collective, (4) l'emploi du dialogue pour approfondir la caractérisation et (5) la bipolarisation du bien et du mal personnifiés par certains groupes et individus.

Keywords: procédés romanesques – Dumas – Montevideo ville française – la polémique – romantisme républicain

Au milieu du XIXe siècle, des deux cotés de l'Atlantique, certaines forces économiques, démographiques, politiques et militaires font converger vers la ville uruguayenne de Montevideo des groupes de personnes qui deviendront des adversaires lors d'un long siège (1843-1851). Pendant que les habitants de la ville la défendent héroïquement, deux gouvernements français successifs s'y engageront, mais seulement d'une façon hésitante, réservée et indécise. Telles sont les circonstances politiques qui inspirent Alexandre Dumas à écrire son *Montevideo ou Une Nouvelle Troie* afin de soutenir la cause des assiégés, parmi lesquels figure un nombre important d'habitants d'origine française.

Entre 1835 et 1842, près de 34.000 Européens, dont 17.000 Français (ces derniers constituent un quart de la population totale de la ville), 9.000 Espagnols et

8.000 Italiens immigrèrent à Montevideo. Ces Français acceptent volontiers l'invitation d'immigrer que leur offrent deux gouvernements uruguayens qui croient que le peuplement du territoire national portera ses fruits économiques, sociaux et politiques et que les immigrants français sont désirables parce qu'ils constituent une main-d'œuvre spécialisée et des agriculteurs expérimentés dont aura besoin ce pays en voie de développement. La misère née de la crise économique qui afflige la France pendant les années 1830 pousse le gouvernement orléaniste à encourager l'émigration parce qu'il croit que l'industrialisation et l'urbanisation produiront de la surpopulation et du chômage—et par conséquent une possible instabilité sociale dangereuse—dans un avenir peu éloigné. Par ailleurs, au Sud-Ouest du pays, d'où proviennent la plupart des émigrés, le droit coutumier de la primogéniture fait du fils aîné le seul héritier, ce qui encourage les autres fils à partir à la recherche de leur fortune. En effet, à cause de l'insuffisance de main-d'œuvre dans leur nouveau pays, les immigrants gagnent deux ou trois fois le salaire qu'ils auraient gagné en France. Profitant aussi de la mobilité sociale que leur offre cette nouvelle société, les immigrants français y prospèrent. (Marshall 263-65; Rossi et Bourdè 10-30; Duprey "Voyage" 155, 160-67; Braconnay 18-22, Morgan "French Ideas" 383-84; Morgan "Orleanist" 202-04.)

Après l'indépendance des colonies espagnoles lors de la Révolution de 1810, de petits états se forment dans la région du Río de la Plata. Ceux-ci s'engagent dans une série de guerres qui aboutissent à la *Guerra grande*, où les Fédéralistes, partisans d'un gouvernement décentralisé qui soutient les intérêts de la classe des grands propriétaires agricoles de la campagne, triomphent sur les Unitaires, partisans d'un gouvernement centralisé dirigé par la bourgeoisie de Buenos Aires. Le dictateur fédéraliste Juan Manuel Rosas gouverne l'Argentine de 1830 à 1850 en supprimant brutalement ses adversaires politiques et en essayant d'étendre les limites du territoire national en conquérant d'autres régions, y compris la *banda oriental*, qui deviendra l'Uruguay.

L'encouragement intense de l'immigration européenne suggère que l'Uruguay cherche à créer un système économique de production, d'importation et d'exportation qui dispute la dominance économique de l'Argentine. Rosas a peur que Montevideo ne supplante Buenos Aires dans le commerce international parce que la démocratie de la capitale de la république contraste avec le despotisme argentin et que Montevideo a une colonie européenne importante qui a des rapports avec les marchés du Vieux Monde. Rosas sait aussi qu'un grand nombre de ses adversaires unitaires se sont exilés en Uruguay, donc il a peur qu'ils n'y trament un complot pour le renverser. Quand les Argentins exilés aident Fructuoso Rivera à renverser le président Manuel Oribe, Rosas s'allie avec celui-ci et, souhaitant établir en Uruguay un gouvernement fantôme, lui fait mettre en place le siège de Montevideo. Cependant, il se trompe car il sous-estime le patriotisme de ses adversaires. (Braconnay 13-14; Fitzgibbon 18-19; Morgan "French Ideas" 390.)

En 1843, les habitants français de la ville assiégée, entonnant "La Marseillaise" et "Le Chant du départ", portant le drapeau tricolore, et motivés non seulement par le

patriotisme mais aussi par le souvenir de l'assassinat de nombreux Français par Rosas, organisent spontanément la Légion Française et élisent comme commandant Jean Chrysostome Thiébaud, ancien sous-lieutenant d'artillerie de l'armée napoléonienne. En peu de temps, des boutiquiers, des artisans et des ouvriers se transforment en soldats. On fonde le journal *Le Patriote français*, qui soutient la cause de Montevideo et demande l'intervention vigoureuse du gouvernement français contre Rosas. On établit un hôpital militaire dont tous les médecins sont français. Parmi les 6.000 défenseurs de Montevideo figurent 2.500 légionnaires français. Quand Guizot ordonne aux Français de déposer leurs armes et de quitter la ville afin de préserver la neutralité du gouvernement français dans la guerre entre l'Argentine et l'Uruguay, ils refusent. Offensés par l'indifférence de leur gouvernement, ils renoncent à leur citoyenneté française, acceptent celle de leur pays adoptif et s'intègrent à l'armée uruguayenne. Pendant le siège, un grand nombre de soldats français meurent ou sont blessés en attaquant l'ennemi et en défendant les fortifications. (Duprey "Voyage" 168-86; Duprey "Alejandro" 118-19; Braconnay 13-177, 279-82; Rossi et Bourdè 26-29.)

La politique de la Monarchie de Juillet et de la Deuxième République au sujet de la région du Río de la Plata est influencée aussi bien par les rapports entre la France et d'autres pays européens que par la rivalité entre les partis conservateurs et les partis de gauche à l'Assemblée Nationale, ce qui limite, sans complètement supprimer, la possibilité d'un engagement militaire. Le gouvernement de Louis-Philippe, dont François Guizot est le Ministre des affaires étrangères, se préoccupe surtout de la sécurité nationale, puisque la Révolution de 1830 a isolé la France de ses anciens alliés. Essayant de rendre acceptable son régime à l'Angleterre et aux pays d'Europe Centrale, le roi considère ce but plus important que l'expansion de l'influence économique. Cette priorité minimise le développement du commerce international qui est promu par trois groupes: les commerçants français en Argentine et en Uruguay, les marchands du secteur du commerce international en France et les diplomates français en Amérique du Sud qui pensent que ce continent pourrait être une nouvelle frontière d'influence économique française. À partir de 1838, la marine de guerre française impose sur Buenos Aires un blocus qui paralyse le commerce maritime argentin. Des navires français emmènent des soldats unitaires au front, débarquent à Montevideo des marins français qui défendent la ville, et apportent aux assiégés de l'aide matérielle.

Quand la Révolution de 1848 amène la Deuxième République, cet événement donne de l'espoir aux habitants assiégés de Montevideo. Encore une grande déception! À l'Assemblée Nationale, Adolphe Thiers, qui propose une plus grande intervention française et Guizot, qui dépeint les Français de Montevideo comme une petite minorité intéressée n'étant pas digne d'être secourue, s'engagent dans un long duel oratoire qui ne produit aucun changement de politique. Plusieurs délégués français—avec ou sans la collaboration des diplomates anglais—proposent à Rosas et aux Uruguayens des traités qui, si on les ratifiait, détruiraient la jeune république. Le tyran diffère et rejette toujours ces propositions de trêve, espérant remporter une victoire définitive. Finalement, une

alliance militaire, qui n'inclut pas l'armée de France, vainc le dictateur en 1851 et garantit la survie de l'Uruguay. (Morgan "French Policy" 309-28; Morgan "French Ideas" 379-403; Morgan "Orleanist Diplomacy" 201-28; Bury et Tombs 113; Johnson 266-67, 274, 278, 287; Braconnay 187-229, 235-42.)

En 1849, le gouvernement uruguayen envoie en France le général Melchor Pacheco y Obes pour essayer d'empêcher le gouvernement français de ratifier un traité de paix que l'amiral Jules Bastide Le Prédour a proposé à Rosas et à Oribe et qui mènerait à une défaite ignominieuse pour Montevideo. L'ambassadeur demande que l'Assemblée Nationale rejette le traité, que le gouvernement envoie une force expéditionnaire pour aider les assiégés et que la marine française maintienne le blocus naval contre les ennemis de la ville assiégée. Pacheco demande à son ami Dumas de soutenir la cause de la liberté uruguayenne en écrivant un ouvrage de propagande. L'écrivain, qui a toujours exprimé des idées républicaines accusées et qui est ému par la résistance héroïque uruguayenne, accepte de composer à la hâte *Montevideo ou Une Nouvelle Troie*. En janvier et février de 1850, Dumas publie les premières pages de ce pamphlet dans les numéros 25 et 26 de son journal *Le Mois*, mais quand celui-ci cesse de paraître, l'ouvrage sort dans sa forme définitive complète au mois de mars. Réédité plusieurs fois, il jouit d'une assez grande diffusion. Le général Pacheco l'envoie aux hommes politiques importants en France, et en Amérique du Sud, où on le traduit en espagnol et en portugais, il l'envoie aux agents diplomatiques et aux agents de la marine qui ont essayé de résoudre la question de la guerre. On le traduit aussi en italien à cause du rôle héroïque que jouent Giuseppe Garibaldi et sa Légion italienne en se battant pour défendre la jeune république. Pourtant, la publication de l'ouvrage n'arrive à produire aucun changement important dans la politique du gouvernement de France. (Duprey "Alejandro" 29-35, 78, 122-43, 161-67, 175-77; Duprey "Préface"; Braconnay 159-72, 259-74.)

Pour mieux comprendre le mobile politique de Dumas lorsqu'il se range du côté des défenseurs de Montevideo, il faut rappeler l'adhérence du romancier au républicanisme tout le long de sa vie. Il a participé à Paris aux Révolutions de 1830 et de 1848 et il soutiendra Giuseppe Garibaldi lorsque celui-ci se mettra à la tête de l'insurrection républicaine contre les Bourbons dans la guerre de libération nationale italienne de 1860-61. Henri Clouard raconte qu'en 1830 "Dumas a joué un rôle dans les réunions, les fusillades, les marches et contre-marches de rues" et qu' "[i]l a pris des commandements éphémères, dressé des barricades [et] promené dans Paris son fusil" (123), qu'en 1848 il a mené ses troupes de la garde nationale pour soutenir la Révolution (374) et qu'en 1852, par fidélité à ses convictions républicains, il s'est opposé à la dictature de Louis Napoléon (381).

Claude Schopp trace les actions de Dumas pendant les Trois Glorieuses, y compris son voyage à Soissons, où il a saisi dans la poudrière de l'armée une quantité importante de poudre à canon qu'il a rapportée à Paris pour que les insurgés s'en servent, exploit où il a fait preuve d'audace et de courage. Ce biographe attribue à cet

engagement un changement moral permanent chez Dumas: “Pendant qu’il courait dans Paris, qu’il tirait sur les soldats du roi, naissait en lui une conscience politique. Il ne trahira jamais cette révolution qui trahira ses amis, les républicains” (176). Schopp lui aussi, raconte la participation du romancier aux événements de 1848, où celui-ci mène ses soldats de la garde nationale dans des marches contre le Ministère des Affaires étrangères et à la colonne de Juillet où l’on proclame la République. (388-389)

Clouard, Schopp et F.W.J. Hemmings racontent l’engagement de Dumas en 1861 dans la campagne militaire de Garibaldi en Sicile et à Naples contre la monarchie bourbonnienne, non pas comme combattant mais comme un compagnon moral qui soutient le projet du héros militaire d’établir une république dans la péninsule. Lorsque Garibaldi demande à Dumas de voyager à Marseille pour obtenir des armes, son ami français achète et envoie à ses frais 1.450 fusils. Lors du triomphe des républicains à Naples, la foule acclame Dumas. Dans son journal *L’Indépendante* Dumas mène en vain une campagne de propagande contre les manœuvres du comte de Cavour pour imposer en Italie une monarchie. Garibaldi finit par abandonner son rêve républicain et par se soumettre à des forces supérieures. La défaite de l’initiative héroïque de Garibaldi désole Dumas, qui admire le héros républicain depuis son engagement militaire à Montevideo. (Clouard 405-406; Schopp 484-495; Hemmings 188-194)

Son appui politique et littéraire de Montevideo montre que Dumas est emporté par la grande marée de républicanisme romantique qui englutit non seulement l’Europe mais l’Amérique aussi. On compte parmi ces républicains quelques-uns des plus grands intellectuels et écrivains de la génération romantique. Dans son *Histoire de la Révolution française*, Jules Michelet jette les bases du mythe du républicanisme français, qu’il considère l’essentiel du rôle messianique de son pays. Dans *Le Peuple*, il proclame la convocation des États-Généraux comme l’origine de l’idée du peuple qu’il considère l’auteur principal de la république. Dans son *Introduction à l’histoire universelle*, il interprète la Révolution de Juillet comme un point décisif dans l’histoire du monde, car, à son avis, c’est la première révolution où triomphe le peuple sans que le mènent des chefs célèbres. Victor Hugo embrasse le républicanisme à partir de 1848. Il affirme la souveraineté du peuple, se bat sans cesse pour l’établissement et la préservation de la République et soutient les droits fondamentaux des citoyens en s’opposant à la peine de mort, à la déportation, à la censure, au déni du suffrage des pauvres et au contrôle ecclésiastique de l’éducation publique. Après le coup d’état de Louis-Napoléon en 1851, il s’exile et écrit le roman *Les Misérables*, où se manifestent un républicanisme ardent et un humanitarisme profond, et les recueils *Les Châtiments* et *Napoléon-le-Petit*, où il exprime sa haine de l’empereur et de l’empire. En 1830, Alphonse de Lamartine affirme que les principes de la Révolution de 1789 figurent sur la liste de grandes idées qui renouvellent de temps à autre la forme de la société humaine et que ces principes-là devraient guider le développement historique de la France. Dans *Histoire des Girondins* (1843-46), il justifie la violence révolutionnaire, accepte tout à fait le républicanisme et défend les héros de 1789 à 1793, y compris Robespierre. Cet ouvrage fait du poète devenu historien un

personnage politique éminent, un défenseur des idéaux et des buts du républicanisme français. Il finira par être élu Président de la Deuxième République. Le poète anglais Percy Bysshe Shelley exprime clairement son idéologie dans son poème “To the Republicans of North America.” Le républicanisme de son compatriote Lord Byron pousse celui-ci à s’adhérer aux *Carbonari*, une société secrète dont le but est la libérer l’Italie de ses oppresseurs autrichiens, et à s’engager dans la guerre de libération nationale des Grecs contre la Turquie. Le romancier américain James Fenimore Cooper exprime ses sentiments républicains accusés dans plusieurs écrits, surtout dans le roman *The Bravo* (1831), où il attaque les anti-républicains européens. Cet auteur américain habite de 1831 à 1832 à Paris, où il recueille des fonds pour soutenir la révolte des républicains polonais contre la tyrannie russe. Le poète cubain José María Heredia, exilé au Mexique à cause de son adhésion à la lutte de libération de son pays colonisé, expose dans ses essais les vertus qui sont à la base du républicanisme. On pourrait multiplier les exemples du républicanisme romantique répandu partout dans le monde occidental.

Dans sa préface de *Montevideo*, Dumas ne prétend pas écrire un roman, mais plutôt “une œuvre de circonstance, un pamphlet d’une brûlante actualité” (11). Pourtant, les critiques croient que la question du genre est plus compliquée. Jacques Duprey appelle ce texte un “relato novelado de acontecimientos y aventuras” (“Alejandro” 163) et observe: “Que Alejandro Dumas haya sido el novelista de las guerras civiles en los países del Plata en el siglo XIX puede sorprender a los lectores del célebre escritor” (“Alejandro” 29). Dans son étude de Dumas et de Jules Michelet, Philippe Venault analyse les “rapports de l’Histoire et du roman au XIXe siècle”, deux genres qu’il estime “entièrement intégrés par Dumas à la structure de ses récits”. Il reconnaît aussi l’instabilité de “l’espace taxonomique” qui sépare ces deux genres. (35) Serge Jongué étudie, lui aussi, ce qu’il appelle “l’articulation de l’histoire et de la fiction” dans les romans de Dumas. Essayant de “dégager la structure réelle de ce rapport” (94), il conclut qu’il s’agit de deux discours différents, que le récit d’aventures (combats, rapt, trahisons, recherches, etc.) constitue l’essentiel du roman-feuilleton tandis que le discours historique intervient de temps à autre pour interrompre de manière inattendue l’intrigue, retarder la résolution d’un problème et augmenter le suspens. Il pense que, dans les romans de Dumas, le discours historique est subordonné au discours de la fiction. (94-96) Lisa Brock de Behar commence par trouver essentiellement romanesque le livre sur l’Uruguay, tout en reconnaissant sa forte dose d’histoire: “*Montevideo, ou une nouvelle Troie* [...] met en jeu, sous une certaine forme de fiction que l’histoire elle-même apprécie, une de ces légendes épiques [...]” (144). Cependant, à la fin, elle trouve que cet ouvrage hybride fluctue entre les deux genres: “[L]’œuvre [...] se maintient en un difficile équilibre entre les discours de la fiction et ceux qu’indique l’historiographie, entre les formes de l’imagination que la théorie met en opposition” (145).

Bien qu’il soit incontestable que le discours historique prédomine dans *Montevideo*, Dumas introduit à dessein dans cet ouvrage polémique quelques-uns des procédés littéraires dont il s’est servi dans ses romans: (1) le mélange de la grande

histoire et de la petite histoire, (2) la présence de personnages héroïques “chevaleresques”, (3) la représentation de la grandeur individuelle et collective, (4) l'emploi efficace du dialogue pour émouvoir et (5) l'opposition binaire entre le bien et le mal personnifiés par certains groupes et certains individus. Pendant la période juste avant la composition de *Montevideo*, *Les Trois Mousquetaires* (1844), *Les Frères Corses* (1844), *Vingt Ans après* (1845), *Une Fille du Régent* (1845), *Le Comte de Monte-Cristo* (1845-46), *Les Deux Diane* (1846) et *Le Vicomte de Bragelonne, ou Dix ans plus tard* (1847) ont joui d'une grande popularité. Puisqu'il utilise dans *Montevideo* des procédés qui ont ému les lecteurs de ces romans, peut-être Dumas s'attend-il à ce que les lecteurs de *Montevideo* regardent les défenseurs héroïques de “la Nouvelle Troie” d'un œil favorable et qu'ils soient incités à prêter secours à ceux-ci.

Dumas se sert des événements et des personnages historiques les plus célèbres pour façonner le cadre de ses romans et celui de *Montevideo*. Dans cet ouvrage-ci, il dresse des portraits aux dimensions épiques de Jean Chrysostome Thiébaud, fondateur de la Légion Française, de Giuseppe Garibaldi, chef de la Légion Italienne, du général uruguayen Melchor Pacheco y Obes et surtout du dictateur argentin Rosas, dont la cruauté et la soif sans bornes de sang et de pouvoir font de lui un adversaire à la hauteur de ces héros. En fait, le sous-titre *Une Nouvelle Troie* compare explicitement ce livre à une grande épopée, *L'Iliade* d'Homère. Mais Dumas met aussi en scène dans ses romans des personnages secondaires et des épisodes obscurs, c'est-à-dire l'envers de l'histoire, pour peindre une réalité plus inclusive, plus profonde, plus émouvante, bref, plus vraie. Dans la préface des *Trois Mousquetaires*, le romancier explique sa façon de représenter l'histoire de France. Admettant que les lecteurs reconnaîtront facilement les personnages historiques les plus connus, il affirme l'historicité d'autres personnages qui sont pourtant entièrement de son invention, personnages qui apportent au récit de l'intérêt et de la singularité (2). Henri Clouard observe que Dumas met en scène les plus grands personnages historiques mais qu'en même temps “il [entre] dans le secret personnel, psychologique, moral, pittoresque des gens et des choses”, donc il introduit la petite histoire dans ses romans historiques (266-268).

De même que Dumas romancier complète son tableau historique de la France en introduisant des personnages fictifs qui ne figurent pas dans l'histoire officielle, de même Dumas polémiste complète son tableau de la défense héroïque de Montevideo en y faisant paraître des personnages réels mais obscurs. Il ajoute à la grande histoire une autre dimension, la petite histoire, autrement dit l'envers de l'histoire. Ce mélange révèle sa conception de l'histoire comme un phénomène complexe qui comprend non seulement les actions des chefs politiques et militaires célèbres, mais aussi celles de personnes peu connues dont l'engagement politique, social ou militaire détermine en grande partie le résultat des grands événements. Voici deux exemples qui illustrent l'affirmation de Dumas qu’“Il n'y a pas eu de malheur, si grand qu'il ait été, qui ait pu faire faiblir le patriotisme de la femme [uruguayenne]” (105). En 1844, une femme du peuple entre au ministère de la guerre où elle propose un sacrifice maternel héroïque,

disant “Mon fils a aujourd’hui quatorze ans, c’est l’âge marqué par la loi, et je vous présente mon fils afin qu’il serve la patrie comme l’ont fait ses quatre frères qui sont morts en la défendant”. Ayant perdu trois fils dans le même combat, Mme Correa, une autre femme du peuple patriotique, avoue “Mon plus grand regret est de n’avoir pas un quatrième enfant que je puisse offrir à la patrie” (104).

Lorsqu’on compare *Montevideo* aux romans du même auteur et qu’on pense à la caractérisation du dictateur Rosas, il faut considérer l’observation suivante de Serge Meitinger: “Le roman historique selon Dumas [...] se fonde sur le topos historique de l’histoire privée, intime et passionnelle, comme explication ultime de tous les grands événements” (125). Un exemple de la technique “d’entrer dans le secret personnel, psychologique, moral” (Clouard 267) d’un personnage est l’analyse psychologique à laquelle Dumas soumet le désir de l’antagoniste Rosas d’accéder au pouvoir dictatorial absolu. Un homme du peuple, un *gaucho*, un simple vacher qui travaille dans une grande ferme rurale, il devient contremaître. Puis, il arrive à administrer les propriétés d’une puissante famille. Il finit par devenir propriétaire agricole. Quand la classe des grands propriétaires se lève contre le gouvernement central, on nomme Rosas gouverneur, mais les habitants de Buenos Aires le dédaignent et le repoussent. Lorsqu’il essaie de se faire accepter comme un homme de la ville, on se moque de lui. Quand il s’habille en uniforme, les soldats disent qu’il n’a jamais combattu. Lorsqu’il prononce des discours, les gens lettrés se moquent de sa façon de parler populaire. Dans les soirées, les femmes l’appellent un paysan travesti. “Les trois années de son gouvernement se passèrent dans cette lutte, mortelle à son orgueil, si bien qu’il résigna le pouvoir [...] l’âme navrée de haine, le cœur trempé de fiel [...]” (40). Souffrant profondément d’un complexe d’infériorité, il couve un projet de vengeance. Quelques années plus tard, lorsqu’il prend des armes contre la capitale, il opprime la classe urbaine qui l’a méprisé.

La situation de ses romans dans le passé éloigné permet à Dumas d’idéaler une certaine espèce de comportement individuel qu’on pourrait qualifier de “chevaleresque”, une conduite qui caractérise aussi plusieurs personnages exemplaires de *Montevideo*. Stéphane Girardon décrit ce type d’héroïsme: “Dumas met [...] en lumière certaines composantes héroïques [...]. Le caractère [...] est le lieu d’un embryon de définition, sous la forme de grands traits généraux psychologiques: courage, noblesse d’esprit, dévouement peuvent apparaître comme des constantes [...]” (67-68). Cet éloge du chevaleresque fait partie de l’opposition morale que le propagandiste dresse entre la civilisation européenne (dont *Montevideo* peut servir d’exemple) et le barbarisme américain, une opposition qui sous-tend l’ouvrage tout entier. Dans *Le comte de Monte-Cristo*, bien qu’il obtienne son titre de noblesse en achetant une propriété à laquelle est attaché ce titre, Edmond Dantès accède à la noblesse de caractère en pardonnant à ses ennemis le mal qu’ils lui ont fait. Dans *Les Trois Mousquetaires*, D’Artagnan accepte de se battre en duel et dans un combat militaire bien que, dans les deux cas, il soit surpassé en nombre d’adversaires. Il fait preuve aussi de sa loyauté et de son courage en préservant l’honneur d’Anne d’Autriche lorsqu’il garde le secret de l’adultère de cette reine et qu’il

court un grand risque personnel en la protégeant. Le héros éponyme du *Chevalier de Maison-Rouge*, amoureux de la reine Marie-Antoinette que la Terreur condamne à mort en 1793, trame un complot pour la sauver. Quand il n'y réussit pas, le chevalier se suicide sous l'échafaud au moment où meurt l'objet de son amour.

Dans *Montevideo*, Dumas évoque l'expansion coloniale européenne surtout comme une mission civilisatrice dont les explorateurs et les conquérants, eux aussi, s'inscrivent dans le lignage des chevaliers des chansons de geste médiévales et des héros des *libros de caballería* espagnols de la fin du Moyen Âge. Il établit cette correspondance en décrivant le courage d'un soldat espagnol qui a combattu les indigènes *charrúas*: "Don Jorge Pacheco était le type de la valeur chevaleresque du vieux monde, cette valeur chevaleresque qui a traversé les mers avec Colomb, Pizarro et Vasco da Gama" (27). Les attributs physiques et moraux, l'habileté dans l'équitation, l'élégance de la sellerie, et le type d'arme font du soldat uruguayen Marcelino Sosa, mort en 1844 en défendant Montevideo, l'idéal du chevalier: "Sosa était un beau jeune homme, grand, fort, excellent cavalier, d'une générosité qui n'avait d'égale que son courage pour combattre. Il montait d'habitude un magnifique cheval noir dont le harnais était tout d'argent. [...] Alors, l'épée ou la lance à la main, il était ce que devait être un héros d'Homère ou un paladin du siècle de Charlemagne" (94-95). Le colonel uruguayen Jacinto Estivao, qui meurt en 1846 en combattant avec ses 50 soldats contre 800 adversaires est un mélange de deux types idéaux. C'est un chevalier médiéval par sa beauté, sa jeunesse, son courage, sa loyauté, et sa bonté, mais c'est aussi un *cortigiano* de la Renaissance, tel que le définit Baldassare Castiglione, par son honnêteté, son raffinement intellectuel et son éloquence: "Estivao était un des plus beaux caractères qui eussent brillé dans la République orientale. Jeune, brave, écrivant avec élégance, possédant la bonté du cœur, ayant foi dans le beau et dans le bon, il ne croyait ni à la ruse, ni au mensonge, ni à la trahison" (101). Brock de Behar compare trois argentins vertueux opposés au dictateur Rosas et assassinés par celui-ci aux trois héros les plus connus des romans de Dumas: "La bravoure héroïque avec laquelle il décrit le courage de [Estanislao] Lopez, [Juan Facundo] Quiroga, [Domingo] Cullen, ces trois criollos fusillés en série, leurs différences assimilées dans une même adhésion à la dignité, n'est pas étrangère à l'action solidaire et au courage justiciers propres aux trois mousquetaires qui consacrèrent l'auteur" (155).¹

Clouard signale la recherche de la grandeur comme l'une des caractéristiques principales des romans de Dumas: "Enfin les chefs d'œuvre de Dumas plus d'une fois, dans leurs situations et leurs personnages, rencontrent de la grandeur. [...] La grandeur

¹ Brock de Behar note aussi des ressemblances entre l'intrigue des romans et l'histoire de Rosas dans *Montevideo*: "Si le scénario est bien différent, la scène est abordée selon des perspectives similaires à celles qui rendirent célèbres ses romans d'aventures historiques et courtoises. S'il n'est plus question de la cour de Louis XIII, mais du palais de Rosas à Buenos Aires et des parcs qui l'entourent, si les décors ne sont plus les fastes des châteaux ni les joutes chevaleresques, les intrigues et les trahisons restent les mêmes" (154).

humaine dans le courage [...] dans la politique [...] dans la passion amoureuse [...] dans l'amour entre père et fils [...] dans l'amitié [...]” (290-92). Il est possible que Dumas soit influencé par l'idée de l'histoire telle que la conçoit Michelet, qui pense peu aux héros officiels et souvent à l'héroïsme du petit peuple, qu'il croit être une force motrice de l'histoire. Dans *Montevideo*, les habitants de la ville assiégée font preuve collectivement de leur grandeur par leur fraternité civile (“Montevideo présentait ce spectacle admirable [...] de l'union dans le danger, de l'unité dans la constance. Tous les hommes vraiment patriotes s'étaient réunis autour du gouvernement pour appuyer toutes ses mesures et l'aider, chacun dans la mesure de ses forces “ 82), et individuellement par leur abnégation sans hésitation. Par exemple, le médecin éminent Fermin Ferreira abandonne sa clientèle riche, se consacre au service des hôpitaux et des pauvres, dort et mange peu, vend tout ce qu'il a pour vivre et finit par être entièrement ruiné. (84)

Encore un point de contact entre *Montevideo* et les romans de Dumas est l'importance du dialogue. Isabelle Jan identifie celui-ci comme le moteur fondamental de l'intrigue romanesque chez Dumas: “La structure des romans de Dumas, la charpente qui soutient la construction, ce sont les dialogues” (31). “Aussi l'événement est-il figuré dans le dialogue. L'action y prend naissance et évolue selon son cours” (34). “Actions et événements sont construits avec des paroles. Et le personnage lui-même n'existe que par le dialogue” (36). Cependant, puisque *Montevideo* est un ouvrage hybride, un composé de récit historique, d'analyse politique et de plaidoyer moral, qui n'a ni la forme ni la fonction du roman historique, le dialogue y joue un rôle différent. Les dialogues sont des anecdotes séparables du récit principal qu'ils n'avancent pas. Dumas s'en sert pour présenter des exemples de conduite si extraordinaires qu'on aurait de la difficulté à y croire si l'écrivain ne les dramatisait pas. Dumas emploie le dialogue pour illustrer d'une façon frappante certaines caractéristiques humaines qui renforcent les thèses morales de son ouvrage.

Le premier exemple de dialogue dramatique démontre que les sentiments de patriotisme et d'amitié sont capables de changer la marche de l'histoire. En 1825, le brigadier uruguayen Juan Antonio Lavalleja part avec une poignée de soldats pour reprendre Montevideo d'une armée brésilienne de 8.000 hommes. Lorsqu'il s'approche de la ville, il rencontre un détachement de quarante Brésiliens et de 160 mercenaires uruguayens commandés par son ancien camarade d'armes, le colonel Julián Laguna, qui lui demande —Que voulez-vous et que venez-vous faire dans le pays? —Au lieu d'éviter le combat, Lavalleja fait face aux soldats ennemis et dit avec calme —Je viens délivrer Montevideo de la domination étrangère. Si vous êtes pour moi, venez avec moi. Si vous êtes contre moi, rendez-moi vos armes, ou préparez-vous à combattre. —Laguna répond —Je ne sais pas ce que veut dire ce mot: rendre ses armes, et j'espère que personne ne me l'apprendra jamais. —Ne sachant pas quelle décision prendra son ancien ami devenu son nouvel adversaire, Lavalleja répond —Alors, allez vous mettre à la tête de vos hommes, et voyons pour quelle cause Dieu sera. —Laguna répond —J'y vais. —Ses réponses pourraient signifier que Laguna se dispose à se battre contre

Lavalleja mais, ému par le courage et étonné par le sang-froid de son ami, Laguna fait passer ses soldats du côté de Lavalleja et ensemble ils font prisonniers les soldats brésiliens. Ensuite, Lavalleja, Laguna et leurs armées participent ensemble à la libération de Montevideo (35-36).

Un deuxième dialogue démontre ce que Dumas appelle “la sauvagerie primitive” des chefs de la Fédération argentine qui font la guerre aux défenseurs de Montevideo. Le général Estanislao López invite son prisonnier, le colonel Ovando, à déjeuner. “La conversation s’engagea comme entre deux convives auxquels une égalité de condition eût commandé la plus parfaite et la plus égale courtoisie” (47). Pourtant, cette politesse, au lieu de signaler le traitement humanitaire d’un prisonnier selon les règles de guerre, couvre la cruauté qui consiste à mettre à mort un officier captif. Dumas invente un dialogue entre ces soldats adversaires où la civilité de la conversation fait contraste avec l’appétit sanglant de la vengeance. “—Colonel, dit [López], si je fusse tombé en votre pouvoir comme vous êtes tombé au mien, et cela au moment du repas, qu’eussiez-vous fait? —Je vous eusse invité à vous mettre à table comme vous avez fait vous-même. —Oui, mais après le déjeuner? —Je vous eusse fait fusiller. —Je suis enchanté que ce soit là l’idée qui vous soit venue, car c’est aussi la mienne. vous serez fusillé en vous levant de table. —Dois-je me lever tout de suite, ou achever de déjeuner? —Oh! Achevez, colonel, achevez; nous ne sommes pas pressés. —Le cruel López intensifie la souffrance de sa victime en prolongeant le déjeuner. Après le repas, sa victime fait preuve de son courage stoïque lorsqu’il accepte son sort: —Je crois qu’il est temps, dit Ovando. —Je vous remercie de ne point avoir attendu que je vous le rappelasse, répondit López. —En saluant López, il sortit. Cinq minutes après, une fusillade [...] annonçait que le colonel Ovando avait cessé d’exister” (48).

Un troisième dialogue illustre l’habitude qu’a Dumas de créer parfois des personnages qui ont à la fois des traits de caractère bons et mauvais. Comme le remarque Serge Meitinger, dans la caractérisation de certains personnages de Dumas, “[l]a vision univoque d’un simple partage entre bien et mal s’en trouve fortement mise en cause. [...] [L]a grandeur ne cesse de traverser les catégories trop vite établies du bien et du mal [...]” (138-39). L’anecdote suivante montre qu’une certaine idée de l’honneur peut coexister avec la cruauté. Au sujet d’un général de l’armée fédéraliste, il écrit, “[Juan Facundo] Quiroga était cruel, ou plutôt féroce. Mais dans cette férocité, il y avait toujours quelque chose de grand ou de généreux” (50). Dans ce dialogue-ci, la possession d’un cheval signifie avoir le droit de vivre: “Un jour, quelques-uns de ses soldats ayant fait prisonniers deux soldats ennemis, Quiroga propose à ceux-ci de renier leur troupe et d’adhérer à la sienne. Il dit à celui qui accepte sa proposition —C’est bien. [...] Montons à cheval et allons voir fusiller vote camarade. —Ainsi Quiroga fait-il croire au renégat que celui-ci survivra. Lorsqu’ils trouvent le soldat ennemi qui a refusé de renoncer, le général récompense la fidélité de celui-ci disant —Allons [...] vous êtes un brave; prenez le cheval de monsieur et partez. —Lorsque le renégat demande, —

Mais moi? —le général lui répond, —Toi, tu n’as pas besoin de cheval, car tu vas mourir. —Et il le fait fusiller” (50).

Afin de flatter le sens de supériorité morale des lecteurs et de leur inspirer de la sympathie pour les défenseurs assiégés héroïques, d’un but à l’autre de *Montevideo* Dumas met en contraste les bons et les méchants. Dans son article sur “le roman mythique” de Dumas, Jean Molino affirme que le romancier se laisse guider par la “Loi du contraste, qui organise le récit en polarités” et observe que “Comme dans l’épopée, les personnages admirables s’opposent aux personnages antipathiques et le bien s’oppose au mal” (65). Dans son étude du roman-feuilleton de Dumas, Fernande Bassan confirme cette idée: “On a des contrastes entre les Bons et les Méchants. La victime suscite l’angoisse et la pitié, le monstre éveille le dégoût et la haine, le héros accapare l’attention” (102). Molino propose que dans cette espèce de roman “[l]e ressort principal de l’action est une mission” et que pour les héros des romans de Dumas “la mission est une mission au service d’un idéal personnel ou collectif” (60). Girardon est d’accord avec Molino lorsqu’il écrit au sujet des héros des romans: “En définitive [...] la seule caractéristique commune à tous ces personnages réside dans leur investissement total dans une mission et dans leur ténacité à s’y conformer” (70). Effectivement, dans *Montevideo*, le héros collectif a comme mission la préservation du républicanisme, de la démocratie et d’autres valeurs sociales de la civilisation occidentale.

La stratégie qu’utilise Dumas pour convaincre le gouvernement français de soutenir les habitants de Montevideo dans leur résistance contre l’agresseur Rosas et son allié Oribe repose sur l’opposition binaire qu’il élabore entre la civilisation européenne et le barbarisme américain. Le symbole du monde civilisé est Montevideo, un avant-poste de la France en raison de la présence d’un grand nombre d’immigrés français, de la forme de son gouvernement, du raffinement de ses mœurs, de l’organisation de son commerce dans la ville et de son agriculture aux alentours de la ville, de la modernité de ses institutions culturelles, scientifiques et académiques et du comportement collectif et individuel de ses citoyens. Dumas affirme qu’en secourant la ville uruguayenne la France ferait survivre la grande mission civilisatrice que représente la colonisation de l’Amérique, une mission que menace ironiquement certains descendants d’Européens qui ont perdu leur identité d’hommes civilisés et sont devenus barbares: “Montevideo [...] c’est le symbole de l’ordre, c’est l’espérance de la civilisation. Montevideo, dernier rempart de l’humanité dans l’Amérique méridionale, et à l’instant même un pouvoir anti-social étendra son ombre depuis le sommet des Andes jusqu’aux bords de l’Amazone, détruisant [...] l’œuvre de Colomb fécondée par quatre siècles de l’incubation européenne”(109).

Dumas propose sa version de la doctrine expansionniste américaine de “la destinée manifeste”, le mouvement inexorable de “la civilisation—cette grande déesse qui, pareille au soleil, marche d’orient en occident” (24). Le sens de leurs origines culturelles persiste dans la mémoire collective des citoyens de la ville héroïque: “L’homme de Montevideo n’a pas eu le temps d’oublier qu’il est fils, petit-fils ou arrière

petit-fils d'Espagnol; il a le sentiment de sa nationalité nouvelle, mais sans avoir oublié les traditions de la vieille Europe, à laquelle il tend par la civilisation [...]" (29). L'Uruguay tel que le dépeint Dumas ressemble géographiquement à une Europe idéale: "La population de Montevideo [...] occupe un beau pays, qu'arrosent des ruisseaux, que coupent des vallées [...]" (30). La vie domestique et l'organisation sociale imitent exactement celles du Vieux Monde: "[Sa population] est bien logée, bien nourrie; ses maisons, villas, fermes ou métairies sont rapprochées les unes des autres, et son caractère, ouvert et hospitalier, est enclin à cette civilisation [...] qui vient d'Europe" (30).

En 1828, en conformité avec un principe démocratique fondamental, la volonté populaire proclame l'indépendance de la République Orientale de l'Uruguay. Dumas définit la jeune république américaine comme un creuset où se versent les courants les plus progressistes: "Plusieurs chefs, venus des nations étrangères, furent [...] élus [commandants]. C'étaient en quelque sorte les représentants des idées de liberté et de progrès qui flottent encore dans le monde, sans avoir trouvé la nation qui sera assez intelligente pour les adopter et les faire prospérer" (67). Avant la *Guerra grande*, écrit Dumas, "l'esprit charmant et la franche hospitalité [des *tertulias* de Montevideo] faisaient les délices des Européens, étonnés de trouver, sur cette terre vierge, tous les raffinements du luxe et toutes les recherches d'esprit du vieux monde" (83). Tout en se battant contre des forces supérieures, les assiégés créent des institutions qui miroitent celles de la France. Le ministre de la guerre fonde des hôpitaux militaires et civils, la maison des invalides, des écoles publiques, et une société de secours mutuels. Le chef politique établit l'Institut historique et géographique. Le ministre de l'intérieur crée l'université. Les femmes forment une société de bienfaisance. On frappe de la monnaie. De tout ceci, Dumas conclut, "C'est que Montevideo était une ville presque française" (84-85).

Afin de préserver l'image héroïque des Français de Montevideo, Dumas se croit obligé de supprimer certains détails qui pourraient démentir cette caractérisation et rendre ces gens moins sympathiques aux yeux des métropolitains. Un nombre important de Français qui immigrent à Montevideo sont des réfugiés politiques, des anciens combattants de l'armée de Napoléon ou des républicains et des socialistes qui ont participé à la Révolution de 1830. Il y a aussi des marins déserteurs, des hommes qui évitent le service militaire et des gens qui ne veulent pas payer leurs dettes en France. (Duprey "Voyage" 162, 166-167, 171; Rossi et Bourdi 12, 17; Marshall 264) Dumas passe sous silence ces mobiles d'immigration pour ne pas aliéner les membres conservateurs de l'Assemblée Nationale qu'il veut convaincre de soutenir leurs concitoyens assiégés. À un certain moment, les immigrés renoncent à leur citoyenneté française, dissolvent la Légion Française, deviennent des citoyens uruguayens et s'intègrent à l'armée uruguayenne. (Braconnay 91-96; Duprey "Voyage" 162) Puisque Dumas évoque le sens de patriotisme français qui provoque la formation de cette légion et puisqu'il est de la responsabilité du gouvernement français de protéger ses citoyens,

l'auteur ne veut pas révéler ce reniement. De plus, les membres des Volontiers Français de l'armée uruguayenne ne se comportent pas toujours d'une façon héroïque. À certains moments, l'esprit de corps, la discipline et la persévérance leur manquent et il y a même quelques désertions. (Braconnay 134-142, 162) Pour préserver l'image d'un corps militaire français inébranlable, donc digne d'être soutenu, Dumas ne fait pas mention de ces défaillances disciplinaires. Vers la fin du siège, un certain nombre de Français découragés partent de Montevideo, ce qui réduit sensiblement la population française de la ville. (Morgan "Orleanist" 217; Duprey "Alejandro" 102, 119) Si Dumas avait mentionné cet abandon dans son plaidoyer, il aurait miné l'image du courage ferme des habitants français de la ville assiégée.

Pour créer la symétrie morale, Dumas dresse un portrait négatif des adversaires de son héros collectif basé sur leur identité de barbares. S'appuyant sur un principe déterministe pseudo-scientifique qui jouit d'une certaine crédibilité au XIXe siècle, il propose que le barbarisme de Rosas et de toute la classe de grands propriétaires ruraux qui constituent le parti fédéraliste s'explique en grande partie par le milieu où ils vivent et dont ils sont en quelque sorte le produit. À cause de leur isolement à la campagne—ce qui évoque l'idée de l'état de la nature, et par extension à celle de la sauvagerie—ils ont perdu leur aptitude de vivre en société, ont poussé à l'extrême l'individualisme antisocial, et ont renoncé aux mœurs et aux valeurs européennes. D'abord, afin de les dévaloriser, Dumas compare les fédéralistes argentins à deux groupes de personnes primitives et antisociales qui ne sont pas propriétaires, qui ne dépendent que de leurs propres moyens, qui ne s'occupent que de leurs propres désirs et qui n'ont de respect pour aucun code civil: "Le *gaucho* est le bohémien du Nouveau Monde. Sans biens, sans maison, sans famille, il a pour tout son bien son *poncho*, son cheval, son couteau, son *lazo* et ses *boleadoras*" (27). Le terme "bohémiens" est bien choisi pour dénigrer les *gauchos*, groupe auquel il assimile les Fédéralistes, puisque les Français considèrent les bohémiens comme des étrangers peu civilisés et malhonnêtes dont le mode de vie est marqué par l'instabilité, la misère et la violence et dont les mœurs sont incompatibles avec le mode de vie idéal français. Dumas complète cette chaîne d'associations: "Pour le *gaucho* [...] le type de perfection est l'Indien à cheval" (30). Il compare les Fédéralistes aux indigènes car les membres de ces deux populations habitent loin les uns des autres dans des chaumières primitives. À cause de leur isolement, ces campagnards ont "un caractère sombre, insociable, querelleur." Par conséquent, leurs "tendances remontent vers l'Indien sauvage des frontières du pays avec lequel [ils font] commerce [...] où la civilisation n'a point pénétré, de[s] contrées inconnues des Européens [...]" (30)

Cette stratégie de dévalorisation qu'on pourrait qualifier de raciste est intéressante à deux égards. Premièrement, l'inconséquence dans la caractérisation des Amérindiens chez Dumas révèle une certaine ambivalence envers eux. À la différence d'un certain nombre d'autres écrivains romantiques, il n'idéalise pas "le bon sauvage" vivant dans l'état de la nature comme le dépeint Rousseau dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Au contraire, la thèse fondamentale de *Montevideo* est que la vertu est une

qualité essentiellement sociale que produit un haut degré de civilisation. Dumas définit la colonisation européenne du Nouveau Monde comme une mission civilisatrice et la résistance indigène aux colonisateurs comme un exemple de l'ingratitude: "Les hommes qui, avec Rosas, poussent devant eux la destruction, traînent derrière eux la barbarie, sont le symbole de ces Indiens qui renversaient la lance à la main, sur le rivage de l'Amérique, ces hommes du Vieux Monde qui venaient pour leur apporter la lumière de l'Orient" (109). En même temps, il a évidemment du respect pour le courage guerrier et le dévouement familial de certains indigènes, valeurs dont il fait l'éloge quand les défenseurs de Montevideo les manifestent: "Cette horde d'Indiens anthropophages, très braves, du reste, appartient à la tribu des *charrúas*." Quand les Espagnols font une guerre d'extermination contre cette tribu, "[les indigènes] placèrent au milieu d'eux femmes et enfants, et tombèrent sans reculer d'un pas, virent disparaître leurs derniers restes" (24).

Deuxièmement, on serait peut-être surpris de voir cet auteur émettre des idées racistes, étant données ses propres origines. Dumas, de race mixte, a souvent été insulté par ses détracteurs à cause de son ascendance africaine non seulement dans leurs écrits mais aussi dans leurs représentations picturales caricaturales (Hoffmann 12-13). En 1843 il publie *Georges*, un roman dont le thème principal est les conséquences des préjugés raciaux et dont l'intrigue a quelques points de contact avec son histoire personnelle. Le protagoniste éponyme du roman est un quarteron humilié par l'élite de la société de l'Île Maurice qui rejette aussi son père mulâtre. Le père de Dumas, Thomas-Alexandre Davy de La Pailleterie, était l'enfant naturel du marquis de La Pailleterie et de Marie Cessette Dumas, une esclave noire de Saint-Domingue. Comme Dumas, dont le succès littéraire lui permet d'être accepté par certains membres de la société française, le protagoniste Georges, lorsqu'il fait ses études à Paris, n'y rencontre aucun obstacle à l'acceptation sociale.² Pourtant, il y a une différence importante entre l'expérience de l'écrivain et celle de son personnage fictif. Tandis que Dumas se marie avec une Française blanche, l'oncle de la femme blanche que Georges veut épouser dans l'Île Maurice ne consent pas au mariage avec un homme de couleur, ce qui pousse le héros à fomenter une révolte d'esclaves où s'expriment le ressentiment de son peuple et son propre tourment. (Krueger 384; Hoffmann 8-9).

Bien qu'il soit conscient des conséquences nuisibles du racisme, dans *Montevideo* Dumas se sert sans vergogne d'arguments racistes. Il affirme l'infériorité innée des Amérindiens et des bohémiens peu de temps après que l'Assemblée Nationale abolit en

² Dans la préface de son édition de *Georges*, Léon-François Hoffmann cite deux critiques qui "Partant du principe que tout écrivain met un peu de lui-même dans ses personnages, en *Georges* [ont] cru voir Dumas, ou du moins une certaine image que Dumas avait de lui-même" (9-10). Après avoir comparé plusieurs aspects de l'expérience vécue du romancier et de son protagoniste, Hoffmann en conclut que: "Pour autant qu'identifier un romancier à ses personnages ait un sens, Dumas peut être identifié à Georges dans la mesure où ils ont tous les deux souffert du préjugé de couleur, dans la mesure surtout où ils l'ont tous les deux partagé. Ainsi *Georges* peut être considéré à la fois comme un document biographique qui illustre l'attitude de Dumas envers sa 'négritude' et comme un document historique qui illustre l'attitude de bien des mulâtres au milieu du siècle dernier" (22-23).

1848 l'esclavage dans tout le territoire national, c'est-à-dire, quand la France républicaine affirme le principe de l'égalité raciale. En plus, Dumas loue les habitants blancs de Montevideo parce que, peu après avoir accédé à l'indépendance, ils affranchissent leurs esclaves noirs. Il faut conclure que Dumas exploite certains stéréotypes racistes auxquels croient un grand nombre de Français afin que ceux-ci acceptent la polarité civilisation-barbarisme et qu'ils épousent la cause de la protection des citoyens de Montevideo contre leurs adversaires. En même temps, en caractérisant les indigènes et les bohémiens comme des non-Européens barbares, Dumas affirme son identité française, effaçant sa différence raciale d'avec les Français blancs.

Dans son étude des *Trois Mousquetaires*, Serge Meitinger s'aperçoit d'un thème qui se trouve non seulement dans ce roman-là, mais aussi dans *Montevideo*: "Court [...] tout le long du roman, assurant à l'intrigue quelques-uns de ses temps forts, *le topos de la perversité ingénieuse et longtemps triomphante*" (126-12). Les preuves du barbarisme de Rosas, dont les crimes sont impunis, sont la torture et le meurtre des prisonniers de guerre ("les assiégeants ne faisaient jamais grâce à un prisonnier, et bienheureux celui qui mourait d'une mort sans tortures" 81), l'assassinat de ses rivaux politiques argentins fédéralistes ("peu à peu Rosas, en employant les mêmes moyens qu'Alexandre VI et son fils César [Borgia], parvient à régner sur la République argentine" 47), la répression de ses adversaires politiques argentins unitaires (exemplifiée par l'emprisonnement arbitraire, l'absence de processus judiciaire, les fusillades clandestines massives, l'enterrement de corps en fosses communes, 53-54) et la confiscation des biens de ses adversaires politiques (le droit de la propriété privée, établi par la Révolution de 1789, est l'un des fondements du libéralisme, idéologie qu'embrasse la plupart des députés de l'Assemblée Nationale, 54).

Les Montevidéens envisagent la défense de leur ville assiégée contre leurs adversaires comme une condition nécessaire de la survie de la nation uruguayenne. *Montevideo* montre clairement comment on peut utiliser l'art pour faire un plaidoyer politique persuasif. Dumas trouve dans le siège de Montevideo la matière d'une histoire émouvante qu'il raconte en se servant d'un certain nombre de thèmes et de procédés littéraires qu'il a déjà utilisés avec succès dans ses romans. L'héroïsme, la souffrance et le sacrifice des justes, la noblesse de caractère de quelques personnages exemplaires, la méchanceté des adversaires, l'imminence d'une défaite définitive dont les conséquences seraient graves, tout se prête à la création d'un récit susceptible d'émouvoir des lecteurs disponibles à être persuadés à cause de leur patriotisme et de leur sens de la justice.

CEUVRES CITÉS

Bassan, Fernande. "Le roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-1870)." *Nineteenth-Century French Studies* 22.1-2 (1993-94): 100-11.

- Block de Behar, Lisa. "Montevideo: légendes, romans et histoires d'une ville assiégée." Trad. Michel Poydenot. *Literary Research/Recherche Littéraire* 21.41-42 (2004). 143-161.
- Braconnay, Claudio María. *La Legión francesa en la defensa de Montevideo*. Montevideo: Claudio García: 1943.
- Clouard, Henri. *Alexandre Dumas*. Paris: Albin Michel, 1955.
- Dumas, Alexandre. *Montevideo ou Une Nouvelle Troie*. *Cahiers Alexandre Dumas* 34 (2007).
- . *Les Trois Mousquetaires*. Paris: Calmann Lévy, 1899.
- Duprey, Jacques. *Alejandro Dumas: Escritor al servicio de Montevideo y adversario de Rosas*. Traduction d' Isabel Gilbert de Pereda. Buenos Aires: Talleres Gráficos R. Giles, 1942.
- . *Voyage aux origines de l'Uruguay: Montevideo et l'Uruguay vus par des voyageurs français entre 1708 et 1850*. Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1952.
- Duprey, Jacques-André. Préface. *Montevideo ou Une Nouvelle Troie* d'Alexandre Dumas. *Cahiers Alexandre Dumas* 34 (2007).
- Fitzgibbon, Russell H. *Uruguay: Portrait of a Democracy*. New Brunswick: Rutgers U P, 1954.
- Girardon, Stéphane. "Héros et histoire dans les romans d'Alexandre Dumas." *Alexandre Dumas "raconteur"*. Éd. Christian Chelebourg. Paris et Caen: Lettres Modernes Minard, 2005. 59-77.
- Hemmings, F.W.J. *Alexandre Dumas: The King of Romance*. New York: Charles Scribner's Sons, 1979.
- Hoffman, Léon-François. "Dumas et les noirs." Préface. *Georges*. D'Alexandre Dumas. Paris: Gallimard, 1974.
- Jan, Isabelle. *Alexandre Dumas, romancier*. Paris: Éditions Ouvrières, 1973.
- Jongué, Serge. "Histoire et fiction chez Alexandre Dumas." *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 542 (1974) : 94-101.
- Krueger Enz, Molly. "The Mulatto as Island and the Island as Mulatto in Alexandre Dumas's *Georges*." *French Review* 80.2 (2006): 383-94.
- Marshall, Bill. *The French Atlantic: Travels in Culture and History*. Liverpool: Liverpool U P, 2009.
- Meitinger, Serge. "La Productivité d'un style à clichés ou les voies insolites de la grandeur: *Les Trois Mousquetaires*." *Alexandre Dumas "raconteur"*. Éd. Christian Chelebourg. Paris et Caen: Lettres Modernes Minard, 2005, 123-39.
- Molino, Jean. "Alexandre Dumas et le roman mythique." *L'Arc* 71 (1978): 56-69.
- Morgan, Iwan. "French Ideas of a Civilizing Mission in South America, 1830-1848." *Canadian Journal of History* 16 (1981): 379-403.
- . "French Policy in Spanish America: 1830-48." *Journal of Latin American Studies*. 10.2 (1978): 309-28.

- . "Orleanist Diplomacy and the French Colony in Uruguay." *International History Review* 5.2 (1983): 201-28.
- Rossi, Marenales et Guy Bourdé. "L'Immigration française et le peuplement de l'Uruguay (1830-1860)." *Cahiers des Amériques Latines*. 16 (1977): 7-30.
- Schopp, Claude. *Alexandre Dumas: Le génie de la vie*. Paris: Mazarine, 1985.
- Venault, Philippe. "L'histoire et son roman." *L'Arc* 71 (1978): 34-39.

Du bon usage de la mort chez Barrès et Proust

Edward Ousselin

Western Washington University

Abstract: Maurice Barrès et Marcel Proust firent tous deux, mais chacun à sa façon, un usage abondant de la mort en tant que procédé et thématique littéraires (et, dans le cas de Barrès, politiques). Je propose d'examiner certaines variantes de cet usage à travers leurs approches divergentes en ce qui concerne la représentation de deux éléments — une ville célèbre et un événement historique cataclysmique — qui occupent chacun une place importante dans leurs écrits respectifs : Venise et la Première Guerre mondiale.

Keywords: Maurice Barrès – Marcel Proust – Venise – Première Guerre mondiale – mort

Il n'est point d'intensité suffisante où ne se mêle pas l'idée de la mort. (Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort* II, 101)¹

[N]ous disons la mort pour simplifier, mais il y en a presque autant que de personnes. (Proust, *La prisonnière* III, 703)

Deu d'années séparent Maurice Barrès (1862–1923) et Marcel Proust (1871–1922). Le premier connut le succès et la célébrité littéraire très tôt, grâce à la trilogie romanesque du « Culte du Moi » : *Sous l'œil des barbares* (1888), *Un homme libre* (1889), *Le jardin de Bérénice* (1891). Le nouveau « prince de la jeunesse », héraut de l'individualisme anticonformiste, allait pourtant rapidement évoluer vers le déterminisme nationaliste du « Culte de la terre et des morts » qui se développa dans sa seconde trilogie, le « Roman de l'énergie nationale » : *Les déracinés* (1897), *L'appel au soldat* (1900), *Leurs figures* (1902)². La carrière politique de Barrès débuta tout aussi précocement, puisqu'il fut élu député (boulangiste) dès 1889, à l'âge de 27 ans.

¹ Sauf indication contraire, la pagination renvoie à *L'œuvre de Maurice Barrès*.

² L'évolution de Barrès vers l'ultranationalisme est clairement visible dans son œuvre littéraire comme dans ses activités politiques : « À partir de 1896–1897, un tournant s'amorce, définitif ; le

La célébrité littéraire que Barrès acquit très tôt de son vivant (et qui contribua à son élection à l'Académie française en 1906) fut cependant suivie par un déclin rapide et durable après sa mort. Autrefois loué pour le raffinement de son style, l'auteur de *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902) est de nos jours surtout connu pour ses malencontreux engagements politiques (boulangiste, antidreyfusard, antisémite, revanchiste, voire préfasciste)³. Pour l'essentiel, la réputation littéraire de Proust a suivi un cheminement inverse. Son premier livre, *Les plaisirs et les jours*, un recueil de nouvelles publié en 1896, passa quasiment inaperçu⁴. Il ne connut véritablement la célébrité qu'en obtenant *in extremis* le prix Goncourt pour le deuxième volume de la *Recherche*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), trois ans avant sa mort, depuis laquelle sa place dans l'histoire de la littérature mondiale n'a cessé de grandir.

Le statut que Barrès avait très tôt conquis dans le monde des lettres, par comparaison avec la consécration tardive de l'œuvre proustienne, permet en partie d'expliquer pourquoi, lors des obsèques de Proust (qui avait 51 ans), Barrès (qui n'avait que neuf ans de plus) a pu dire à François Mauriac : « c'était notre jeune homme » (193)⁵. Comme l'indique Mauriac, la relation de déférence⁶ que maintenait Proust vis-à-vis de Barrès ne constituait pas un cas isolé : « Proust dérobaît son propre génie dans la fumée de l'encensoir qu'il balançait au nez des hommes de lettres et des dames chez qui il dînait » (193). En dehors des rapports mondains entre les deux auteurs, que l'on peut constater à travers leur correspondance, et auxquels même l'Affaire Dreyfus ne mit pas fin⁷, Barrès servit initialement de modèle littéraire au jeune Proust, modèle qu'il cherchera plus tard à dépasser (voir Miguet-Ollagnier).

nationalisme de Barrès devient plus exigeant et se définit par rapport à l'ennemi irréductible et absolu : l'Allemagne » (Portes 194).

³ Depuis la publication des livres de Sternhell et de Soucy, Barrès fait l'objet d'un débat sur son rôle en tant que précurseur de l'idéologie fasciste. Voir à ce sujet les contributions plus récentes d'Eisenzweig (9–74) et de Slama.

⁴ Selon l'expression euphémique de Tadié, l'accueil que reçut *Les plaisirs et les jours* « ne fut pas triomphal » (313). À noter qu'une des nouvelles de ce recueil, « La mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie » (*Jean Santeuil* 9–28), annonce la conception « fragmentaire » de la mort qui sera développé dans la *Recherche*.

⁵ Comme le signale Fraisse (164–67), la formule barrésienne qui situait Proust en tant que « notre jeune homme » existait déjà du vivant de l'auteur de la *Recherche*, et était connue de lui (voir la lettre du 8 juillet 1915 de Robert de Montesquiou à Proust, *Correspondance* XIV, 187–88).

⁶ On peut par exemple comparer le ton quelque peu condescendant de Barrès dans sa lettre du 13 mars 1904 (« Proust ! Proust ! Marcel ! ») avec celui de Proust dans sa réponse (*Correspondance* IV, 88–90 et 92–94).

⁷ Des tensions apparaissent quelquefois entre les deux écrivains. Voir par exemple la lettre du 29 mai 1905 à Robert Dreyfus, dans laquelle Proust, faisant comme à son habitude preuve de circonspection envers un de ses modèles littéraires, laisse paraître sa gêne à avoir été assimilé à ceux qui, majoritairement juifs, « honnissaient Barrès » (*Correspondance* V, 180–81). Voir également la lettre du 10 juin 1905 à sa mère, où Proust annonce sa « solennelle réconciliation » avec Barrès, lors d'un dîner chez les Noailles au cours duquel il dit n'avoir « pas mâché de dures vérités politiques et morales » (V, 213–16). Comme l'indique l'*Index* de Yoshikawa et al., Barrès, ainsi que ses écrits, sont très présents dans la

Alors que Barrès mena tout au long de sa vie une carrière politique en parallèle avec sa fonction d'écrivain, Proust resta presque toujours en retrait des âpres débats politiques de son époque, ne faisant réellement preuve d'engagement (pour user d'un anachronisme) que durant l'Affaire Dreyfus. Il ne s'agissait pas d'une simple réticence de la part d'un asthmatique incapable de participer à de longues réunions politiques. Proust, contrairement à Barrès, ne concevait pas que sa vocation littéraire pût coexister avec de constantes activités politiques. L'extrême orientation partisane (qui contraste nettement avec le raffinement stylistique) de tant d'écrits de Barrès n'est sans doute pas étrangère au fait que son œuvre soit de nos jours si peu présente⁸.

Barrès et Proust firent tous deux, mais chacun à sa façon, un usage abondant de la mort en tant que procédé et thématique littéraires (et, dans le cas de Barrès, politiques). Je propose d'examiner certaines variantes de cet usage à travers leurs approches divergentes en ce qui concerne la représentation de deux éléments — une ville célèbre et un événement historique cataclysmique — qui occupent chacun une place importante dans leurs écrits respectifs : Venise et la Première Guerre mondiale. Comme on le verra, la mort est omniprésente chez Barrès, se développant selon deux modalités qui correspondent à deux périodes de son œuvre. Quant à la mort chez Proust, à la fois plus protéiforme et plus disséminée, elle participe pleinement, au même titre que la mémoire ou le temps, à la vaste construction narrative de la *Recherche*, dépassant ainsi le cadre de cet article à but comparatif.

Dans l'œuvre de Barrès, la mort est d'abord esthétisée, érotisée et ainsi associée à la tendance « décadente » du fin-de-siècle. Dans cette perspective, la « fièvre » que procure le voisinage de la mort et de ses signes annonciateurs (le dépérissement, le vieillissement, la maladie) a pour effet non pas d'étouffer, mais bien au contraire de rehausser les ineffables sensations suscitées par l'art et le désir sexuel : « Être périssable, c'est la qualité exquise. Voir dans nos bras notre maîtresse chaque jour se détruire, cela parfait d'une incomparable mélancolie le plaisir qu'elle nous procure » (*Du sang, de la volupté et de la mort* II, 101)⁹. Certains lieux délabrés, mais dotés d'un passé prestigieux, sont plus propices à de telles sensations sépulcrales. Au cours de ses nombreux voyages, Barrès trouva sous le climat lourd et chaud des villes espagnoles de Cordoue, Séville et

correspondance de Proust. Tadié décrit Barrès comme « un auteur qui a montré si peu de sympathie, si peu d'amitié, pour Proust » (64). Fraisse fait également ressortir l'asymétrie de la relation entre les deux auteurs : « Barrès conservera toujours des réticences à l'égard de Proust, malgré la prévenance constante que manifesterà ce dernier » (322). Notons toutefois qu'il serait faux de mettre systématiquement ces deux auteurs en situation d'opposition. Comme le signale Yuzawa, en ce qui concerne les débats sur la loi de séparation des Églises et de l'État, l'attitude adoptée par Proust « n'est pas très loin de celle de Maurice Barrès » (145).

⁸ La capacité de séduction du verbe barrésien n'a cependant pas totalement disparu, comme l'illustre le curieux portrait littéraire qu'a récemment dressé Billot.

⁹ « Barrès reprend ainsi l'image de la fleur du Mal, de la fleur malade qui n'est jamais plus grisante que lorsqu'elle agonise » (Leray 97).

Tolède un érotisme morbide et troublant qui correspondait à son idéal esthétique : « cette atmosphère de mort et de voluptés éphémères » (II, 96). Mais c'est en Italie, et tout particulièrement à Venise, ville lagunaire d'où émane une fièvre apparemment contagieuse, que se déploie le plus lyriquement cette fascination barrésienne : « La mort et la volupté, la douleur et l'amour s'appellent les unes les autres dans notre imagination » (*Amori et dolori sacrum* VII, 8). C'est dans la ville-musée décadente que Barrès entend avec délectation « le chant d'une beauté qui s'en va vers la mort » (VII, 55). S'inscrivant dans une tradition littéraire établie au cours du dix-neuvième siècle¹⁰, Barrès faisait de Venise une ville captivante mais déchue, ne conservant plus que les ruines de son ancienne gloire : « les églises délitées, les vastes palais ruineux » (VII, 57). Lieu fantomatique et féminisé, la ville flottante semble dériver toujours davantage vers le néant, ce qui la rend d'autant plus séduisante : « Venise est devenue pour Barrès le théâtre d'une fascinante convivialité avec la mort » (Godo 203)¹¹.

Plus tard, avec le développement du « Culte de la terre et des morts », la mort se muera bizarrement en principe directeur, en guide d'action. Au lieu d'être érotisée, elle se transformera en une source d'exaltation héroïque. L'érotisme morbide, délicieusement langoureux mais essentiellement passif, laissera la place à la mort en tant qu'aiguillon au dépassement de soi, c'est-à-dire à une surprenante variété du vitalisme (qui ne doit rien à Bergson). De par ce déplacement discursif, la mort, n'étant plus située en tant qu'aboutissement, deviendra au contraire dans l'œuvre de Barrès un point d'origine, un réservoir d'énergie. Ce seront donc les morts qui commanderont aux vivants, la vie sera déterminée par la mort :

Quelque chose d'éternel gît en nous dont nous n'avons que l'usufruit, mais cette jouissance même est réglée par les morts. [...] Nous ne sommes pas les maîtres des pensées qui naissent en nous. Elles sont des façons de réagir où se traduisent de très anciennes dispositions physiologiques. (*Amori et dolori sacrum* VII, 127)

La notion barrésienne selon laquelle les morts pensent et agissent à travers leurs descendants, ces derniers n'ayant pour seul choix — évidemment factice — que celui d'accepter le déterminisme nationaliste incarné par leurs prédécesseurs défunts, est

¹⁰ Ruskin, qui influença tant Proust, avait contribué à cette tradition (*The Stones of Venice*). Voir à ce sujet les chapitres 3 et 6 du livre de Tanner. Pour une analyse de l'évolution de la thématique vénitienne dans la littérature française du vingtième siècle, voir Tabet. Mentionnons au passage *La Mort à Venise* (1912) de Thomas Mann, célèbre nouvelle où l'on peut trouver une représentation de la ville italienne qui rappelle le décadentisme de Barrès.

¹¹ La troisième partie (« Mourir à Venise » 195–214) du livre de Godo détaille la représentation de Venise — féminisée, érotisée, haut lieu de décadence maladive — dans l'œuvre de Barrès.

notamment illustrée dans *Colette Baudouche* (1909), où l'humble héroïne éponyme¹², qui un temps paraît devoir céder à la tentation du germanisme dominant, ne peut en fin de compte que répondre à l'appel de « la vieille âme française, militaire et rurale » (VI, 169), de même qu'en son temps (mais avec d'autres méthodes et contre un autre ennemi) Jeanne d'Arc avait répondu à l'appel de Dieu¹³.

L'évolution d'une représentation esthétisée et érotisée de la mort à celle de la mort en tant que principe directeur des vivants accompagna la trajectoire politique de Barrès vers le déterminisme ultranationaliste. L'agitateur boulangiste, qui par antiparlementarisme prônait un régime autoritaire, devint un antidreyfusard acharné, avec des relents d'antisémitisme¹⁴, tout en consacrant ses efforts et l'indéniable qualité de son style littéraire au revanchisme, au devoir national qu'était pour lui la reconquête des provinces occupées par l'Allemagne depuis la Guerre franco-prussienne. Avant les tueries effroyables de la Grande Guerre, Barrès ne pouvait savoir à quel point il sous-estimait le coût humain de cette reconquête : « Il n'y faudra qu'un peu de sang et quelque grandeur dans l'âme » (« Un mauvais Français : M. Victor Tissot » I, 404)¹⁵.

C'est durant la Première Guerre mondiale que Barrès fera le plus complètement de la mort — principe le plus souvent abstrait dont soudainement les effets réels étaient partout visibles — une source de transports héroïques. Ne pouvant, de par son âge et son état de santé (tout comme Proust), servir sous les drapeaux, Barrès déploya une énergie inlassable à encourager l'ardeur guerrière de la nation à travers ses écrits. Voyant enfin s'accomplir son rêve revanchiste, tant que durèrent les combats il rédigea de tonitruants articles de propagande, en grande partie consacrés à la glorification des soldats morts pour la France¹⁶. Pour Barrès, la mort qui faisait quotidiennement son œuvre dans la boue gluante des tranchées contribuait efficacement à l'accomplissement du destin national : « Cette guerre des tranchées est sainte ; elle est tout imprégnée de sang, elle est tout imprégnée d'âme » (*Les traits éternels de la France* VIII, 301). N'étant plus

¹² La jeune Colette est également la représentante de la Lorraine, où naquit Barrès, qui, même s'il vécut la plus grande partie de sa vie à Paris, exalta sa « terre natale » — où se trouvaient ses morts — tout au long de sa carrière.

¹³ Le « Culte de la terre et des morts » de Barrès n'est nullement incompatible avec les sentiments religieux traditionnels : « Les Français se battent en état religieux. Les premiers, ils ont inventé l'idée de guerre sainte » (*Les traits éternels de la France* VIII, 310).

¹⁴ « Que Dreyfus soit capable de trahir, je le conclus de sa race » (*Scènes et doctrines du nationalisme* V, 149). C'est par ailleurs durant l'Affaire que Barrès appela ses adversaires dreyfusards des « intellectuels », épithète qu'il voulait méprisant mais qui a rapidement pris son acception moderne.

¹⁵ Pour sa part, Proust ne semble pas s'être bercé d'illusions au début du conflit : « des millions d'hommes vont être massacrés dans une *Guerre des Mondes* comparable à celle de Wells » (lettre à Lionel Hauser, le 2 août 1914, *Correspondance* XIII, 283).

¹⁶ Ces articles, publiés dans *L'Écho de Paris*, puis réunis dans *Chronique de la Grande Guerre*, valurent à Barrès la durable réputation de « rossignol du carnage » (Rolland 131). L'Union sacrée durant la guerre fut par ailleurs pour Barrès l'occasion de se réconcilier avec tous ceux — juifs, protestants, radicaux — qu'il avait combattus politiquement. Cette nouvelle communion sépulcrale fut exprimée dans *Les diverses familles spirituelles de la France* : « Nos diversités disparaissent au 4 août 1914 » (VIII, 325).

érotisée, la mort s'était divinisée, appelant les vivants à toujours plus de sacrifices¹⁷. Dans le contexte d'une guerre dont le niveau de violence et de mortalité était sans précédent, le « Culte de la terre et des morts » pouvait s'appliquer pleinement, en surélevant la mort au-dessus de la vie.

Face à l'hécatombe ininterrompue des années de guerre, la logique barrésienne aboutit à faire des morts les tuteurs des vivants, à leur permettre de prendre des décisions d'outre-tombe : « Comment maintenir la pensée, la volonté, la voix des morts de la guerre ? Est-il possible que la patrie et leurs familles soient privées de ces appuis, de leurs pensées si claires ? J'ai répondu en réclamant le *suffrage des morts* » (le 7 novembre 1916 ; *Chronique de la Grande Guerre* IX, 21 ; italiques de Barrès). Ce droit de vote accordé à titre posthume aux soldats tombés au combat, que Barrès (député de Paris de 1906 à sa mort) prôna sans succès à l'Assemblée nationale, se serait exercé à travers leurs survivants : épouse, parents. Chacune des 700 000 veuves de guerre (voir Vidal-Naquet) aurait donc pu voter, au nom et sans doute sous la direction spirituelle de son mari décédé. N'étant accordé qu'aux femmes qui reflétaient les vertus martiales de leur époux, dont l'âme restait apparemment vivante et active par leur entremise, ce droit de vote mortuaire n'était pas conçu comme un progrès social (et encore moins féministe), mais comme la confirmation, le signe visible de l'influence déterminante des morts sur les vivants.

Fidèle à son éthique ultranationaliste, Barrès fit de la Première Guerre mondiale une épopée qui mettait aux prises la civilisation et la barbarie, la lumière et les ténèbres. Dans ses textes, les innombrables soldats morts pour la France étaient non seulement héroïsés et sanctifiés, mais également réintégrés à travers leur sacrifice à une place privilégiée dans la vie de la nation. Tout au long de la Grande Guerre, la mort n'a donc fait qu'intensifier son emprise sur les écrits de Barrès, ainsi qu'elle sévissait jour après jour dans la réalité des tranchées. Ayant changé de nature depuis les débuts de sa carrière littéraire, la mort n'en restait pas moins prégnante dans tout ce que produisait Barrès. D'une représentation à l'autre (érotisée puis glorifiée), la portée, la solidité et la continuité de la dimension thanatologique n'ont jamais faibli dans l'œuvre barrésienne. Tel n'est pas le cas chez Proust.

Selon une anecdote rapportée par Céleste Albaret, Proust connut un moment de complétude, d'achèvement et sans doute de triomphe personnel qu'il communiqua avec fébrilité — « Maintenant, je peux mourir » (403) — lorsqu'il mit le mot « Fin » au bas d'une page manuscrite de la *Recherche*. Cette anecdote, qui laisse à penser que l'auteur parvint à mettre à jour et au point toutes les potentialités de son projet littéraire avant de succomber (contrairement à son personnage et lui-même auteur Bergotte), ne cadre ni avec le fait que Proust avait initialement rédigé ensemble les premières et les dernières pages de son projet (Tadié 672), ni avec son souci constant et obsessionnel de

¹⁷ En 1921, les dadaïstes parisiens firent le « procès » de Barrès pour son bellicisme antiallemand, l'accusant de « crimes contre la sûreté de l'esprit » (voir Bonnet).

remaniement et de réécriture qui ne prendrait fin qu'avec son décès (et qui plus tard donnerait tant de travail à ses éditeurs successifs)¹⁸, ni même avec une citation célèbre provenant du dernier volume de la *Recherche* : « Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de cathédrales restent inachevées ! » (*Le temps retrouvé* IV, 610). Cependant, ce schéma d'un point d'aboutissement (certes sans appel, mais dont l'heure semble en partie dépendre d'un choix) qui n'interdit pas la dilatation de l'œuvre, son expansion par strates successives et par le développement multidimensionnel de sa structure, peut servir de modèle à une description de certaines fonctions de la mort dans l'écriture proustienne.

Proust était, tout comme Barrès, fasciné par Venise¹⁹, mais évidemment pour des raisons différentes. C'est à Venise qu'a lieu l'événement dont la valeur révélatrice sera décrite dans *Le temps retrouvé* (IV, 445–46), la sensation de trébuchement sur des pavés inégaux qu'éprouve à nouveau le narrateur dans la cour de l'hôtel de Guermantes et qui lui permet d'apercevoir l'architecture de son œuvre future. Si pour Barrès, « la fièvre était dans Venise » (« La mort de Venise », *Amori et dolori sacrum* VII, 59), menant inéluctablement au déclin et à la mort (si esthétisée fût-elle), le narrateur proustien fait initialement de la ville lagunaire à l'histoire prestigieuse un lieu familier et rassurant, qu'il rapproche de Combray :

Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines à Venise et — comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, les plus précieuses — j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche. (*Albertine disparue* IV, 202)

Venise, que le narrateur visite en compagnie de sa mère, et qui selon lui aurait beaucoup plu à sa grand-mère disparue, n'est pas dépeinte comme un lieu de séduction mortifère. Si le narrateur reste conscient du passé glorieux de la ville-république, de la délicate beauté de ses palais (qui sont pourtant souvent mal entretenus), il n'y ressent pas le redoutable frisson voluptueux qui fascinait tant Barrès. Plus tard, à Paris, le souvenir retrouvé du séjour à Venise, associé à celui du cadre spatiotemporel de son enfance, sera au contraire une source d'apaisement. Le narrateur y puisera non

¹⁸ Le corpus des variantes de la *Recherche* s'est considérablement élargi au fur et à mesure des découvertes. D'autre part, le livre de Mauriac Dyer remet en question l'idée même de l'achèvement du texte de la *Recherche*.

¹⁹ Dans une lettre essentiellement consacrée aux *Pierres de Venise* (1853) de Ruskin, Proust mentionne « le goût très vif que les Français d'aujourd'hui ont pour Venise dont Maurice Barrès » et insiste sur « Venise que j'ai tant aimée » (lettre à Auguste Marguillier, vers décembre 1904, *Correspondance* IV, 363–66).

seulement l'inspiration, la clé de son œuvre future, mais aussi le moyen de transcender l'angoisse que génère la perspective de la mort : « Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles à l'un et à l'autre moment donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente ? » (*Le temps retrouvé* IV, 446). Ainsi apprivoisée, n'étant plus qu'une des contingences dont aurait à tenir compte le narrateur pour enfin réussir à écrire son livre, la mort, qui n'a néanmoins pas perdu de sa réalité, sera réintégré au processus d'écriture, aux côtés de la mémoire et du temps.

La représentation de Venise n'est pas homogène chez Proust, comme elle peut l'être chez Barrès. Durant son séjour, la traditionnelle dimension érotique de la ville n'échappe pas au narrateur, qui y trouve de furtifs plaisirs sexuels dans des quartiers moins touristiques et bien distincts des lieux célèbres qu'il visite avec sa mère²⁰. Il caresse même l'idée de remplacer Albertine (sans toutefois qu'elle ne cesse de lui manquer) par une toute jeune Vénitienne, qui échappera de peu au sort de nouvelle prisonnière qui lui était réservé. Quant aux conditions dans lesquelles se déroulera le départ de Venise, précipité par la décision de sa mère, elles laisseront un goût amer au narrateur réticent, pour lequel l'image de la ville aura été bouleversée : « La ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise » (*Albertine disparue* IV, 231). Il est donc (provisoirement) déçu par la célèbre ville qui avait si longtemps occupé son imagination, de même qu'auparavant il avait pu l'être par la Berma (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* I, 437), par Bergotte (I, 537) ou par l'église de Balbec (II, 20–22). Plutôt qu'un théâtre ensorcelant où se joue la rencontre avec la mort, Venise devient une étape, comme tant d'autres pour le narrateur, de son cheminement vers la réalisation de son œuvre. Lieu de mémoire par excellence, mais au même titre que Combray (dont le souvenir sera également altéré, cette fois par les destructions de la Première Guerre mondiale), Venise acquiert chez Proust de multiples significations et voit sa représentation, conformément au schéma général de la *Recherche*, évoluer dans le temps, se distinguant ainsi de l'image fixe d'envoûtement funéraire que l'on trouve chez Barrès.

Proust, ainsi que Barrès, perçut les sanglants combats de la Première Guerre mondiale de relativement loin, de la capitale qui, si elle fut touchée sous forme de bombardements (y compris aériens) qui firent plusieurs centaines de morts, constituait dans l'ensemble un autre monde, un îlot partiellement protégé, par comparaison avec l'enfer des tranchées — ce que souligne le narrateur dans *Le temps retrouvé* : « Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la guerre à Paris » (IV, 337)²¹. Cette distance

²⁰ En visitant le baptistère de Saint-Marc en compagnie de sa mère, le narrateur est frappé par l'adéquation du lieu avec la rassurante présence maternelle : « elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque » (*Albertine disparue* IV, 225).

²¹ En précisant que les soldats allemands ne se trouvaient qu'à « une heure d'automobile de Paris », mais qu'ils y étaient « immobilisés il est vrai par une sanglante barrière toujours renouvelée » (*Le temps retrouvé* IV, 351), le narrateur rappelle que la protection de la capitale nécessitait un sacrifice quotidien de vies humaines.

relative n'évita cependant pas aux Parisiens de profonds bouleversements dans leur vie quotidienne. Le narrateur décrit l'obscurité qui, une fois la nuit tombée, par mesure de sécurité contre les raids aériens, enveloppe la « ville-lumière » et qui l'empêche de trouver son chemin dans les rues désertes. Les ténèbres et le silence, produisant un effet à la fois sinistre et féérique, rappellent au narrateur les salles obscures où défilaient des images mouvantes :

[À] cause des ordonnances de police on éteignait brusquement toutes les lumières, [...] dans une mystérieuse pénombre de chambre où l'on montre la lanterne magique, de salle de spectacle servant à exhiber les films d'un de ces cinémas [...] Paris était, au moins dans certains quartiers, encore plus noir que n'était le Combray de mon enfance. (IV, 313–14)

Comme dans le cas de Venise, ce que le narrateur discerne parmi les événements dévastateurs de la guerre est filtré à travers ses souvenirs d'enfance et comparé à des contextes peu martiaux²². Nulle trace d'épopée guerrière ni d'envolée patriotique, nul appel retentissant à venger les morts et à se conformer à leur volonté. Inutile d'insister sur le fait que la Grande Guerre est reflétée de façon fort différente dans l'œuvre de chaque écrivain. Alors que Barrès ne cessa d'écrire pour soutenir l'effort de guerre et pour commémorer ce qui constituait pour lui la geste sacrificielle des soldats tombés au champ d'honneur²³, la mort héroïque de Robert de Saint-Loup, « tué le surlendemain de son retour au front, en protégeant la retraite de ses hommes » (*Le temps retrouvé* IV, 425), représente dans l'œuvre de Proust le seul véritable exemple des effroyables pertes humaines de la Première Guerre mondiale. Soldat courageux et patriote, Saint-Loup évitait néanmoins de relayer la propagande ou le « bourrage de crânes » qui s'étalait dans les journaux et les discours de l'époque (et dont l'un des plus éloquents rédacteurs n'était autre que Barrès) : « Jamais homme n'avait eu moins que lui la haine d'un peuple [...] Pas de haine du germanisme non plus » (IV, 425)²⁴. Comme le souligne Christopher

²² Si le narrateur est conscient des souffrances subies par les poilus — « je savais que la misère du soldat est plus grande que celle du pauvre, les réunissant toutes » — cela ne l'empêche pas de dîner dans d'élégants restaurants parisiens, d'ailleurs pleins, à travers les vitrines desquels il peut apercevoir des soldats en permission, ce qui lui rappelle, comme à son habitude, un épisode de son enfance : « je souffrais comme à l'hôtel de Balbec quand les pêcheurs nous regardaient dîner » (*Le temps retrouvé* IV, 313). Le nombre de permissionnaires, souvent visiblement miséreux, était en effet si élevé à Paris à partir de l'été 1915 que les autorités militaires tentèrent de limiter l'accès à la capitale (voir Cronier 47–58).

²³ On peut constater un reflet satirique des nombreuses nécrologies que rédigea Barrès dans la « dureté presque triomphale » avec laquelle Charlus dresse la liste de ses contemporains défunts (*Le temps retrouvé* IV, 441).

²⁴ Cette description reflète ce qu'avait écrit Proust après la mort au combat de Bertrand de Fénelon, le modèle du personnage de Saint-Loup (lettre à Louis d'Albufera, peu après le 8 mars 1915, *Correspondance* XIV, 69–74).

Prendergast (200–02), l'épisode, empreint d'ironie distanciée, où le narrateur se retrouve à la maison de passe homosexuelle tenue par Jupien²⁵, où il épie à travers un œil-de-bœuf les ébats sadomasochistes du baron de Charlus (IV, 394) et où il écoute les conversations peu édifiantes des soldats en permission qui fréquentent ce lieu qui n'a rien de glorieux²⁶, est en tout point contraire à l'image barrésienne de la guerre en tant que croisade sublime.

Qu'il y ait eu ou non volonté de la part de l'auteur de la *Recherche* de souligner la distance politique et esthétique qui le séparait désormais de la frénésie belliciste et thanatophile de Barrès²⁷, il est frappant de constater à quel point sa représentation littéraire de la guerre diffère de celle de son ancien modèle. Cette différence découle de la conception proustienne du rôle de l'artiste, qui ne peut se départir de son devoir envers la vérité, même en temps de guerre :

Dès le début de la guerre M. Barrès avait dit que l'artiste (en l'espèce Titien) doit avant tout servir la gloire de sa patrie. Mais il ne peut la servir qu'en étant artiste, c'est-à-dire qu'à condition, au moment où il étudie ces lois, institue ces expériences et fait ces découvertes, aussi délicates que celles de la science, de ne pas penser à autre chose — fût-ce à la patrie — qu'à la vérité qui est devant lui. (*Le temps retrouvé* IV, 467)

Il semble que l'immense événement historique qu'était la Grande Guerre n'ait pas fondamentalement bouleversé l'usage de la mort dans l'œuvre de Proust²⁸. Il convient donc de l'examiner brièvement en dehors de ce contexte.

Tandis que Barrès faisait de la mort un bloc, une réalité homogène et inamovible qui impose ses volontés aux vivants, Proust privilégiait ce qu'Aude Le Roux-Kieken décrit en détail comme une vision « fragmentaire » de la transition vers l'au-delà ou le néant. Selon cette conception fragmentaire, la mort accompagne chaque étape de la vie

²⁵ Le narrateur y est ostensiblement arrivé par hasard, au terme d'une longue déambulation, se « perdant peu à peu dans le labyrinthe de ces rues noires » (*Le temps retrouvé* IV, 388), par une nuit où se déroulent des bombardements aériens. Dans la maison de passe, le narrateur-voyeur observe furtivement la flagellation de Charlus, tout comme il avait discrètement épisté d'autres scènes de sexualité transgressive, à Montjouvain (*Du côté de chez Swann* I, 160) et entre Jupien et Charlus (*Sodome et Gomorrhe* III, 11).

²⁶ Le narrateur croit même y avoir aperçu Saint-Loup (*Le temps retrouvé* IV, 389). Plus tard, une fois rentré chez lui, il soupçonne que c'est à la maison de passe que Saint-Loup a perdu sa Croix de guerre (IV, 420). Détail que Proust ne devait sans doute pas ignorer, cette décoration militaire avait été instituée à l'instigation de Barrès, comme le signale une note (IV, 1246).

²⁷ Cette distance est également visible dans une lettre de Proust à Robert de Billy : « Les sources de l'héroïsme ne sont pas du tout celles que croit Barrès. Il en est qui ne sont pas très pures » (le 3 mai 1915, *Correspondance* XIV, 119).

²⁸ Il est par ailleurs excessif de voir dans le dernier volume du projet littéraire extraordinairement ambitieux qu'est la *Recherche*, projet initialement conçu bien avant la guerre mais nécessairement transformé à cause d'elle, une tentative de la part de Proust de « faire de son roman la Grande Œuvre de la Grande Guerre » (Mahuzier 21).

et chaque conséquence du passage du temps : changements successifs de l'individu, disparition progressive, présence mémorielle provisoire, oubli inévitable, éventuelle réapparition sous forme de mémoire involontaire, prolongement (rare) à travers une œuvre artistique²⁹. Sans nier la réalité du moment du décès, cette conception fait ressortir les multiples incidents où chacun, au fil de son évolution, abandonne un état antérieur de son existence : « Nous nous enterrons nous-mêmes avec nos souvenirs, nos aspirations, au fil du temps. Telles sont les réalités de la mort fragmentaire » (126)³⁰. Comme on le peut le constater, la fragmentation ou la dissémination de la mort n'offre guère de perspectives consolatrices, mais elle en répartit les conséquences, de façon inégale, parmi plusieurs étapes d'une vie, et donc d'un récit.

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur allégorise ce processus sous la forme d'un dépouillement long et continu, participant à l'altération de chaque être vivant : « la mort fragmentaire et successive telle qu'elle s'insère dans toute la durée de notre vie, détachant de nous à chaque moment des lambeaux de nous-mêmes sur la mortification desquels des cellules nouvelles multiplieront » (II, 32). Dans *Le temps retrouvé*, les transmutations successives du narrateur en tant qu'individu sont décrites comme autant de stations funèbres : « Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois » (IV, 615). Par opposition à l'image du bloc massif barrésien, Proust différencie la mort, en établit des catégories, des variantes temporelles que le narrateur relate au fil de ses réminiscences : « Proust montre que, plutôt qu'une Mort, il existe des morts multiples » (Le Roux-Kieken 129).

Cette multiplicité atteint un niveau à la fois loufoque et lugubre avec les descriptions détaillées du vieillissement, antichambre de la mort, des personnages du « bal de têtes »³¹. Au cours de cette danse macabre, qui rend visible au narrateur éberlué les effets du passage du temps (y compris sur lui-même), certains hommes ont « déjà, comme on dit, un pied dans la tombe » et certaines femmes semblent « ne pas pouvoir retirer complètement leur robe restée accrochée à la pierre du caveau » (*Le temps retrouvé* IV, 516). Confinant au genre fantastique, la métaphore géométrique de la « parabole » métamorphose l'infléchissement des corps décatis en un inexorable cheminement

²⁹ « On dit quelquefois qu'il peut subsister quelque chose d'un être après sa mort, si cet être était un artiste et mit un peu de soi dans son œuvre » (*Albertine disparue* IV, 105). La *Recherche* inclut effectivement quelques exemples d'une éventuelle persistance posthume de cette présence artistique : « Vinteuil était mort depuis nombre d'années; mais au milieu de ces instruments qu'il avait aimés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie » (*La prisonnière* III, 759) ; « Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? [...] De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance » (III, 693).

³⁰ Les diverses métaphores (végétales, animales, minérales) déployées par Proust dans un contexte thanatologique ont été recensées par Le Roux-Kieken. Voir également le chapitre 7 du livre de Bowie.

³¹ Comme le suggère Chardin (143), ces descriptions morbides peuvent évoquer les mutilations subies par les « gueules cassées » de la Grande Guerre.

descendant. À travers ces multiples illustrations de l'imminence de la mort, qui par un effet spéculaire renvoient au narrateur l'image de la sienne, le peu de temps qu'il lui reste pour produire son œuvre est abruptement matérialisé.

La mort a beau être fragmentaire, elle n'en reste pas moins « assujettie à certaines lois » (IV, 429) qui s'appliquent à tous ceux qui la côtoient. Que les personnages qui illustrent le plus vivement les conséquences de ces lois n'en soient guère conscients, ou ne veuillent pas en faire état, ajoute au niveau d'ironie résultant du contraste qu'établit souvent Proust entre les signes apparents de la mort et la trop commune tendance humaine à éviter d'en tenir compte. Même si Swann, à la fin du *Côté de Guermantes*, sait bien qu'il ne se porte pas « comme le Pont-Neuf » (II, 884), l'homme du monde qu'il est jusqu'au bout s'abstient de bousculer le cérémonial mondain, dans ce cas incarné par les chaussures rouges de la duchesse, qui ne fait aucune place à la reconnaissance par ses interlocuteurs de sa maladie et de sa mort imminente — et encore moins à une réponse affective.

Tout au long de la *Recherche*, qu'elle soit soudaine (Albertine, Saint-Loup) ou longuement pressentie (la grand-mère, Swann)³², la mort constitue un aspect essentiel de l'échafaudage temporel du récit, dont le déroulement non linéaire s'effectue en fonction des souvenirs fluctuants du narrateur : « un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés » (*Le temps retrouvé* IV, 482). Comme le rappelle Le Roux-Kieken, il est possible d'interpréter l'ensemble du projet littéraire de la *Recherche* comme « une tentative pour écrire la mort, parvenir à la dire, tenter de la vaincre » (10). Dans la mesure où l'on peut comparer la *Recherche* à un *bildungsroman*, la perspective ou plutôt les étapes de la mort deviennent à la fois l'aboutissement de la vie du narrateur et la condition de la création de l'œuvre. La mort, entourée de tous ses signes annonciateurs, est ainsi conçue en tant que principe de révélation, donnant rétrospectivement un sens au néant apparent de la vie³³.

Dans la dernière partie de *La prisonnière*, saisi de crainte qu'Albertine ne soit partie (ce qui allait bientôt se réaliser), le narrateur se rappelle la maladie et le décès de sa grand-mère, établissant un parallèle entre son abandon possible par Albertine et sa propre descente vers la mort : « Était-je donc entré, moi aussi, en agonie ? Était-ce l'approche de la mort ? » (III, 905). Événement fragmentaire et déclencheur crucial, la

³² L'annonce rapide et brutale de la mort d'Albertine, qui a eu lieu en l'absence du narrateur, est en tous points opposée au récit détaillé de la maladie et du décès de sa grand-mère. Initialement, cette annonce est surtout l'occasion pour le narrateur de remuer des souvenirs douloureux et culpabilisants : « rapprochant la mort de ma grand-mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat » (*Albertine disparue* IV, 78) ; « J'avais laissé mourir Albertine comme j'avais assassiné ma grand-mère » (IV, 83). Par la suite, Albertine finira par devenir pour le narrateur, qui affirme ne plus l'aimer, un « faisceau de pensées » (IV, 220), une présence immatérielle mais persistante, tout comme celle de sa grand-mère.

³³ Pour l'écrivain, c'est évidemment l'œuvre produite au cours de la vie qui en détermine le sens, bien au-delà de sa mort physique : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (*Le temps retrouvé* IV, 474).

fuite d'Albertine, bientôt suivie par l'annonce de sa mort accidentelle (puis par les réactions émotionnelles du narrateur), signalera effectivement le basculement vers le vieillissement et le trépas de la quasi-totalité des personnages³⁴. Avec Albertine disparaîtra le souvenir (ou l'illusion) de l'amour, comme avec l'éloignement progressif de Saint-Loup s'évanouira celui de l'amitié. N'ayant pu retenir Albertine, pas plus que le temps ou les transformations de son être, le narrateur finira par puiser dans son absence, qui à son tour laisse présager sa propre disparition, l'éclaircissement fugace mais intense qui lui permettra de produire son œuvre.

Chez Proust, même si la mort est « fragmentaire » en un sens abstrait ou général, le décès d'un individu n'en reste pas moins entier et définitif. Nonobstant, le fait d'avoir accepté la mort physique en tant que couperet final, sans se réfugier dans la perspective consolatrice d'une transition vers une autre forme d'existence (ou d'une vie spirituelle après la mort), n'empêche nullement l'écrivain de profiter pleinement du sursis, de la marge créatrice que lui procure le maintien provisoire de sa vie, si maladroite et douloureuse soit-elle³⁵. C'est en ce sens que Proust est devenu, selon la formule de Mauriac, « un créateur que sa création a dévoré » (213). Il n'est pas exagéré de voir dans l'expansion prodigieuse de la *Recherche*, entre ses points de départ et d'aboutissement préétablis, une tenace volonté de repousser au plus tard possible l'inévitable moment d'extinction que constitue l'arrêt du processus d'écriture. Les phrases proustiennes elles-mêmes, démesurément allongées, se propageant par embranchements successifs qui à première vue auraient pour seul objectif d'accumuler les digressions, semblant chercher à égarer le lecteur à force de virages discursifs que d'aucuns préféreraient sans doute voir réorganisés sous forme d'énoncés courts et rectilignes, mais qui réussissent l'exploit de ne pas faire trop d'entorses aux conventions syntaxiques, ne semblent-elles pas hésiter, se cabrer face à la nécessité d'une éventuelle clôture ? Notons au passage que dans son célèbre « Questionnaire », Proust désigne Hamlet, connu pour sa propension à remettre à plus tard l'occasion de venger son père et donc de clore le récit, en tant que son « héros dans la fiction » (*Contre Sainte-Beuve* 337). Cependant, chez Proust, l'impressionnante expansion de l'œuvre (la longueur des phrases n'ayant qu'une valeur épiphénoménale), dépassant le banal désir humain de différer jusqu'à la dernière extrémité l'instant de la mort, fait de celle-ci un instrument de sa propre réalisation.

³⁴ Avant même le « bal de têtes », c'est à Venise que le narrateur-voyeur observe sans être vu, comme souvent en pareil cas, un couple d'amants vieillissants qui préfigure la décrépitude de bien d'autres personnages. Mme de Villeparisis, autrefois « la plus belle femme de son époque » (*Albertine disparue* IV, 213) a désormais le visage couvert d'une « sorte d'eczéma, de lèpre rouge » (IV, 210). Pour sa part, M. de Norpois est confronté à la mort de sa carrière diplomatique.

³⁵ Comme s'en rend compte le narrateur en écoutant le septuor de Vinteuil, bien après le décès de celui-ci, la possibilité que la mort soit un seuil plutôt qu'un terminus a moins d'importance que la réalisation soudaine que sa vie, n'ayant pas épuisé toutes ses promesses, peut encore aboutir à son œuvre : « il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli » (*La prisonnière* III, 767).

Si l'on en juge par ce qu'affirme le narrateur (et avec toutes les précautions nécessaires lorsqu'il s'agit de distinguer celui-ci de l'auteur), Proust ne semble pas s'être fait beaucoup d'illusions sur l'éventualité d'une vie après la mort, ni même sur la pérennité de son œuvre :

Sans doute mes livres eux aussi, comme mon être de chair, finiraient un jour par mourir. Mais il faut se résigner à mourir. On accepte la pensée que dans dix ans soi-même, dans cent ans ses livres, ne seront plus. La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes. (*Le temps retrouvé* IV, 620–21)

Et pourtant, s'il fallait chercher un exemple de vie littéraire qui perdure longtemps après la mort physique de l'auteur, le cas de Proust serait un de ceux qui s'imposeraient immédiatement. Un siècle après la publication du premier volume de la *Recherche*, l'œuvre proustienne n'est pas prête de sombrer dans l'ensevelissement de « la loi générale de l'oubli » (*Albertine disparue* IV, 223). Sans doute Proust eût-il apprécié l'hypertrophie de la littérature critique qui lui est consacrée, à l'image de sa propre écriture. S'il n'est pas question de « durée éternelle », à l'échelle de l'histoire humaine, le narrateur-protagoniste connaîtra probablement une longue vie dans « ses livres ». Tout comme pour Barrès, Proust reste « notre jeune homme », en ce sens toutefois qu'il est un auteur dont l'œuvre reste vivante, situation enviable à laquelle l'usage littéraire qu'il fit de la mort n'est pas totalement étrangère.

ŒUVRES CITÉS

- Albaret, Céleste. *Monsieur Proust*. Éd. Georges Belmont. Paris : Laffont, 1973. Imprimé.
- Barrès, Maurice. *Chronique de la Grande Guerre*. 14 vol. Paris : Plon, 1931–1939. Imprimé.
- . *L'œuvre de Maurice Barrès*. Éd. Philippe Barrès. 20 vol. Paris : Club de l'Honnête Homme, 1965–1968. Imprimé.
- Billot, Antoine. *Barrès ou la volupté des larmes*. Paris : Gallimard, 2013. Imprimé.
- Bonnet, Marguerite, éd. *L'affaire Barrès*. Paris : José Corti, 1987. Imprimé.
- Bowie, Malcolm. *Proust among the Stars*. New York: Columbia UP, 1998. Imprimé.
- Chardin, Philippe. « 'Je n'ai jamais compris qu'on fit de l'héroïsme pour le compte des autres'. La guerre chez Proust : lieux communs et originalité ». *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*. Éd. Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer. Dijon : PU de Dijon, 2014. 121–36. Imprimé.
- Cronier, Emmanuelle. *Permissionnaires dans la Grande Guerre*. Paris : Belin, 2013. Imprimé.
- Eisenzweig, Uri. *Naissance littéraire du fascisme*. Paris : Seuil, 2013. Imprimé.
- Fraisse, Luc. *Proust au miroir de sa correspondance*. Paris : Sedes, 1996. Imprimé.

- Godo, Emmanuel. *La légende de Venise : Maurice Barrès et la tentation de l'écriture*. Villeneuve d'Ascq : PU du Septentrion, 1996. Imprimé.
- Leray, Morgane. « Traversées du miroir vénitien : voyages à Venise et psyché fin-de-siècle chez Jean Lorrain et Maurice Barrès ». *Nottingham French Studies* 51.1 (2012) : 88–101. Imprimé.
- Le Roux-Kieken, Aude. *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris : Honoré Champion, 2005. Imprimé.
- Mahuzier, Brigitte. *Proust et la guerre*. Paris : Honoré Champion, 2014. Imprimé.
- Mauriac, François. *Écrits intimes*. Genève : Palatine, 1953. Imprimé.
- Mauriac Dyer, Nathalie. *Proust inachevé : le dossier « Albertine disparue »*. Paris : Honoré Champion, 2005. Imprimé.
- Miguet-Ollagnier, Marie. « Barrès : vénération et désaveu ». *Gisements profonds d'un sol mental : Proust*. Besançon : PU de Franche-Comté, 2003. 65–74. Imprimé.
- Portes, Jacques. « L'épreuve de l'étranger ». *Histoire des droites en France*. 3 vol. Éd. Jean-François Sirinelli. Paris : Gallimard, 1992. III, 165–206. Imprimé.
- Prendergast, Christopher. *Mirages and Mad Beliefs: Proust the Skeptic*. Princeton: Princeton UP, 2013. Imprimé.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Éd. Jean-Yves Tadié. 4 vol. Paris : Gallimard, 1987–1989. Imprimé.
- . *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Éd. Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris : Gallimard, 1971. Imprimé.
- . *Correspondance*. Éd. Philip Kolb. 21 vol. Paris : Plon, 1970–1993. Imprimé.
- . *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*. Éd. Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris : Gallimard, 1971. Imprimé.
- Rolland, Romain. *Journal des années de guerre*. Paris : Albin Michel, 1952. Imprimé.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice*. 1853. Ed. Jan Morris. Boston: Little, 1981. Imprimé.
- Slama, Alain-Gérard. « Le cas Barrès et la dialectique de la modernité ». *Fascisme français ? La controverse*. Éd. Serge Berstein et Michel Winock. Paris : CNRS, 2014. 53–67. Imprimé.
- Soucy, Robert. *Fascism in France: The Case of Maurice Barrès*. Berkeley: UP of California, 1972. Imprimé.
- Sternhell, Zeev. *Maurice Barrès et le nationalisme français*. Paris : Armand Colin, 1972. Imprimé.
- Tabet, Xavier. « Venise dans la littérature française du XXe siècle ». *Laboratoire italien* 15 (2014) : 239–52. Imprimé.
- Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust*. Paris : Gallimard, 1996. Imprimé.
- Tanner, Tony. *Venice Desired*. Cambridge: Harvard UP, 1992. Imprimé.
- Vidal-Naquet, Clémentine. « La Grande Guerre des couples ». *La Grande Guerre : une histoire culturelle*. Éd. Philippe Poirrier. Dijon : PU de Dijon, 2015. 163–74. Imprimé.

- Yoshikawa, Kazuyoshi, et al. *Index général de la correspondance de Marcel Proust*. Kyoto : PU de Kyoto, 1998. Imprimé.
- Yuzawa, Hidehiko. « Barrès et Proust : deux usages de la mémoire ». *Marcel Proust* 7 (2009) : 145–60. Imprimé.

Badiou, Alain. *The Age of the Poets: And Other Writings on Poetry and Prose*. Londres: Verso, 2015. 205 pp. ISBN 9781781685693.

Reviewed by
Paola Cadena Pardo
University of Cincinnati

La edad de los poetas. Y otros escritos sobre poesía y prosa, publicado en noviembre del 2014, constituye una valiosa colección de ensayos del filósofo francés Alain Badiou en la cual se recogen varias de sus reflexiones más importantes alrededor del fenómeno poético y la prosa y su respectiva relación con la filosofía y las ideas políticas del marxismo. Como ensayo central dentro de la obra y aquel que le da título, “La edad de los poetas” abre esta obra con una disquisición en torno a la relación entre poesía y filosofía durante una época determinada que se extiende entre 1870 y 1960, o como lo plantea el autor, entre Rimbaud y Celan. Para Badiou, la edad de los poetas consiste en un periodo durante el cual la filosofía se ha convertido en un fenómeno paralizado por una suerte de sujeción limitante tanto a la ciencia como a la política y donde, por lo mismo, la poesía, o ciertos poetas específicamente, llegaron a ocupar un lugar que tradicionalmente ha pertenecido a la filosofía, ocupándose de la reflexión en torno al pensamiento como concepto y acto. Poetas, para Badiou, que no sólo trasponen a sus poemas una forma de pensamiento y de verdad, sino que configuran a través de su creación un “pensar el pensamiento”. Así pues, el autor se adentra en las poéticas de varios autores como Pessoa, Rimbaud, Mallarmé, Trakl, Mandelstam y Celan, para desentrañar la relación entre su creación y el pensamiento, describiendo una serie de operaciones que se dan al interior del poema entre las que se encuentran el contra-romanticismo, la des-totalización, la des-objetivación y la desorientación.

En otro de sus ensayos titulado “¿Qué piensa el poema?”, Badiou empieza por declarar una suerte de hermetismo inherente al lenguaje poético que lo separa de la claridad y de un posible acercamiento entre su decir y un receptor pasivo y multitudinario. Niega, en pocas palabras, la función estrictamente comunicativa del poema, proponiéndolo como “objeto de lenguaje” más que como mensaje. El poema, para Badiou, se erige como una “pureza replegada sobre sí misma” (24) que más que abrirse a la comunicación espera por un encuentro entre él y aquel que lo contempla para darse como aquello que es en realidad, un acontecimiento. El autor, además, propone el silencio como elemento fundamental del poema, en tanto éste constituye la esencia introvertida y reservada del lenguaje poético que aleja la lengua de su función

comunicativa y cotidiana para acallarla y, en medio de ese acallamiento, nombrar aquello que resulta innombrable desde el lenguaje cotidiano. Por otro lado, refutando la objetividad del poema, el autor aleja la categoría de conocimiento del lenguaje poético, en tanto no existe, para él, un objeto a conocer a través del poema, sino que éste constituye una declaración de existencia, una afirmación del ser. Entonces, la “substracción” se plantea como una operación a través de la cual el poema prescinde del objeto para establecer el ser; y la “diseminación” como aquella que disuelve el objeto a través del proceso metafórico. En últimas, esta des-objetivación del poema que lo aleja definitivamente de la categoría del conocimiento en su acepción más ordinaria, es para Badiou aquello que desconcierta a los filósofos: el poema como una forma de pensamiento basado en la multiplicidad metafórica y la substracción del objeto, pensamiento sin conocimiento, “un pensamiento propiamente incalculable” (33).

Ahora, para nombrar otro de los ensayos dedicados a la poesía, vale resaltar aquel que se titula “Poesía y comunismo”. En este texto el autor realiza una interesante interpretación de la relación existente entre estos dos fenómenos; declara, de manera vehemente, que existe una relación innegable entre el acto poético y el comunismo, siempre y cuando se entienda a este último desde su definición más esencial: “la preocupación por aquello que nos es común a todos” (93). Así pues, para Badiou, la lengua es uno de los bienes comunes por antonomasia y, por tanto, el trabajo del poeta con la lengua constituye la creación de nuevas formas de nombrar aquello que antes carecía de nombre y por tanto, su obra es entregada junto con la lengua como un bien de todos y para todos. Con esto dicho, el autor se adentra en el fenómeno histórico de la guerra civil española y su relevancia simbólica en el ámbito artístico con el fin de desentrañar la esencia comunista de varios poetas, cuya vida y obra estuvo cercana a dicho conflicto español. Entran así en discusión poemas de Cesar Vallejo, Pablo Neruda, Paul Eluard, Nazim Hikmet y Bertolt Brecht, exponiendo las diversas aproximaciones que cada autor hace con respecto a fenómeno histórico y demostrando que, más allá de una ideología política, la poesía testimonia la existencia de un comunismo que es simplemente compasión por aquellos que han sido afectados por la desigualdad y la injusticia y una férrea voluntad de cambio desde el pensamiento y el acto.

Ahora bien, pasando a la segunda sección del libro, Badiou se adentra en el terreno de la prosa para ofrecer una serie de ensayos que versan sobre diferentes autores y tópicos relevantes, abordados desde una visión tanto filosófica como literaria. Para mencionar algunos, es posible comenzar con aquel que se titula “¿Qué piensa la literatura?”; allí, el filósofo francés, consecuente con lo que ha expuesto en sus ideas sobre la poesía, explora la relación entre literatura y pensamiento y en ello, cómo es a través del lenguaje literario que lo particular y lo subjetivo entran en el ámbito del conocimiento. La literatura, especialmente la ficción, logra para Badiou convertir la gama infinita de experiencias humanas en un conjunto finito, cuyo proceso instaura el pensamiento de la literatura. Además, para Badiou, el hecho literario consiste en el

acaecimiento de una consciencia que él denomina, precisamente, consciencia literaria y que permite que el proceso de pensamiento en la escritura sea centro de convergencia para las posibilidades del lenguaje y el suceder constante de lo real, todo ello signado por la unicidad de lo finito-ficcional.

Rashotte, Ryan. *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 196 pp. 978-1-137-50147-9.

Reviewed by
Juan Camilo Galeano
University of Cincinnati

Las historias relacionadas con el tráfico de estupefacientes entre el norte de México y el sur de los Estados Unidos y, en particular, con el caudal de violencia que arrastran los enfrentamientos entre mafiosos, son tan tópicas como la vieja acusación de “nosotros la producimos, ustedes la consumen”. Su interpretación, representación y masificación en la cultura popular de ambos países abarca el mismo tiempo que tiene el tío Sam de haberle declarado la guerra a las drogas. El análisis académico del fenómeno, sin embargo, apenas si ha empezado a conocer un discreto auge en la última década y se ha centrado más en la figura del narco que en la llamada “narco cultura”, a pesar de que esta resuena en muchos más medios que la noticiosa imagen de su precursor. Imposible negar que el primer aspecto que suscita interés de *Narco Cinema: Sex, Drugs and Banda Music in México's B-Filmography*, de Ryan Rashotte, es su aproximación a los filmes producidos para distribución en video en los que el narco y su comparsa de mensajeros, sicarios, amantes, policías corruptos y enemigos se enfrentan en la manida lucha del bien contra el mal, aunque la línea que divide lo uno de lo otro rara vez quede clara.

La primera pista sobre la experiencia lectora que se adquirirá del texto se encuentra en que el autor es un “Independent Scholar”. En este sentido, no sorprende que el prólogo “Oye, Lector” principie con una anécdota en la que se elogia la dignidad con la que Carlos Fuentes, durante una presentación en el Royal Ontario Museum en 2011, enfrenta una *mirada blanca* sobre México y que, unas líneas después, el mismo autor cuestione su *mirada blanca* sobre el producto cultural que examina. ¿Cómo hablar, desde Canadá nada menos, sobre una forma de entretenimiento más bien endémica de Aztlán?, ¿cómo hablar sobre *videobome* sin caer en la chabacanería de compararlo con las mega-producciones de Hollywood?, ¿cómo proponer una lectura del mismo que no glorifique el narcotráfico, homenajee a los capos o establezca el género como radiografía de la nación mexicana? Por fortuna, para el lector, el propio Rashotte es consciente de todas estas variables y analiza el tema a profundidad sin caer en la apropiación, la ridiculización o el esencialismo, mas exponiendo su experiencia como espectador de cada uno de los filmes.

El primer capítulo del texto “What is Narco Cinema?” se ofrece a manera de exordio o advertencia previa sobre lo que se encontrará en el resto de la obra; desde este momento, empezarán a desfilar frente a los ojos del lector toneladas de cocaína, nombres de capos y los territorios donde se asientan sus emporios criminales, e inúmeras violaciones contrastadas solo por la pacatería con la que se adornan las escenas de sexo consentido. No obstante, lo que tal vez resulta más provocativo en este capítulo es el análisis sobre el nivel de “legitimidad” que el narco puede alcanzar en varias de regiones de México, merced al estado de abandono al que han sido condenadas por la corrupción política y la centralismo del poder, lo que trae como consecuencia ineluctable no solo que los filmes tengan un público consumidor, sino que encuentren un *fanbase* identificado con los valores proyectados por los personajes de la película. Esto sin dejar de lado el comienzo de la constante discusión que, a lo largo de la obra, se entablará entre los límites de lo *kitsch* y lo *camp* para referirse a la propuesta estética del Narco Cinema.

En “*Hecho de coca: A Sentimental Education*”, segundo capítulo, el texto echa mano de la película de 2006, producida por La Raza Mex Films y dirigida por Jorge Ortín, para identificar el género, caracterizar a sus principales arquetipos y presentar, a grandes rasgos, las tramas prototípicas de las que estos se han valido, desde hace más de cuarenta años, para garantizar su continuidad comercial. No trata Rashotte, en ningún caso, de elevar a *Hecho de coca* a la categoría de paradigma filmográfico, mas sí de mostrar sus estrechos vínculos con el melodrama y la manera como este puede reflejar, o no, la *realidad* de los hombres y mujeres que sufren el flagelo de las guerras entre carteles, mientras tratan de sobrevivir en su condición de migrantes, campesinos, operarios de maquiladoras, etc.

“Two Foul Score of the Brothers Almada” hace un recorrido histórico por los principales títulos de los años setenta a la primera década del S. XXI, en paralelo a los sucesos de la vida real en los que se inspiraron todos ellos, haciendo, de paso, un merecido reconocimiento a Mario, Fernando y Horacio Almada, primerísimos actores del Narco Cinema. Este capítulo del texto ofrece una genealogía detallada sobre el surgimiento y consolidación de los carteles de la droga a lo largo y ancho del territorio mexicano, amén de señalar cómo casos tan sonados como la muerte de Enrique Camarena; el ascenso a semidioses de Joaquín “El Chapo” Guzmán, los hermanos Amado Félix y Juan García Ábrego; y el surgimiento del emporio de Los Zetas en 1999, fueron llevados al *videohome* en más de una oportunidad. En adición a lo anterior, Rashotte pone de presente un tema tan espinoso como indiscutible para esta industria, la financiación directa de la gran mayoría de las producciones con dineros provenientes del narcotráfico, y guarda silencio sobre las acciones concretas, más allá de las condenas morales, que el gobierno mexicano ha emprendido en contra de ello.

Por otra parte, “Narcas y Narcos” se constituye en el acercamiento del autor a cuestiones de representación del género dentro de las películas. El punto de partida, por supuesto, es del reconocimiento de las mujeres que se encuentran dentro del molde: las

voluptuosas amantes, las sufridas madres y, por supuesto, las *femmes fatales* que llevan al narco a su perdición, bien sea porque lo distraen del negocio o porque su ambición las hace querer apoderarse del mismo. En términos simples, esta parte del capítulo hace un recuento sucinto de las razones por las cuales el Narco Cinema tiene un incontrovertible halo de sexismo. Empero, el texto se quedaría a medias sin traer a colación a las dos “narcas” más emblemáticas del cine-b mexicano: Camelia la Texana y Lola la Trailera. Camelia, personaje creado por Los Tigres del Norte en su exitoso corrido “Contrabando y traición”, se convierte en la “narca” por excelencia, siendo la cabecilla de su propia organización. De otro lado, Rashotte se niega a conceder cualquier mérito a Lola, de hecho, la comprende más como una extensión de la imagen estereotipada de la mujer que solo llega a rematar la obra del hombre o, en el mejor de los casos, a noquear a otra mujer. A estos dos íconos se suma la Güera Mendoza, “narca” interpretada por Alicia Encinas en película homónima de 2005; la particularidad de este filme, para el autor, reside en el hecho de ser el único que tiene una directora que se preocupa por la complejidad de las relaciones, públicas y privadas, que se tejen en torno a una mujer en una posición de poder tan típicamente masculina como la de ser jefe de un cártel.

El último capítulo del texto, en un tomo más bien lúdico, se pregunta “...and *Narco Gays?*”. El autor se refiere a la película de 2002, y dirigida por Christian González, como “the movie Judith Butler would make with a grant from the Sinaloa Cartel” (140) y a través de sus comentarios puede intuirse la pésima manufactura que, de alguna manera, hace parte del discreto encanto de este tipo de producciones. La importancia de este apartado es capital pues viene a resolver la dicotomía *kitsch-camp* que el texto ha venido discutiendo desde sus primeras líneas; los apartes transcritos de una entrevista que Rashotte hace a González, buscando entender su propuesta *Queer*, llevan a la conclusión de que el Narco Cinema es consciente de su propia artificialidad, de su producción para el inmediato consumo y consecuente desecho y de sus limitaciones técnicas y artísticas.

El “Postscript: From Culiacán to Cannes” da una mirada panorámica a las producciones que, inscribiéndose dentro de los lugares comunes del género, han llegado a la pantalla grande e, incluso, merecido reconocimientos tanto dentro de México como en el exterior. No son muchas producciones, ni el autor pretende que estas sean consideradas como pioneras de un Narco Cinema más “respetable”; por el contrario, su intención es mostrar cómo el *videohome*, así sea por un breve instante, permite asumir que las matanzas perpetradas por los narcos son tan irreales como lo que el espectador ve en la pantalla de su televisor, situación que no puede darse con una producción bien lograda, actores de primera línea y recursos técnicos y financieros ilimitados.

Es posible que ser un “Independent Scholar” sea, en últimas, la razón para que Rashotte presente su trabajo en un lenguaje sencillo y ameno, escriba en primera persona e intente con el lector hasta el punto de confesarle los miedos que le despierta la figura del actor Flavio Peniche y le hable de las expectoraciones que acompañaron su

investigación de la filmografía del director de *Narco Gays*. Lejos de la pretenciosidad de querer mostrar lo popular como alta cultura, la mayor virtud de *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography* es su posibilidad de ser leído tanto en su calidad de producto de investigación imprescindible para acercarse a la cultura mexicana, como en clave de ensayo literario sobre un género fílmico particularmente bochornoso para la misma. En pocas palabras, Rashotte logra desarrollar una de esas raras obras que, siendo concebida para el lector especializado, resulta atractiva para todo tipo de público.

Jaji, Tsitsi E. *Africa in Stereo: Modernism, Music and Pan-African Solidarity*. New York, NY: Oxford UP, 2014. 272 pp. ISBN 978-0-19-993639-7.

Reviewed by
John K. Kalubi
University of Cincinnati

The book *Africa in Stereo* offers a compelling contribution to African Studies in this scholarly well-researched and well-written study to answer a fundamental question the author, Tsitsi E. Jaji, posed herself while a music student in the United States about the cultural importance of the black diasporic music, literary works and other forms of media that have and still circulates within Africa. The study contends that it is specifically this circulation that helped to define the African continent and contributed to a sense of solidarity felt by Africans towards African-Americans and Afro-Caribbeans and ultimately informed what it means to be “modern” in Africa today.

Jaji establishes in the first chapter of the book the theoretical basis of the study by looking principally first at the conceptual, relatable component of solidarity—transnational black solidarity—signified in various Pan-African cultural representations. Secondly she takes up modernism—as conceived in historical writing, films, magazines by African artists who have contributed to the idea of how to be modern on the continent and finally she considers the media—printed media, recordings, and performances—that facilitates diasporic music to transmit and anchor the global context of interconnectedness in the Black Atlantic and allow modernist sensibilities on the continent. Consequently, the author suggests that these interactions and global feeling of solidarity they create, build a sort of cultural state in which possible modern practices and methods facilitate in Africa what Jaji calls “stereomodernism”. The study looks at this cultural and political phenomenon and limits itself in three localized African cultural spaces: South Africa, Ghana, and Senegal.

The generic theme of stereomodernism informs the essence of the responses the book tries to bring out in all the subsequent five chapters. *Africa in stereo* underlines in the second chapter—entitled Sight Reading—Jaji’s articulation of modernity within its musical influences in the context of trans-Atlantic Black cultural exchanges, from which Pan-Africanism sprang out on both sides of the Black Atlantic. This argument rests on various cultural artifacts, influenced by African-American musical aesthetic and experiences, which the author offers as evidence especially in South Africa where musical transcriptions of freedom by early South African intellectuals, at the beginning

of the twentieth century, presented for them a vision of a modernist and sophisticated life. The chapter elaborates further, that the transcriptions and notation they engaged in using both English and local South-African languages were not just creative cultural works. They were as well—as exemplified especially by the works of John L. Dube and his wife Nokutela Dube, Charlotte M. Maxeke and Solomon T. Plaatje—a forging voice for a nationalist process and agenda within a political environment of black-consciousness movement in a land of racial expropriation and colonization.

The third chapter, “Négritude Musicology: Poetry, Performance, and Statecraft in Senegal” looks closely at the impact of jazz and other diasporic music not only on an important cultural, intellectual and political figure of Senegal, Léopold Sédar Senghor, but also on his formulation of Négritude poetics. Jaji tries to elucidate the complexity of the transnational dimension of Senghorian interest as shown in his writings about jazz and, as she consequently argues, with quite a lot of merit, for his African-American and African critics to reconsider their positions on Négritude that neglected this rather essential aspect of Senghor’s poetic creation. Jaji considers also in her Négritude musicology analysis, the importance of the World Festival of Negro Arts held in Dakar in 1966, probably Senegal’s most remembered Pan-African cultural event, that encapsulated Senghor’s essential concept of l’âme noire (The black soul) and actualized the centrality of music in the aesthetics of Négritude’s poetry. The author contends in this chapter that “...so the poem on the page was seen as a limited sketch of a collaborative stereomodernist event that Senghor imagined as being best illustrated through music. A fuller picture was projected in grand style in 1966” (p.87).

Chapter four, “What Women Want: selling Hi-Fi in Consumer Magazines and Film” delves in a cultural media’s new trend that began to illustrate women in consumer pictorial magazines, films, and other print publishing media especially after the second World War to project a sense of glamor, cosmopolitanism, and consumerism. As consumers women were featured and presented glamorously in these media along with advertisements representing various audio appliances and consumer goods which created for the reading audience—what Jaji calls “sheen reading”—a sense of desire in all that was “new”, a sort of a process towards an African consumptive modernity. The author explains further in the chapter the popularity and significance of *Ebony* magazine in Black America’s consumerism and visions of modernity and relates it to the media phenomenon on the continent especially in two magazines, the South Africa’s *Zonke!* and *Bingo*, the Francophone West African magazine popularized in Senegal starting in the 1950s. Jaji asserts that both of these magazines did not really carry the torch for the female agency but they projected women through a mediatic sense of “sheen of modernity” (p. 21) that revealed, however, their contrasted states based on lived experiences as gendered subjects in a world of apartheid and colonialism.

The fifth chapter, entitled “Soul to Soul: Echolocating Histories of Slavery and Freedom from Ghana” establishes as its theoretical basis the “echo” phenomenon and its function to resonate in and from specific Ghana’s memorial structural spaces

reminiscent of the trans-Atlantic slave trade. The Black diaspora, as a historical space and a product of the Middle Passage's narratives, is at the center of this chapter as it looks specifically at the work of two Ghanaian poets—Kofi Anyidoho, Kwadwo Opoku-Agyemang and a Ghanaian resident Barbadian poet Kamau Brathwaite. The author discusses mainly the importance of the African perspective of these poets and points especially at Anyidoho's and Opoku-Agyemang's work characterized by an engaging poetic and historical portrayal of the slave trade memorial sites in Ghana. Jaji contends however that Brathwaite's work, as an Afro-Caribbean in Ghana, expands the vision of the Black Atlantic in contextual poetic resonances and integrates the African oral tradition in Brathwaite's formulation of the notion of "nation language". And thus, the chapter considers logically the stereomodernist intersection of what these three poets bring in the African diaspora-continental relations and what other works—as represented first by the film *Soul to Soul* documenting a 1971 "return to Africa" musical performance by various African American artists in Accra and secondly by literary writings and personal reminiscences produced by different authors in such works as—Ama Ata Aidoo's *Dilemma of a Ghost* (1965), Maya Angelou's *All God's Children Need Travelling Shoes* (1986) and Saidiya Hartman's *Lose Your Mother* (2007). Through these documentaries, writings and musical performances, Jaji demonstrates what she calls: "...a process of Black Atlantic echolocation where repetitions of specific rituals of commemoration offer a framework for successive generations of diasporans and Ghanaians to stage encounters on the ground of traumatic history and thus to work out their relation to place, time and belonging" (p 148).

The sixth and last chapter, "Pirates Choice: Hacking into (Post-) Pan-African Futures" the author discusses initially as in earlier chapters the theoretical foundation of piracy—a practice of illegal copying and redistributing cultural materials—as a logic at work in several expressive documents that offer other Pan-African futures and alternative archiving of what jaji calls "counter-histories" (p 193). The chapter looks—through the lenses of the pirate logic—at how the transnational Black solidarity is represented in three movies—*Camp de Thiayore* (1987) and *Ça Twiste à Popenguine* (1992) by two Senegalese film directors, Ousmane Sembene and Moussa Sene Absa and in *The Last Angel of History* (1987) by the Ghanaian-British film maker John Akomfrah who tries to connect with a viewing public interested in Afro-futurism. Jaji presents also in the same line of inquiry several other recent works that utilize diasporic music, especially blues, to signify as well the notion of transnational solidarity—as in the novel—*Rue Felix-Faure* by the Senegalese feminist novelist Ken Bugul. The chapter ends by portraying the Pan-African Space Station, a South African web-based radio project, created in 2008 by two individuals—Neo Muyanga and Ntone Edjabe—who are known in Africa as "Heliocentrics". The site beams out live concerts, accepts audience-based programming, and uses, to connect with its Pan-African audience, all sort of broadcastable media and technologies which prompted Jaji to affirm that, "I would

argue that Pan-African Space Station presents itself and operates in many respects as a pirate radio station” (p. 231).

Africa in Stereo ends with an epilogue in which the author reminisces about the idea of Pan-Africanism as a historical movement that contributed to political consciousness of diasporan and continental Africans in their fight against colonialism, racism, and later apartheid and as such facilitated the trans-Atlantic solidarity between the continent and the diaspora. But the author contends that in today’s Africa Pan-Africanism is failing to establish the influential solidarity of the past especially within the continent’s major political organs as the African Union (AU) and, the Organization of African Unity (OAU) before it, that have failed the Africans in their struggle against political abuses and corruption within the continent.

Jaji concludes the book by reminding the reader that despite all the African solidarity shortcomings and human tragedies that have plagued the continent—as exemplified by the Rwandan Genocide or the Black South African’s xenophobia—there is however some consolation as presented in a penetrating and conscious-raising poetic reflections by the South African writer Keorapetse Kgositsile whose citation of an African proverb in his poem ”Race: What Time Is It?” celebrates rather humorously the human solidarity on the continent:

Somewhere on this continent
the voice of the ancients warns
that those who shit on the road
will meet flies on their way back (p.243)

Almeida, Paul. *Mobilizing Democracy: Globalization and Citizen Protest*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2014. 198 pp. ISBN 978-1421414096.

Reviewed by
Tatiana Argüello
University of Puget Sound

Mobilizing Democracy: Globalization and Citizen Protest (2014) de Paul Almeida analiza los patrones actuales de movilizaciones sociales en la región centroamericana tras el fin de los conflictos armados y el surgimiento de nuevos procesos de transición política y económica. Estas manifestaciones son campañas en oposición a reformas de globalización económica impuestas por las instituciones financieras internacionales que incluyen la privatización de servicios públicos, la reducción del presupuesto social y medidas coercitivas relacionadas con acuerdos de comercio regional.

El libro de Almeida constituye un estudio comparativo de las mayores manifestaciones de protesta anti-neoliberales en seis países centroamericanos (Costa Rica, El Salvador, Panamá, Nicaragua, Guatemala y Honduras) entre 1980 al 2013. A nivel metodológico el autor realizó un análisis de 4.000 eventos de protesta provenientes de múltiples fuentes de noticias locales. Adicionalmente de ser movilizaciones motivadas contra los efectos de la globalización económica, Almeida cataloga estas manifestaciones como “campañas de protesta” ya que generalmente operan como actos colectivos de resistencia a corto plazo en vez de tener una proyección mayor como los movimientos sociales. Estas campañas de protesta son protagonizadas por lo que el autor denomina “coaliciones multisectoriales”, un grupo amplio de alianzas provenientes de diversos sectores tales como asociaciones laborales, estudiantes, profesores, grupos indígenas, organizaciones no gubernamentales (ONG), grupos de mujeres y partidos políticos de izquierda.

Mobilizing Democracy está dividido en ocho capítulos; una introducción y conclusión, un capítulo teórico y los restantes cinco capítulos constituyen los casos de estudio de protestas en los países centroamericanos. El segundo capítulo provee el marco conceptual sobre las diversas condiciones e infraestructuras que producen las protestas contra las formas neoliberales de globalización. El autor se enfoca analíticamente en los procesos de democratización, las amenazas económicas, y la habilidad de las infraestructuras estatales y comunitarias de revelar las motivaciones y los patrones de asistencia a los grupos opositores. Las estructuras democráticas influyen la orientación política de los grupos de oposición estimulándolos a acciones colectivas no violentas y también bajan los costos de las campañas. Las amenazas

económicas de apropiación de recursos naturales y servicios públicos constituyen las mayores motivaciones para las movilizaciones. Almeida menciona dos tipos de infraestructura que permiten movilizar más eficientemente a la gente, las infraestructuras administrativas y las infraestructuras comunitarias. Las infraestructuras administrativas son de corte estatal y están ubicadas mayoritariamente en ciudades principales, contribuyen por medio de infraestructuras de transporte (crear bloqueos y barricadas) y la educación superior (las universidades como espacios críticos y materiales para congregarse a la sociedad civil). Por último, las infraestructuras comunitarias constituyen las organizaciones no gubernamentales (ONG), las asociaciones laborales y los partidos políticos de oposición.

En el capítulo tres sobre el caso de Costa Rica, Almeida afirma que las protestas en este país establecen un patrón “prototípico de movilización” que servirá de modelo para el resto de países centroamericanos e incluso para países en desarrollo democrático del sur global. Esta afirmación es atribuida al proceso temprano de democratización de Costa Rica que estableció infraestructuras estatales y comunitarias sólidas las cuales permitieron enormes movilizaciones multisectoriales en distintos periodos históricos contra capital transnacional (United Fruit Company, ALCOA, FMI). Por ejemplo, se menciona la trayectoria histórica de campañas de protesta realizadas desde los años 30 en las que se establecieron distintas coaliciones con el Partido Comunista Costarricense, luego en los 70 y 80 con la coalición con el Pueblo Unido.

Los siguientes capítulos sobre El Salvador, Panamá, Nicaragua, Honduras y Guatemala brindan información histórica sobre el pasado militar y gubernamental de estos países y cómo la transición democrática permitió a nuevos grupos entrar en la arena política y crear nuevas formas de movilización con un mayor reconocimiento legal. El octavo y último capítulo a manera de conclusiones establece los puntos en común y las diferencias entre los países centroamericanos sobre sus luchas anti-globalización. Entre los puntos en común, adicionalmente de ser protestas contra políticas económicas neoliberales y movilizarse en coaliciones multisectoriales, el autor menciona que países como Costa Rica, El Salvador, Panamá y Honduras iniciaron sus protestas en los años 90 con alianzas muy limitadas pero en movilizaciones de años posteriores lograron captar mayor apoyo de diversos grupos. Así, una tendencia en común entre los países es que adquirieron experiencia empírica de sus primeras derrotas sobre prácticas de organización, la que les permitió una mejor coordinación y reducción de costos. A manera de diferencias, se menciona el hecho de que Nicaragua, El Salvador y Guatemala enfrentaron décadas de mayor represión gubernamental que el resto de países, lo que significó que al establecerse la transición política requirieron una mayor asistencia de ONG para movilizar grupos sociales tradicionalmente excluidos.

Almeida otorga una importancia central al modelo costarricense de movilización como fundador de las campañas de protestas actuales. Si bien este país posee una tradición más antigua de estabilidad política y solidificación institucional (infraestructura estatal y de educación) que promueve este tipo de movilizaciones no es un ejemplo

común entre los demás países de la región. Todo lo contrario para el establecimiento de un patrón de protestas actuales en la región es preciso enfocarse en los puntos en común del pasado bélico y militar mayoritario de los demás países centroamericanos (particularmente Guatemala, El Salvador y Nicaragua) y cómo ese pasado de movilizaciones anti-dictatoriales se recicla en el presente de protestas anti-liberales. Pese a que el autor menciona el papel fundamental en las movilizaciones actuales de partidos políticos como el FMLN y el FSLN no menciona el rol de una multiplicidad de organizaciones civiles y de solidaridad que surgieron durante los años formativos de lucha o en la institucionalización de la revolución nicaragüense. Al respecto, en el capítulo sobre Nicaragua, Almeida indica: “the legacy of Third World socialist revolution and the state-sponsored buildup of mass organizations in the 1980s provided Nicaraguan activists a rich set of resources and experiences to use in campaigns to resist neoliberal measures in the 1990s and 2000s” (130). Esta afirmación no es completamente desarrollada ya que aunque se menciona en partes del libro la idea de una memoria colectiva para mejorar estrategias de movilización, esta está exclusivamente contextualizada en coaliciones multisectoriales actuales y en sus luchas previas como protestas anti-globalización. Una omisión en *Mobilizing Democracy* es el papel que juega la raza y los diferentes grupos étnicos centroamericanos dentro de las protestas tomando en consideración que muchas de las medidas coercitivas neoliberales afectan a los territorios indígenas. Con excepción del capítulo sobre Panamá, en el que el autor aborda las movilizaciones realizadas por grupos indígenas contra las bananeras o la minería transnacional entre 2010-2014, no se menciona el papel de otros grupos indígenas. Por ejemplo, en Guatemala (con más de un sesenta por ciento de población indígena) o incluso en el Salvador con el pasado de movilización campesina de la etnia pipil que conllevó su genocidio o la llamada masacre de 1932.

Las observaciones anteriormente mencionadas no restan el valor académico de *Mobilizing Democracy: Globalization and Citizen Protest* como un valioso proyecto que favorece al entendimiento colectivo de las respuestas de las sociedades civiles a los efectos coercitivos de una economía globalizada. En ese sentido, el libro de Almeida posiciona las manifestaciones realizadas a un nivel nacional y regional dentro de un diálogo macro de los procesos de cambios sociales globales. Su trabajo también contribuye a llenar la brecha existente de estudios sobre movilizaciones políticas en Centroamérica, ya que como afirma el autor la mayoría de investigaciones sobre la región se han enfocado únicamente en temas como el surgimiento de pandillas transnacionales, dinámicas de inmigración y reestructuración de la agricultura (4). No cabe duda que este libro constituye una lectura sociológica importante sobre nuevas formas de movilizaciones sociales, el papel de los estados en ejecutar medidas económicas neoliberales e incluso un cuestionamiento o reflexión crítica sobre los procesos de democratización en la región.

Richard Auzenne, Valliere y Juan Carlos Galeano. *Los árboles tienen madre*, documental, Florida State University, 2008.

Galeano, Juan Carlos. *Cuentos amazónicos*. Iquitos: Editorial Tierra Nueva, 2014. 164 pp. ISBN 978-612-4142-132-0

Galeano, Juan Carlos. *La lluvia se emociona con los aplausos*. Lima: Editorial Arcángel San Miguel, 2015. 62 pp. ISBN 9-786-124-105-319.

Reviewed by
Thomas Mouries
University of Cincinnati
École des hautes études en sciences sociales, París, Francia

¿Dónde está mi hijo?, pregunta la madre. Se lo llevó un ser proteico con piernas desiguales, aseveran los testigos. El Chullachaki, en forma de mujer, lo sedujo y lo raptó. Ahora el adolescente está entre dos mundos, el humano y el otro. Solo un chamán puede cruzar esta frontera, penetrar a través de sus cantos en el mundo sobrenatural y traer noticias del secuestro.

El documental de Valliere Richard Auzenne y Juan Carlos Galeano empieza con la voz melódica del curandero. Los ojos cerrados, canta mientras golpea con un abanico de paja la madre, cuyo dolor resiste al duelo. El chamán le da esperanza: su hijo está vivo, pero aún no puede salir. Recordamos a Ulises en la cueva de Calipso. Es cuestión de esperar, y la madre espera. En las entrevistas, su mirada honda oscila entre evasiva y fija, mientras que sus palabras expresan con voz suave su confianza. Lo dijo el chamán: está vivo, volverá.

El documental sigue su camino y contrapone esta historia con imágenes de la deforestación: la Amazonía está siendo saqueada, destrozada. (Montaigne, a fines del siglo XVI, mostraba ya que si había salvajes en América no eran los indígenas.) Vemos surcar los barcos madereros, primer eslabón de una cadena que despuebla la selva y avitualla prosperidades lejanas.

Los árboles tienen madre: el título de la película establece un paralelo y nos alcanza un espejo. Nos vemos como un ser inhumano, voraz, víctima de su propio deseo y que por ello, martiriza a los árboles arrancados de los brazos maternos. De este martirio surge una mística de la naturaleza, palabra que nos viene del latín *natura*: el hecho de nacer. La madre es la matriz, y los hijos somos todos: un entretejido de vegetales, animales y humanos¹.

No se trata aquí simplemente de una metáfora, sino que hemos ido cambiando de coordenadas cosmológicas: nos hemos adentrado en lo que los antropólogos llaman la ontología de la Amazonía indígena². En ella, las dicotomías del pensamiento occidental se deshilachan y dejan lugar a otras perspectivas sobre los seres y sus acoplamientos. En ella, los árboles pueden tener madre y los animales guardián o dueño. Son seres sobrenaturales que se aparecen en sueños y en circunstancias equívocas o irresolubles. Cuando a un cazador se le va la mano y mata más de lo debido, el dueño de los animales proporciona el justo castigo: escasean las presas durante largos meses o, peor, tal hijo sucumbe mordido por una víbora.

¿Qué pasa entonces cuando el hombre aflige a la madre de los árboles? Juan Carlos Galeano nos ofrece algunas pistas. En uno de sus *Cuentos amazónicos*, “Chullachaki” (p. 97), presenta a éste como “el dueño de los animales y los árboles” y añade que es “un dueño bueno” (p. 98). Un trabajador del caucho se lo encuentra en la selva y el Chullachaki, viéndolo miserable, hace que los árboles le brinden más goma; “pero no vayas a ser tan avariento y sacarle tanta leche a los troncos que los hagas llorar”, le advierte.

El trabajador siguió estas pautas, pero no así su codicioso patrón, quien pasaba tras él “y sacaba con desmesura”. El Chullachaki, viendo esto, impide a ambos extraer más goma. Pero mientras perdona al primero, le dice al patrón: “Tú no tienes compasión, ¿no te diste cuenta de que los últimos baldes que sacabas no tenían leche del caucho sino lágrimas de los árboles?” (p. 98). El patrón pronto periclitó y muere con horribles dolores sin que ningún médico ni ningún “sabador” pueda nada por él. ¿Qué puede él saber contra la barbarie auto-infligida?

En “Curupira” (otro nombre del Chullachaki), poema que se encuentra en *La lluvia se emociona con los aplausos*, Galeano describe otra vez al epónimo como un buen proveedor. Y otra vez advierte:

Pero los hombres no deben llevarse todos los animales, árboles y frutas.
El Curupira podría soplar el humo para que desaparezcan los animales,
árboles y frutas. Puede soplar todo su humo para que desaparezcan los

¹ Este entretejido se puede admirar en los dibujos de Rember Yahuarcani que acompañan los textos de Galeano en su poemario *La lluvia se emociona con el viento*.

² Descola, Philippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires y Madrid: Editorial Amorrortu, 2010. Impreso.

caminos. También podría decirles a los animales sus secretos para cazar a los hombres.

En esta facultad poética de darle vuelta a la mirada reside el arte sencillo e incisivo de Galeano. Con humor y ligereza, al estilo de un La Fontaine contemporáneo, se impregna de los relatos amazónicos y de su fuerza creativa y sapiencial. No se trata de mirar al otro, sino de mirarse a sí mismo a través de las metamorfosis que la mirada del otro nos propone. Y éste no es distante, sino que es también uno mismo en su capacidad de transformarse indefinidamente, para bien o para mal.

Esto exige devolverle a la realidad su amplitud, su capacidad inagotable de sorprendernos, de cuestionarnos, de embrujarnos sin que sepamos bien cómo ni por qué. El dualismo que separa objetos y sujetos, naturaleza y cultura, creer y saber, animales y humanos, tiene poca cabida en este proceso.

Recordemos que los cuentos y poemas de Galeano no son mitos. Los mitos explican un origen pre-humano de la humanidad: dan respuestas. Los cuentos y poemas nos hacen preguntas. Los mitos no tienen autor, sino generaciones de locutores que caen en el olvido conforme van transformando lo que transmiten. Los cuentos y poemas afirman una subjetividad y quedan grabados en mármol: cualquier transformación es una traición. Los mitos saltan a otros planos espacio-temporales, fuente no humana y ancestral de todo lo humano. La visión que Galeano saca de ellos crea un puente con nosotros, occidentales que también creemos en “la verdad de las mentiras”, como dice Vargas Llosa hablando de la literatura³. Hay así una diferencia entre la escritura perdurable y la versátil oralidad indígena. Es una diferencia que, apuesta Galeano, quizás la literatura misma pueda conciliar.

El curandero termina diciendo a la madre que su hijo no volverá. Ella continúa su búsqueda, hasta que una mujer chamán, nos informa el documental, le dice que ha sido capturado por narcotraficantes, pero se ha vuelto rico y pronto vendrá a visitarla⁴.

¿Crear o no creer? *Los árboles tienen madre* parece inclinarse hacia el escepticismo. Pero, ¿y si se tratase de algo más? Pues el poeta y el chamán atraviesan mundos y fronteras para despejar horizontes; su trabajo se vuelve más urgente cuanto más acecha el desastre; y quizás ambos revelen que la verdad, por más temible que sea, puede habitar en la esperanza.

³ Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990 (segunda edición ampliada: 2002). Impreso. El autor se inspira en el título de Louis Aragon: *Le mentir-vrai*. París: Gallimard, 1980. Impreso.

⁴ No sabemos si esta nueva versión completa o contradice la versión inicial del primer chamán.

Hazareesingh Sudhir. *How the French Think: An Affectionate Portrait of an Intellectual People*. New York: Basic Books, 2015. 351 pp. ISBN: 978-0-465-03249-5.

Reviewed by
Eileen M. Angelini
Fulbright Specialist (NY)

In *How the French Think: An Affectionate Portrait of an Intellectual People*, Sudhir Hazareesingh takes on the difficult task of examining the French intellectual tradition and its role in forming the French national identity and lifestyle. While some may be initially skeptical of Hazareesingh's ability to generalize about the philosophical inclinations of the whole of France, one must pay attention to Hazareesingh's background and to the wording of "An Affectionate Portrait" in the book's title. In other words, *How the French Think* is not a "be all, end all" treatise on the French intellectual tradition but rather, as is clearly evident in the book's preface, a warmly insightful and humorous look at the French:

I began observing French public life as an adolescent in my native island of Mauritius in the 1970s, when I was drawn to the country's culture, history, and politics by a variety of influences. First, my secondary school, the Royal College Curepipe, where we were served a copious diet of French classics, from Molière and Racine to Saint-Exupéry, Gide, "hell is other people" Sartre, and the inevitable (and already somewhat irksome) Camus. (IX)

Hazareesingh continues with a description of his family setting, in particular his father, "Kissoonsingh, a Cambridge- and Sorbonne-trained historian who worked as principal private secretary to the prime minister of Mauritius, Sir Seewoosagur Ramgoolam" (IX). He also mentions "the French cultural attaché in Mauritius, Antoine Colonna, a close friend of the family was a native of Corsica (and thus a living link with the mythical birthplace of the emperor)" (IX). Thus, Hazareesingh, a Common University Fund (CUF) Lecturer in Politics and Tutorial Fellow in Politics, Balliol College, Oxford, a fellow of the British Academy, the author of *The Legend of Napoleon* and *In the Shadow of the General*, both award-winning books, and who divides his time between Oxford and Paris, is well-placed to comment on French intellectual life. Yet, as with all books that are based in an author's personal perspective, there are bound to be readers who agree

wholeheartedly with the author's point of view, others who disagree, and yet still others who find that some comments ring true and some are overly negative. For example, in demonstrating how French intellectual thought helped to form the basis of Western ideals of freedom and justice, Hazareesigh analyzes the works of Descartes and Rousseau. Of particular note is his discussion of the French *salon*:

The *salon* was often a site for the development of pioneering ideas and social practices: thus, it was one of the privileged arenas in which women could engage in philosophical debate – notably, by critically confronting the work of Descartes. ... These intellectual exchanges later took on more overtly political dimensions, preparing the way for the modern democratic era. (11)

He also examines the unease of the French at the continued dominance of American culture in a global economy (e.g. McDonald's restaurants, 180-181) and the impact of the Dreyfus Affair on contemporary French politics: "... there has perhaps been no greater failure over the past decade than the collective inability of the intellectual class to confront the rise of the National Front and the growing dissemination of its ideas among the French people – a silence all the more remarkable as, throughout their history, and notably during the Dreyfus Affair, French intellectuals were at the forefront of the battle against racism and xenophobia" (209). However, missing are discussions of Edith Piaf, a French cultural icon, and while he mentions Pierre Curie, he does not speak of Marie Curie. Nonetheless, there is plenty of food for thought in the preface, introduction ("A Yearning Toward Universality"), the ten chapters, and conclusion ("Anxiety and Optimism") in *How the French Think* to satisfy everyone from the casual reader who wants to understand better the French way of thinking to those who want to have a launch pad for a more in-depth investigation of French intellectual thought and its role in contemporary society.

Hannah, Kristin. *The Nightingale*. New York: St. Martin's Press, 2015. ISBN 978-0-312-57722-3. Pp. 448.

Reviewed by
Eileen M. Angelini
Fulbright Specialist (NY)

Kristin Hannah's novel *The Nightingale* delivers on its promise of depicting with tremendous insight and sensitivity the role women played in resisting the Germans during the WWII Occupation of France. Told through the eyes of two dramatically different sisters, Vianne Mauriac and Isabelle Rossignol, *The Nightingale* demonstrates the slow but steady progression each woman makes as she summons the necessary inner strength and courage to survive the war, especially when she is unable to protect all those around her. Vianne is the faithful wife and mother whose safe life in the idyllic village of Carriveau is turned upside down when her husband Antoine, the man she so deeply depends upon for both her emotional and physical well-being, is sent to the Front and her home is requisitioned by the German officer, Captain Beck. Isabelle is the rebellious younger sister who refuses to conform to society's ideal of a proper young woman and who is determined to be a war hero much like Edith Cavell, a nurse in the Great War. While Vianne must resist the charm of the handsome and morally ethical Captain Beck, Isabelle throws herself headlong into the active Resistance movement with such dangerous missions as leading downed Allied pilots to safety over the Pyrenees mountains. As the war continues, an unfortunate situation leads to Beck being replaced by the brute Von Richter, a man who poses even greater emotional and physical challenges for Vianne, and Isabelle is captured, tortured, and deported for being a member of the Resistance. It is here in the development of the narrative that Hannah's talent as a storyteller shines, for she helps the reader to enter into the mindset of these diametrically opposed women, who love each other despite being frustrated by each other's choice (or lack thereof) of actions. Hannah adeptly portrays the tiny moments of mental turmoil so that the reader is able to appreciate fully what it meant to be a woman in France during the German Occupation. A telling example occurs midway through the novel when Vianne is sharing her daily food ration with her Jewish friend Rachel de Champlain:

Vianne took the knife over to the table. Withdrawing the bread and cheese from her basket, she carefully cut both in half and returned her

portion to the basket. When she looked up again, Rachel had tears in her eyes. "I want to tell you not give us that. You need it."

"You need it, too." (252)

Immediately after this scene, Vianne and Rachel are warned by Beck about a round-up of foreign-born Jews (even those women who were married to non-Jewish French men born in France) that is to take place the following day:

He glanced left to right and then leaned slightly toward Vianne. "Madame de Champlain should not be home tomorrow morning," he said quietly.

Vianne thought perhaps he'd translated his intention poorly. "Pardon?"

"Madame de Champlain should not be at home tomorrow," he repeated.

"My husband and I own this house," Rachel said. "Why should I leave?"

"It will not matter, this ownership of the house. Not tomorrow."

"My children—" Rachel started.

Beck finally looked at Rachel. "Your children are of no concern to us. They were born in France. They are not on the list."

List.

A word that was feared now. Vianne said quietly, "What are you telling us?"

"I am telling you that if she is here tomorrow, she will not be here the day after." (253)

What keeps the reader fully engaged in the novel's intrigue is the fact that it begins with a present-day (specifically April 9, 1995 on the Oregon Coast) first-person narration and then continues with third-person flashbacks. Moreover, it is not until the very end that the reader knows for sure whether the first-person narrator, who intermittently interrupts the third-person narration throughout the novel, is Vianne or Isabelle. While it is definitely the many works of Charlotte Delbo that give us a firsthand account of

being in the French Resistance and having survived deportation or Marguerite Dura's *La Douleur* that analyzes the painful memories and events from the war years or Margaret Collins Weitz's *Sisters in the Resistance: How Women Fought to Free France, 1940-1945* that offers the historical framework for the role that women played during the WWII Occupation of France, it is Hannah's *The Nightingale* that sheds a contemporary light on the too often overlooked suffering endured by women during this difficult time period.

Aldama, Frederick Luis. *Formal Matters in Contemporary Latino Poetry*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013. 207 pp. ISBN 978-0-230-39163-5.

Reviewed by
Arturo Gutiérrez Plaza
University of Oklahoma

Frederick Aldama se propone en este estudio analizar algunos de los aspectos más relevantes y característicos de las obras poéticas de cuatro autores que, a su entender, forman parte del movimiento poético denominado: “Latino Formal Poetry”. Ellos son: Rhina P. Espaillat (1932), Julia Álvarez (1950), Rafael Campo (1964) y C. Dale Young (1969). Las dos primeras de ascendencia dominicana, cuya poesía cataloga como “Latino-feminista” y los otros, descendiente de ancestros cubanos (en el caso de Rafael Campo) y de asiáticos, latinos y anglosajones (en el de Young). Estos últimos, según establece Aldama, cultores de una “gay-physician-oriented poetry” (1).

Tanto en el prefacio como en la introducción del volumen, Aldama señala las nociones que fundamentan su análisis y delimitan los propósitos de su investigación. En primer lugar, resalta su interés por el estudio de la poesía en tiempos en que la lectura en general y la literatura en particular cuentan cada día con menos lectores, en un mundo predominantemente audiovisual y tecnológico, que privilegia formas masivas de entretenimiento como la televisión, el cine y el internet. Añadido a ello, corrobora su determinación a concentrar su análisis no sólo en la poesía, aun cuando entre los diversos géneros literarios éste sea posiblemente el de menor lectoría, sino sobre todo en aquella en la que se hace manifiesta, por parte del poeta, especial atención por el cuidado formal y por el cultivo de estructuras poéticas canónicas (sonetos, sextinas, villanelas, pantoums, etc.) replanteadas temática y estilísticamente de acuerdo a las circunstancias de las propias motivaciones expresivas y de las exigencias de la contemporaneidad poética. Al señalar su interés por la denominada “Formal Poetry”, Aldama reflexiona tanto sobre la dimensión histórica de este fenómeno dentro de la poesía estadounidense, como sobre las características de la vertiente específicamente “latina” que hace parte de la poesía contemporánea norteamericana. En tal sentido, asienta el hecho de que hasta los años 80 del pasado siglo existió una marcada resistencia a admitir dentro de la poesía norteamericana contemporánea el cultivo de formas poéticas distintas al verso libre, considerándose el uso de formas tradicionales como signo evidente de concepciones retrogradadas, represivas, elitistas, antidemocráticas y falocéntricas (14). Es ante esta realidad que a partir de esos años comienzan a surgir,

paradójicamente, intentos de rebelión a las imposiciones del verso libre (no tanto como movimiento sino más bien como un hito histórico dentro la poesía norteamericana) que derivan en la defensa del libre uso de técnicas y estructuras poéticas tradicionales que hasta ese momento habían sido rechazadas por generaciones de poetas anteriores, por estimarlas reaccionarias. Es dentro de esta perspectiva de conjunto que Aldama centra su atención en las poéticas de los cuatro poetas anteriormente mencionados, señalando además cómo en el caso de la “Latino Poetry”, junto a la asunción de estas “nuevas” (tradicionales) formas poéticas los poetas deben rebelarse, también, contra otro tipo de imposición histórica: la de la exigencia de escribir una poesía temáticamente predeterminada, en la que lo “latino” implica necesariamente, y casi de modo exclusivo, el abordaje de asuntos vinculados con la resistencia política, el rescate de su herencia cultural y la defensa de una identidad colectiva minoritaria en USA. Aldama observa en los poemas de estos cuatro escritores, como muestra de un espectro mayor, una superación de tales estigmas: por ser poéticas capaces de indagar en temáticas más plurales y abarcantes; por lograr la coexistencia del cultivo de varias formas poéticas tradicionales, así como también del verso libre; y por su vocación de acercamiento a un público más amplio y diverso, no restringido únicamente a aquél que comparte la condición de “latino”. Este cambio histórico en las posibilidades expresivas de la poesía “latina”, Aldana lo atribuye al proceso de cambios demográficos (migraciones del campo a la ciudad), económicos (incorporación a la clase media) y educativos y culturales (mayor acceso a los sistemas formales de enseñanza y a la cultura) que ha experimentado la comunidad latina en Estados Unidos, desde los años 60 hasta el presente.

En cuanto a las premisas que sustentan su abordaje analítico, Aldana es enfático también. Insiste en la importancia de lograr un acercamiento al texto poético que sea capaz de apreciar, ante todo, las cualidades estéticas del poema como objeto artístico. Para ello reivindica la pertinencia del “close reading” en aras de alcanzar una comprensión del texto como entidad orgánica, como sistema constituido por un conjunto de subsistemas que han de procurar un efecto de unidad, en los que los componentes formales y temáticos logren conjugarse dentro de una totalidad capaz de interpelar las capacidades emocionales y cognitivas del lector. En otros términos, su interés analítico se centra en el texto, sin obviar las condiciones históricas, biográficas, sociales y culturales que conforman el contexto del poema, pero bajo el entendido de que dichas circunstancias son ancilares para la comprensión del poema *como poema* (17). Entre las categorías a las que acude a lo largo del libro para el análisis de la selección de textos que conforman la muestra de los cuatro poetas estudiados, resaltan, entre otras: la de “segmentación”, propuesta por Rachel Blau DuPlessis; la de “extrañamiento” formulada por el formalista ruso Víctor Shklovsky; la de la “distancia objeto-sujeto”, requerida para establecer la relación estética, formulada por Bertolt Brecht, en su tratado del teatro épico; y la del “correlato objetivo” señalada por T.S. Eliot.

Para el estudio detallado de los poemas de Campo, Young, Álvarez y Espallat, el libro dispone de cuatro sendos capítulos, los cuales luego se complementan con respectivas entrevistas en las que Aldama mediante conversaciones con cada uno de los poetas, retoma y amplía varios de los aspectos referidos en su lectura crítica. Sin embargo, como anticipo al abordaje específico del escrutinio de la obra de cada poeta, Andara identifica en todos ellos una característica que los aúna, más allá de su condición de latinos. A su entender, los cuatro poetas estudiados, de una u otra forma, elaboran una poesía de lo cotidiano y del lugar común, con un lenguaje despojado de artificios proclive con frecuencia al tono conversacional. Una poesía que, en definitiva, posee como uno de sus mayores atributos la capacidad de hacer novedosa a la vista del lector la experiencia rutinaria de la vida diaria. Entre los aspectos más relevantes sobre los que concentra su atención Aldara, al explorar cada una de estas poéticas, estarían los siguientes. En el caso de Campo: la herencia de la cubanidad como seña compleja de identidad, el bilingüismo, las relaciones conflictivas con las figuras paterna y materna, el deseo erótico, la homosexualidad, las enfermedades y las experiencias médicas, así como la violencia, el miedo y las angustias propias del mundo actual. Al analizar los poemas de Young, identifica en ella como una de sus más notorias influencias la huella de la poesía de Williams Carlos William, sobre todo en lo referido a la tendencia de la objetivación del mundo cotidiano y de la puesta en relación del mundo natural con el artificial, como partes de un mismo universo de posibilidades de indagación poética. Asimismo pone de relieve la presencia en la poesía de Young de ciertos estados de armonía, desarmonía y organicidad, “encarnados” en palabras “corpus”, “body” y “cadáver”, términos que también aparecen en estrecha relación con el ámbito médico (y metafóricamente con el de la misma creación poética), y específicamente con la lucha contra enfermedades como el cáncer y contra la muerte. Del mismo modo señala, entre otros aspectos la relación entre el proceso creativo y el amor erótico, la visión del poeta como creador de artefactos y como artesano, el cuestionamiento de las convenciones morales asociadas al cuerpo y las singularidades de su condición étnica múltiple (asiático, latina, anglo). Young y Campo, nacieron en Inglaterra y New Jersey, respectivamente. Álvarez, de ascendencia dominicana nació en New York donde su familia se radicó por razones de persecución política, pero vivió parte de su infancia en República Dominicana. Espallat, quien pertenece a una generación anterior, nació y vivió en República Dominicana pero hubo de residenciarse a partir de los 7 años de edad en USA como consecuencia, también, del exilio político. Tales consideraciones generacionales y migratorias, ligan a estas dos poetas mujeres de modo más raigal con la tierra de sus ancestros y marca una relación singular tanto con la lengua natal como el espacio geográfico y afectivo del que provienen. De todo el grupo Álvarez es la única que ha alcanzado un importante reconocimiento por su labor como narradora, en tanto novelista y cuentista, hecho que ha ensombrecido en parte la visibilidad de su poesía, en la cual destacan asuntos como: el bilingüismo (el español como lenguaje de la infancia y el inglés como ganancia); el proceso creativo vinculado a la apropiación de una nueva

lengua (renacimiento en otro idioma) y al rescate de la memoria; la inmigración; la nostalgia; las relaciones entre madre e hija; el erotismo; la mujer y los oficios domésticos; o el racismo en USA y República Dominicana. Otro factor común que Aldama identifica en las poéticas de Álvarez y Espaillart es el del uso recurrente de la ironía. En la poesía de Espaillart, sin embargo, quien comparte mucho de los temas presentes en la obra de Álvarez, se observa una mayor precisión y concisión verbal, y una marcada inclinación a la creación de abstracciones a partir de situaciones que no se escapan del lugar común. Su caso se caracteriza además, no sólo por ser la mayor de estos cuatro poetas (nacida en la década de los 30) sino por haber publicado tardíamente sus primeros libros de poesía, cuando ya contaba más de 60 años de edad. Tal vez por eso, el envejecimiento y la aceptación de una muerte sin patetismos se configura también como uno de los tópicos de su poesía, junto a otros como el de la relación nostálgica y positiva entre madre e hija, la tendencia a la humanización de la naturaleza y de la vida animal, así como la multiplicidad de posibilidades sensoriales que vinculan al ser con la memoria y el pasado.

En síntesis, podríamos afirmar que Aldama logra en este libro dar cuenta de la obra de cuatro poetas relevantes de la poesía contemporánea norteamericana, más allá de sus condición de latinos, adjetivación que en ocasiones luce contradictoria con sus propósitos de centrarse en las características formales del poema que hacen de éste, fundamental y esencialmente, una obra de arte, deslastrándose de los condicionantes que la tradición crítica de corte sociológico le impone frecuentemente al texto poético, convirtiéndolo y entendiéndolo como mera ilustración de una tesis de orden sociopolítico o histórico. Pues en su caso, no sólo intenta rescatar las posibilidades del cultivo de formas canónicas de poesía sino que también procura revalorar formas hermenéuticas de lectura, renegadas por las conceptualizaciones y teorizaciones de la posmodernidad, que no rehúyen el juicio y la labor valorativa como funciones intrínsecas de la aproximación crítica al texto. En consonancia con todo esto, afirma, finalmente, en la “coda” con que cierra el análisis de las obras poéticas de los poetas en cuestión, lo siguiente: “We don’t simply read a poem; we read *and* interpret a poem simultaneously. Reading is interpretation. And this guided interpretation (involves our gap filling, memory, theory of relevance, and other cognitive mechanisms) turns into a cognitive and emotive reaction that in turn becomes an evaluation. We judge the poem to be well done or not so well done and the maker as competent or not so competent. Fortunately, here, I can say that we judge the makers competent and that which is made a success.” (135)