

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

ACTA HISPANICA

TOMUS XV

HUNGARIA  
SZEGED  
2010

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS**

ACTA HISPANICA  
TOMUS XV

Consejo de Redacción

ÁDÁM ANDERLE, TIBOR BERTA, ZSUZSANNA CSIKÓS

Consejo Asesor

DEZSÓ CSEJTEI, MÁRIA DORNBACH, INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ,  
CARMEN MARIMÓN LLORCA, JOSÉ IGNACIO PÉREZ PASCUAL,  
JESÚS RODRÍGUEZ VELASCO, LEONOR RUIZ GURILLO, ILDIKÓ SZIJJ

Editor

TIBOR BERTA

Redactora Técnica  
ZSUZSANNA JENEY

Universidad de Szeged  
Departamento de Estudios Hispánicos  
Petőfi sgt. 30-34, H-6722 Szeged, Hungría  
Tel.: 36-62-544-148  
Fax: 36-62-544-148  
E-mail [hispan@hist.u-szeged.hu](mailto:hispan@hist.u-szeged.hu)  
[www.hispanisztikaszeged.hu](http://www.hispanisztikaszeged.hu)  
ISSN 1416-7263

SZEGED, 2010

## ÍNDICE

ENCARNA ALONSO VALERO	
Género, poder y literatura en la España contemporánea .....	5
JUAN RAMÓN VÉLEZ GARCÍA	
La represión de lo imaginario en el campo literario mexicano del siglo XX ...	17
ÁLVARO LLOSA SANZ	
El nudo/nodo en la narrativa de Julio Cortázar y los caminos hacia la hiperficción .....	31
MÓNICA POZA DIÉGUEZ	
Magia bruniana y socialismo utópico: el concepto de imaginación dialéctica de Alfonso Sastre en <i>¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?</i> .....	43
GEORGES MOUKOUTI ONGUEDOU	
Heroísmo y suerte en <i>Hija de la fortuna</i> : Análisis de las parejas actanciales.....	57
CAROLINA RAMOS FERNÁNDEZ	
El ánimo sola: Enrique Buenaventura adapta a Tomás Carrasquilla.....	69



# GÉNERO, PODER Y LITERATURA EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

ENCARNA ALONSO VALERO

Universidad de Granada

## Abstract

*This paper analyzes the images of power and the consecration mechanisms that can be found in the pathways of several political women in the first third of the 20th century in Spain. To that end, this work considers concepts like the idea of merit and the idea of exceptions creation, among others.*

*The construction of national feminine myths is also analyzed, giving a detailed overview about the utilization of music and literature as effective resources to conform those myths.*

La imagen que nos ha llegado de las mujeres en los años 20 y principios de los 30, tanto en sus representaciones gráficas como literarias (que estuvieron, por razones obvias, mayoritariamente hechas por hombres), se ha convertido en un referente que suele interpretarse como una imagen innovadora e incluso revolucionaria. No obstante, aunque se alude con frecuencia a la conciencia de libertad de las mujeres en las vanguardias, a la emancipación femenina y al rechazo del rol tradicional tras la irrupción de la ‘mujer moderna’, las relaciones entre los sexos están en ese periodo menos transformadas de lo que una observación superficial podría hacer creer. Y lo mismo ocurre en el ámbito político, donde necesariamente tendremos que volver los ojos al hablar del poder y su representación en la historia contemporánea. No se trata de negar radicalmente la dudosa movilización y acción colectiva (que tendría que ser típicamente política) de resistencia, orientada hacia reformas jurídicas y políticas (aunque sí existieron movimientos opuestos a la resignación que estimulan todas las visiones esencialistas, entre las que sin duda se cuenta el sexismo, y hubo en algunos ámbitos ciertas rupturas de los hábitos y rutinas); aunque se dieron las revueltas propias de los pequeños grupos de solidaridad y de apoyo mutuo, probablemente uno de los pasos fundamentales estaría en el compromiso iniciado en la acción política (y todo lo que lleva consigo: acción jurídica, etc). Se empezó ese camino, por mucho que en algunos casos se hiciese de maneras cuya lógica, presupuestos y eficacia puedan ser dudosos (los principios siempre son complicados), pero lo que difícilmente puede discutirse es que esa lucha estuvo o acabó sumergida con las

formas y normas del combate político en movimientos muchas veces ajenos a sus preocupaciones e intereses (o en los que éstos se encontraban muy diluidos): todos los partidos eran profundamente conservadores en materia de género.

De este modo, no podemos dejar de preguntarnos qué fue lo que hizo posible que en las primeras elecciones de la República (en las que las mujeres podían ser elegidas pero no votar) tres mujeres llegasen a ocupar un escaño de diputada (Margarita Nelken<sup>1</sup>, Clara Campoamor y Victoria Kent). En las dos elecciones posteriores, aumentó el número de mujeres que ocupaban un escaño (sólo una de ellas, Francisca Bohigas, de la CEDA, lo hizo representando a un partido conservador), lista a la que hay que añadir el nombre de la anarquista Federica Montseny<sup>2</sup>, ministra de Sanidad y Asistencia Social en plena Guerra Civil. Apenas es necesario aclarar que era la primera mujer que accedía a ese cargo.

Para explicar estos casos, así como la discusión sobre el voto femenino, es necesario dirigir la mirada a Europa y al amplio movimiento sufragista que había ido tomando forma tras la Primera Guerra Mundial, así como al propio desarrollo de los feminismos en el continente, pues a consecuencia de todo ello se crean determinadas estructuras de partido que permiten la introducción de mujeres en espacios que antes estaban vedados para ellas.

Así, en función de la idea de mérito, estaba abonándose el terreno para la producción de excepciones. Se hicieron concesiones en la dinámica de la permisividad relativa para esa creación de excepciones, manteniendo el viejo rigor para el conjunto<sup>3</sup>, pues la creación de excepciones es un elemento imprescindible para que las posiciones de liderazgo y poder sean percibidas como adquiridas o distribuidas en función del mérito (recordemos el concepto de ‘mujer coartada’ del que hablaron Simone de Beauvoir<sup>4</sup> o Hannah Arendt<sup>5</sup>, entre otras). La

---

<sup>1</sup> Véase Margarita NELKEN, *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor, 1930, y, de la misma autora, [s.f.]. *La condición social de la mujer*, Madrid, CVS, 1975.

<sup>2</sup> Contamos con varias biografías de Federica Montseny, entre ellas Susanna TAVERA, *Federica Montseny. La indomable (1905-1994)*, Madrid, Temas de Hoy, 2005; Irene LOZANO, *Federica Montseny. Una anarquista en el poder*, Madrid, Espasa-Calpe, 2004.

<sup>3</sup> Amelia VALCÁRCEL, “Las filosofías políticas en presencia del feminismo”, in: Celia AMORÓS (ed.), *Feminismo y filosofía*, Madrid, Síntesis, 2000, 123.

<sup>4</sup> En una entrevista, dijo: “Les féministes, aujourd’hui, refusent d’être des femmes-alibi, comme je l’étais. Elles ont raison, il faut lutter!”, Alice SCHWARZER, *Simone de Beauvoir aujourd’hui*, París, Mercure de France, 1984, 72.

<sup>5</sup> Invitada en 1953 a la Universidad de Princeton para dictar los seminarios Christian Gauss, varios de los asistentes expresaron su satisfacción por el hecho de tener por primera vez a una mujer como conferenciante; lejos de sentirse halagada, Hannah Arendt respondió muy críticamente, haciendo notar su enojo por haber sido puesta en el papel de ‘mujer coartada’. En una carta dirigida a Kurt Blumenfeld decía al respecto: “ilustré a esos honorables caballeros sobre lo que es una judía de excepción, y traté de dejarles muy claro que aquí me he sentido

existencia de esos casos aislados es lo que permite, junto con otras variables, defender que un sistema es igualitario y meritocrático a pesar y después de todo.

Muchos son los mecanismos de consagración que muestran a los constituidos como élite, entre ellos la ocupación de un puesto destacado en un partido o la llegada al Parlamento. A su vez, existe una extensa serie de tácticas llamadas al orden, de distintos ritos institucionales que tienen un lugar fundamental y que en la problemática que nos ocupa adquieren una enorme importancia: entre otras cosas, buscan instaurar y fijar una separación no sólo entre los que ya han recibido la marca distintiva y los que todavía no lo han hecho, sino sobre todo entre los que son socialmente dignos de recibirla y los que están excluidos, entre ellos las mujeres.

Esto es así hasta el extremo de que, con respecto a la cuestión de la actuación de las mujeres en las discusiones sobre el voto femenino, habría que preguntarse qué categorías (y articuladas de qué manera) llevan a las mujeres a contribuir al reforzamiento de su exclusión de los lugares de los que están ya excluidas; como es sabido, algunas parlamentarias colaboraban, negándole a las mujeres el derecho al voto, a excluirlas de los espacios de decisión política, y casi todos parecían coincidir en que la mayoría de las mujeres españolas, o al menos buena parte de ellas, contribuirían a excluirlas de los espacios de representación. Frente a la opinión de Clara Campoamor<sup>6</sup>, que se mostraba partidaria de la aprobación del voto femenino, Victoria Kent (cuyo nombre se hizo tan popular que incluso aparecía en el famoso chotis “Pichi” que cantaba por entonces Celia Gámez) defendía que la mayoría de las mujeres españolas no había alcanzado esa conciencia y autonomía y que, como consecuencia de ello, el sufragio femenino favorecería a los grupos conservadores puesto que gran parte de las mujeres votarían lo que les dijese su marido o la Iglesia. Para comprender la magnitud real de este problema, pensemos que en el momento de la votación, muchos diputados de partidos progresistas se ausentaron, entre ellos la única mujer que, junto a Campoamor y Kent, había en el parlamento, Margarita Nelken, diputada del Partido Socialista, que se proclamaba feminista y era de hecho defensora de un feminismo mucho más avanzado que la mayoría de las mujeres de la época, pero que mostraba grandes reservas ante la aprobación del sufragio femenino por considerar que la mujer española no había alcanzado el suficiente nivel de

---

obligada a ser la mujer de excepción”, Elisabeth YOUNG-BRUEHL, *Hannah Arendt*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, 350. Por esa razón estuvo a punto de rechazar la invitación de esa misma Universidad, en 1959, para ser profesora con rango de catedrática, cuando supo que, en el comunicado dirigido al *New York Times*, se destacaba el hecho de que era la primera mujer en recibir esa invitación (íbidem)

<sup>6</sup> Clara CAMPOAMOR, *El voto femenino y yo. Mi pecado mortal*, Madrid, Horas y Horas, 2006.

autonomía, con lo que la libertad del voto femenino no sería tal. Como resultado de todo este problema, nos encontramos con la paradójica circunstancia de que en España el sufragio femenino, aprobado por un escaso margen de votos, sale adelante con el apoyo de buena parte de los diputados conservadores porque, de acuerdo con las objeciones que oponía Victoria Kent, consideraron que las mujeres votarían mayoritariamente según los criterios que les indicase la Iglesia y eso los favorecería en las urnas<sup>7</sup>.

Además de la trascendencia de lo que se estaba considerando, esta problemática supuso también la ampliación del área de lo político y de lo politizable, haciendo entrar en la esfera de lo políticamente discutible (aunque sólo de manera parcial y bastante tangencialmente) unos objetos y unas preocupaciones descartados o ignorados por la tradición política porque parecían corresponder a la esfera de lo privado, por mucho que en gran medida estos primeros pasos formasen parte de las luchas de la lógica más tradicional de la política, en algunos casos subordinados a instancias que, por su acción negativa, contribuían de manera muy considerable a la perpetuación de las relaciones sociales de dominación entre los sexos.

Probablemente uno de los casos más llamativos sea el de María Lejárraga, que ganó en las elecciones de 1933 un escaño como diputada del Partido Socialista, gran intelectual y una de las escritoras más prolíficas de la primera mitad del siglo, que muestra en su obra una enorme preocupación por la cuestión de la emancipación femenina y exhorta a las españolas a cambiar su situación de mujeres subyugadas, pero cuyo nombre no sólo no figura en historias o en manuales, sino que ni siquiera encabeza las propias obras ni la serie de tratados

---

<sup>7</sup> “Gracias a ella [Margarita Nelken], a Clara Campoamor, a Matilde Huici y a otras mujeres de la época entré en contacto con las avanzadas ideas del feminismo. Eran abogadas y profesionales, seguramente las primeras en la historia de España, y decían lo mismo que yo pensaba de la independencia y de la libertad de las mujeres”, Irene FALCÓN, *Asalto a los cielos: mi vida junto a Pasionaria*, Madrid, Temas de Hoy, 1996, 48. Y sobre el debate en torno al voto femenino, afirma: “Hay que recordar que las mujeres españolas no consiguieron ese derecho hasta las elecciones del año 1933, que ya está bien. En las generales de 1931 algunas pudieron ser candidatas, pero no votar. Yo me encontraba, como todas las mujeres progresistas, en un dilema. Por un lado, era lógico y justo que la mujer pudiera votar, y de hecho yo luchaba por el sufragio como podía, desde la prensa; pero, al mismo tiempo, sabía que era peligroso desde una perspectiva progresista, porque la mujer estaba bajo la influencia de la Iglesia, y sabía que iba a votar de forma reaccionaria. Era la gran polémica entre Clara Campoamor, que decía ‘hay que dar el voto’, y Victoria Kent (...) Después de tanto tiempo transcurrido, creo que Clara Campoamor tenía razón. A pesar de que aparentemente la mayoría de las mujeres iban a votar lo que dijera su marido o su padre o su confesor, había que lanzar a las mujeres, darles los derechos que les correspondían. Lanzarlas y, dentro de la lucha, las mujeres ya sabrían a quién tendrían que acabar votando. En fin, era un proceso duro al que había que llegar porque, si no, a las mujeres nunca se les daría el voto”, *ibidem*, 83-84.



feministas. El que aparece es el de su marido, Gregorio Martínez Sierra, nombre con el que firmaba sus producciones. Tuvieron que pasar muchos años, y ya muerto el que había sido su marido, para que afirmase en su libro de memorias<sup>8</sup> que esas obras eran colectivas, escritas por ambos, Gregorio y María, en colaboración, y ni siquiera en ese momento se atrevió o quiso reconocer lo que confirman documentos y testimonios, es decir, que María era la única autora de la mayoría de las obras que se firmaron con el nombre de Gregorio Martínez Sierra.

Se trata de un ejemplo enormemente significativo: viviendo en Madrid, con una educación progresista, hija de médico y de una mujer de formación excepcional para la época, María Lejárraga es un caso claro de cómo en muchos casos las mujeres sólo podían ejercer poder o mostrar talento (y que les sea reconocido) por delegación (es decir, como eminencia grises). Ello obliga a la inversión de las apariencias, a la exigencia de que el hombre ocupe, aunque sea de cara al exterior, la posición dominante de la pareja en lo que respecta a estas cuestiones. Los motivos que, según expuso la propia María, la llevaron a actuar de esa forma y el hecho de que nunca reconociese que ella era la autora de las obras muestran a las claras la lógica paradójica de la dominación masculina y la sumisión femenina. Así, esta mujer dedicada a la política, escritora prolífica y autora de distintos tratados y conferencias que defendían los derechos de la mujer (aunque el que aparezca como autor y el que leía las conferencias fuese su marido) es una muestra evidente de las limitaciones de las posibilidades de pensamiento y de acción a las que se enfrentaban estas mujeres.

Es muy significativo el hecho de que se refiera a sus obras como a hijos y que recurra con frecuencia a la hora de referirse a ellas a la metáfora de la reproducción biológica<sup>9</sup>. En esa misma línea, asegura haber concebido y parido más hijos de los debidos, por deseo expreso de su marido<sup>10</sup>. Con esa alusión a la biología trata de justificar que apareciese sólo el nombre de su marido argumentando de manera más o menos explícita que el acto de creación es colectivo y hace falta padre y madre, y que en su caso el que era su marido tuvo gran importancia en su formación y toma de conciencia. En definitiva, parece decir que en el trabajo de producir sus obras su marido tuvo una importancia decisiva en su fecundación (cosa que puede resultar discutible si atendemos a ambas trayectorias y a las propias obras), mientras que a ella llevó a cabo la parte de la gestación y el parto. En este caso, además, y puesto que los ‘hijos’ salieron a la luz sólo con el nombre del padre, parece que el acto (típicamente femenino)

---

<sup>8</sup> María MARTÍNEZ SIERRA, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 75-76.

<sup>10</sup> *Ibidem*, 126.

de gestación y parto se encuentra anulado en favor del trabajo (que aparecería como propiamente masculino) de la fecundación.

También estamos ante un ejemplo claro de cómo forman parte de lo masculino los actos oficiales y de representación (la propia María insiste en que esas gestiones las hacía su marido, responsable de los aspectos comerciales), mientras que las mujeres quedarían excluidas de los espacios públicos, y sometidas además a un trabajo de socialización que tendía a menoscabarlas y a toda la serie de expectativas colectivas a las que estaban enfrentadas. Esta última cuestión afectaba también de lleno a las mujeres parlamentarias, de las cuales varias eran, como Lejárraga, escritoras (Montseny y Nelken, por ejemplo, así como otras con una intensa actividad política, aunque no llegasen al parlamento: Irene Falcón, Carlota O'Neill...), y casi todas escribieron posteriormente sus memorias, algunas más o menos noveladas o poéticas. Todos esos testimonios son de gran ayuda para estudiar la problemática que estamos tratando, pues la literatura puede sin duda constituirse como representación lúcida del espacio social y ser un instrumento de primera magnitud para los estudios de género. No es extraño: el discurso literario no surge del vacío, sino que se nutre de las ideologías socialmente vigentes, las reorganiza en función de sus propias orientaciones y exigencias, las incorpora selectivamente y las reacuña conceptualmente al traducirlas al lenguaje en el que expresa sus propias preocupaciones.

Resulta llamativo cómo la afirmación de independencia intelectual o el alcanzar determinadas cotas de poder (aunque sean limitadas), que se traducen además de manera inevitable en unas manifestaciones corporales, tienen el efecto de hacer aparecer a una mujer como no 'femenina': pensemos en la anécdota de que un parlamentario, al incorporarse Margarita Nelken, comentó con intenciones claras que al fin había llegado una mujer al hemiciclo, cuando ya había otras dos (las propias posiciones sociales están sexuadas y son sexuantes<sup>11</sup>).

Este hecho nos indica lo que significaba para estas mujeres el hecho de ser en todo momento conscientes de su cuerpo, de estar siempre expuestas a la humillación o al ridículo, y, en definitiva, de la situación de la mujer como ser percibido, y percibido por la mirada masculina. Muchos de los datos o de las anécdotas que nos han llegado sobre estas políticas nos hablan de manera clara de lo que suponía el 'arte' de vivir en femenino y del buen comportamiento, corporal y moral, que llevaba consigo. Todo el trabajo de socialización tiende a

---

<sup>11</sup> Tras una de las intervenciones de Pasionaria en el Parlamento, otro diputado señaló que "ha hablado como un hombre, como el único hombre que ha hablado hoy en la Cámara", y algunos periodistas comentaron la vergüenza que suponía que una mujer hubiera acorralado y vencido a sus adversarios hombres (cf. Rafael CRUZ, *Pasionaria. Dolores Ibárruri, historia y símbolo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, 133).

imponerles unos límites que conciernen al cuerpo (en lo que se refiere al vestir, por ejemplo, o a distintas costumbres asociadas a lo corporal), un aprendizaje de sumisión del cuerpo que está caracterizado socialmente de manera profunda.

Pensemos además en cómo la violencia simbólica<sup>12</sup> se reforzaba con frecuencia combinando varias características distintivas (o estigmas, desde este punto de vista). Así, en el caso de Victoria Kent, por su opción sexual, o de Irene Falcón, culta, políglota, directora de una colección de libros de mujeres (inspirada en la colección que dirigía Federica Montseny en “La Novela Ideal”) en la que se publicaron, entre otras, *La técnica del amor*, de Doris Langley Moore, *La dama bolchevique*, de Vera Imber, o *Hypatia*, de Dora Russell, que apareció con un prólogo de la propia Irene Falcón y que era una respuesta a un libro antifeminista, *Lysistrata*, de A. M. Ludovico, publicado previamente por la *Revista de Occidente*. Hija de padre judío de origen alemán, es fácil percibir ramalazos de antisemitismo en las críticas que se le dirigían (como ocurre también, por ejemplo, en el caso de Margarita Nelken, que unía a ese ‘pecado original’ el de ser una mujer atractiva<sup>13</sup>).

En el caso de estas mujeres que ocuparon una posición importante en la política española de esos años, habría además que reflexionar sobre el hecho llamativo de que en un porcentaje muy elevado son mujeres sin hombre. Pensemos, por ejemplo, en las tres diputadas en las primeras elecciones de la Segunda República, Campoamor, Kent y Nelken, las tres solteras. O en

---

<sup>12</sup> La noción de ‘violencia simbólica’ fue propuesta por Pierre Bourdieu que, en *La dominación masculina*, ofrece la siguiente definición: “Siempre he visto en la dominación masculina y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. Esta relación social extraordinariamente común ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema o estigma, cuya mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible”, Pierre BOURDIEU, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, 11-12.

<sup>13</sup> Irene Falcón dice sobre Nelken en sus memorias: “Tenía muy mala fama, sobre todo entre sus compañeros periodistas más machistas, quienes malévolamente la apodaban ‘el colchón de las redacciones’ porque ella presumía de que tenía muchos hijos, cada uno de un padre distinto. Yo admiraba la audacia, la libertad y el criterio con que proclamaba su promiscuidad y su prolífica maternidad. La verdad es que todo aquello era pura fanfarria, porque cuando años más tarde la conocí en profundidad, al convertirse en colaboradora de la agencia de noticias AIMA, estaba casada con un marido estable y muy serio y sólo tenía una hija y un hijo”, FALCÓN, op. cit., 47-48.

Pasionaria<sup>14</sup>, siempre vestida de negro, con ropa ancha, que evitaba que se le conociesen compañías masculinas (no hay más que pensar en el desarrollo y las consecuencias que tuvo el ‘caso Antón’<sup>15</sup> tanto para ella como para el propio Francisco Antón). Sin embargo, era sabido que Margarita Nelken era madre soltera o que Pasionaria estaba separada y tenía hijos. En el caso de las mujeres que ocuparon puestos de responsabilidad política, podría parecer que para que una mujer ‘mandase’ o tuviese cierto grado de poder sobre hombres, tendría que ser ella misma una mujer sin hombre (quizá porque de alguna manera se asume o se cree que los demás asumirían lo que tradicionalmente se asociaba a una mujer casada, es decir, que sobre ella ‘manda’ o tiene una gran influencia su marido, que a él debe lealtades y obediencia...). Y eso incluso cuando habría que estudiar detenidamente qué grado real de poder y de autoridad tenía cada una de ellas sobre hombres, puesto que es evidente que eran ellos los que seguían dominando el espacio público y el campo del poder, mientras que las mujeres permanecen entregadas fundamentalmente al espacio privado donde se perpetúa la lógica de la economía de los bienes simbólicos, o a extensiones de ese espacio, los llamados servicios sociales y educativos, o también en los universos de producción simbólica (espacio literario, artístico y periodístico, etc.). Sin duda no es gratuito el hecho de que, como antes hemos dicho, muchas de estas mujeres dedicadas a la política fuesen también escritoras o, aún más evidente, que muchos de los puestos que ocupaban fuesen una prolongación de los espacios domésticos, es decir, los servicios sociales (Federica Montseny fue ministra de Sanidad y Asistencia Social durante la Guerra Civil: es impensable que lo hubiese sido de Economía, por ejemplo, o probablemente de casi cualquier otro ministerio, salvo quizá el de Educación).

En este sentido, sería interesante analizar la diferencia entre estas mujeres de enorme presencia en la vida política española en estos años, siempre desde partidos socialistas, comunistas o anarquistas, y el papel que desempeñan las mujeres que adquieren notoriedad pero que pertenecen a partidos conservadores. La figura fundamental sería sin duda Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio Primo de Rivera y presidenta desde 1934 de la Sección Femenina de Falange<sup>16</sup>. En

---

<sup>14</sup> Existen muchas biografías y estudios sobre Dolores Ibárruri, Pasionaria. Son de gran interés, por ejemplo, CRUZ, op. cit., y Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Pasionaria y los siete enanitos*, Barcelona, DeBolsillo, 2005. Pasionaria relata su proceso de formación y el desarrollo de su carrera política en: Dolores IBÁRRURI, *El único camino*, Madrid, Castalia, 1992.

<sup>15</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN, op. cit., 46-47 y 218-220. Dice Vázquez Montalbán que “cada vez que aparece la cuestión sexual en cualquier conversación con sus biógrafos o sucedáneos, Dolores reacciona con una pudibundez incomprensible”, *ibidem.*, 46.

<sup>16</sup> Puede consultarse Kathleen RICHMOND, *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

España, además, no podemos perder de vista el hecho de que Falange es un caso particular con respecto a los otros fascismos europeos por el peso de la Iglesia dentro de la organización. Naturalmente, defienden el papel tradicional de la mujer (es decir, la casa, entregada a los hijos...) pero también les exige nuevas obligaciones. Por ejemplo, hay una lealtad y una obligación que es pareja o incluso superior a la de la familia: la que deben a la patria y al movimiento (de hecho, tener hijos es una de las obligaciones más importantes que una mujer tendría hacia la patria). Otra de esas nuevas exigencias es la participación en organizaciones (la Sección Femenina, organizaciones benéficas...) que las saca al ámbito público aunque por supuesto siempre como guardianas de determinados valores.

Otro tema interesante que se nos abriría es el de los mitos nacionales femeninos (el caso de Pasionaria en España, por ejemplo, pero que podríamos remontar incluso a Juana de Arco, Marianne de Francia, Isabel y Victoria de Inglaterra, la Madre Rusia o a todas las representaciones del Estado o de la República como una mujer). La asociación parece clara: todos estos mitos nacionales son femeninos porque probablemente se pretende sugerir la idea de protección, cuidados, amor, fortaleza sacrificio, entrega, todo ese tipo de valores que tradicionalmente aparecen asociados a la figura de la madre.

En general, estos mitos tienen en común que se va imaginando la figura de estas mujeres como encarnación del pueblo, portadoras de una serie de virtudes (capacidad de sufrimiento, de sacrificio, de entrega a los demás...) coincidentes con las que, se suele decir también, representan o deberían representar (nombran el orden y llaman al orden) las cualidades de la maternidad. De este modo, se selecciona, resalta e imagina toda esa serie de características, esta vez concentradas en una sola persona; pensemos, por ejemplo, que con frecuencia se han equiparado las figuras de distintos mitos nacionales femeninos: “Se establecieron comparaciones con mujeres con una participación pública destacada en el pasado, y a las que se calificó también de heroínas. La figura de Dolores [Ibárruri] equivalía a la de Rosalía de Castro, Mariana Pineda y Agustina de Aragón”<sup>17</sup>.

En el caso de Rosalía de Castro, otro mito nacional materno, una de las ideas que se encuentra con frecuencia en los estudios sobre su figura es la del énfasis de aquellos rasgos que la harían única<sup>18</sup>: su singularidad (por ser una mujer escritora, por haber escrito en una lengua como el gallego en el momento en que ella lo

---

<sup>17</sup> CRUZ, op. cit., 241.

<sup>18</sup> “El común denominador de la mayoría de los estudios sobre Rosalía de Castro es que parecen querer enfatizar aquellos rasgos que la hacen única, sin insertarla en un contexto más amplio”, Elena SÁNCHEZ MORA, “Rosalía de Castro: ¿bachillera o ángel del hogar?”, in *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Tomo I, Santiago de Compostela, Consello da Cultura galega, Universidade de Santiago de Compostela, 1986, 251.

hizo...) es un elemento necesario para la construcción de un mito como el suyo, así como el ser considerada una precursora (en realidad, en su caso, casi una madre que nutre, da vida y abre camino al iniciar la literatura moderna en lengua gallega). Mujer única, por tanto, sola, sentada en su banco de excepción, la misma excepcionalidad que encontramos en el resto de los mitos nacionales femeninos.

También redundarán todas esos textos que se le dedican sobre la simbología materna de Rosalía de Castro, estrechamente relacionada con el modelo popular, como relacionados se encuentran la insistencia terrícola, espectáculo simbólico de maternidad. Así, no falta la poesía en la que Rosalía equivale a la tierra y a Galicia. En cualquier caso, en los poemas quedan claras las bases de esa especie de trinidad metafísica (mujer, Galicia, madre) que acompaña su mito, como en general todos los mitos femeninos maternos; pensemos, de nuevo, en el mito de Pasionaria: todas las equivalencias anteriormente descritas se le pueden aplicar con sólo cambiar Galicia por España.

A partir sobre todo de la postguerra española y hasta la actualidad, se le dedican a Rosalía multitud de poemas en Galicia (especialmente de mano de mujeres poetas como Pura Vázquez, Xohana Torres, Luz Pozo Garza, entre otras muchas) en los que se desarrolla esa imagen materna arquetípica. Así, por ejemplo, Xaquina Trillo escribe en su poema “No adro de Bastabales”, del libro *Ceibos*<sup>19</sup> (de 1980 y en el que dice literalmente que Rosalía fue madre (*nai*) para Galicia y escribe “Ela”, es decir, ella, refiriéndose a Rosalía, con mayúscula):

Que Ela para Galiza foi,  
amiguiña, irmán e nai.  
Tres cousas as milloriñas  
tres cousas cóma non hai

Se le escriben incluso unas letanías en las que podría decirse que sustituye a la Virgen María: pensemos, de hecho, en el apelativo ‘a Santiña’ que con frecuencia se le da a Rosalía de Castro en Galicia, o en poemas como “Ladaíña a Rosalía de Castro”, de Ernesto Guerra da Cal, con un estribillo que, recordando los rezos del rosario y como si se tratase de una auténtica letanía (*ladaíña*, en gallego), repite “Madre Rosalía, ruega por nosotros” (“Mái Rosalía, roga por nós”), además de llamarla “Nosa Senhora da Saùdade” (“Nuestra Señora de la Melancolía”) y utilizar los símbolos de la paloma blanca, la estrella, la rosa, etc, que dentro de la simbología cristiana se utilizan para referirse a la Virgen María<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Xaquina TRILLO, *Ceibos*, Lugo, Ediciones Celta, 1980. Por citar otro ejemplo de los muchos posibles, dice Luz POZO GARZA en “Preguntas a Rosalía”, que apareció en *Concerto de outono*, A Coruña, Edicións do Castro, 1981: “Ti me levas da man / á percura da táboa / nosa”.

<sup>20</sup> Ernesto GUERRA DA CAL, *Lúa de Alén-Mar: 1939-1958*, Vigo, Galaxia, 1959, 21-22.

También la música ha consolidado el mito, dedicándole discos o canciones y musicando textos suyos: no hay más que pensar en que “Negra sombra”, el famoso poema de Rosalía de Castro que aparece en *Follas novas*, forma parte ya del folclore gallego.

Casi todo lo que llevamos dicho podría aplicarse también al caso de Pasionaria: desde 1936 hasta su muerte fue protagonista de innumerables poemas dedicados a cantar su figura materna, su mitología terrícola, sus cualidades excepcionales que la convertían en una mujer única. Miguel Hernández (“Una mujer que es una estepa sola”, dice en el poema que le dedicó en *Viento del pueblo*, “mujer, España, madre en infinito”, “mujer redimida y agrandada”), Alberti (“madre del sol de la mañana”, “entraña del pueblo”, “norte de nuestra reconquista,/ segura estrella salvadora,/ Pasionaria, la nueva aurora. ¡Es el Partido Comunista!”), dice en el poema que le dedicó en *Signos del día*, Blas de Otero, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y una larga nómina de poetas exaltaron su imagen y su figura de excepción. Tampoco fue ajena la música en ese proceso de consagración de su mito y de las características que lo acompañaban, haciendo buena la profecía del escritor y periodista Ilya Ehrenburg (“día llegará en que de esta mujer hablarán las canciones”). Así, por ejemplo, Marta Contreras puso música al poema “Pasionaria”, de Nicolás Guillén, aunque probablemente el caso más conocido es el de “Veremos a Dolores”, canción a la que dio voz Ana Belén y que entonó incluso en el multitudinario entierro de Dolores Ibárruri, tras la lectura por parte de Rafael Alberti del poema del que antes reproducíamos algunos versos.

Naturalmente, también existen mitos nacionales masculinos, pero presentan siempre unas características muy distintas a las que estamos señalando. En el caso de Galicia, por ejemplo, si la ‘madre’ es, como antes señalábamos, Rosalía de Castro, el ‘padre’ es sin duda Alfonso R. Castelao, el político más destacado de cuantos han defendido en ese territorio las ideas nacionalistas, además de teórico fundamental de ese movimiento con su *Sempre en Galiza*, figura mítica sin parangón en la Galicia de la transición y la democracia y referente simbólico omnipresente de reivindicación.

Podemos comparar, por ser enormemente significativos, los rituales funerarios de ambas figuras para tomar conciencia de las diferencias de su mito. Rosalía de Castro fue enterrada en el cementerio de Santa María de Adina, en la localidad de Padrón, y posteriormente, el 25 de mayo de 1891, concitando un respeto público unánime, sus restos fueron trasladados al Panteón de Gallegos Ilustres. Se celebraron, entre otros actos, honras fúnebres y una misa en la que réquiem era una obra de Domingo Murguía, abuelo materno de su marido. Fue, en definitiva, un ritual funerario con amplias resonancias sociales pero también políticas e ideológicas, un hecho muy frecuente en el mundo contemporáneo.

Sin duda, es grande el contraste entre el ritual funerario de Rosalía (a finales del siglo XIX y tratándose de una figura amable, materna, reivindicada de un modo u otro por todos los grupos y tendencias sin que resulte incómoda para nadie) y el de Castelao: fallecido en Buenos Aires en 1950, su muerte tuvo una gran repercusión en las comunidades del exilio y su entierro constituyó un gran acto ritual y claramente político, que incluyó banderas, música, himnos, discursos... Fue, en efecto, un ritual del nacionalismo gallego pero también de todo el exilio republicano, un hecho posible al encontrarse en unas circunstancias históricas tan excepcionales como los largos años de dictadura y exilio.

El 'segundo funeral' de Castelao, es decir, el traslado de sus restos mortales a Galicia en los años ochenta, fue en cierto modo muy distinto: de directa reivindicación nacionalista y ocurrido tras una agria polémica, incluyó una buena dosis de violencia entre la policía y los asistentes, que consideraban que se estaba traicionando la memoria del difunto.

De lo que no cabe duda es de que los dos, Rosalía y Castelao, en su traslado al Panteón de Gallegos Ilustres, tuvieron su propio conjunto de significados políticos. Y son rituales que se repiten y siguen cumpliendo su objetivo a día de hoy: cada 17 de mayo, Día das Letras Galegas, se hace en la tumba de Rosalía de Castro una ofrenda floral acompañada por distintos actos (conferencias sobre la lengua y la literatura gallegas, exposiciones, homenajes...) y que sigue teniendo unas connotaciones sociales y políticas claras. En ese sentido, continúa siendo un ritual que cumple su función de reforzar una identidad colectiva al homenajear a la 'madre'.

También siguen cumpliendo su objetivo los rituales fúnebres que se ofrecen a Castelao: la ofrenda floral que cada año hacen ante su tumba los partidos y líderes nacionalistas el 25 de julio (Día de la Patria Galega, de Galicia o Nacional de Galicia), con todo el despliegue de símbolos, sigue siendo hoy en día uno de los actos de reivindicación fundamentales del nacionalismo en Galicia.

Como puede verse, Galicia tiene una 'madre', Rosalía de Castro, y un 'padre', Castelao. Ella es una figura dulce, amable, maternal, denotadora de la 'morriña' gallega, sujeta a muchos intereses ideológicos pero invocada por todo el mundo de cualquier signo político y por tanto también de devoción unánime; él, en cambio, es una figura de connotaciones mucho más fuertes y ásperas, de directa reivindicación política. Así, en los procesos de sublimación y mitificación de ambas figuras, la simbología que los rodea da cuenta de manera estricta de hasta qué punto aparece claramente respetada la división sexual también en materia de mitologías nacionales.



# LA REPRESIÓN DE LO IMAGINARIO EN EL CAMPO LITERARIO MEXICANO DEL SIGLO XX

JUAN RAMÓN VÉLEZ GARCÍA

Universidad de Salamanca

## Abstract

*This work seeks to study, within the Mexican literary field of the XXth century, the situation of some authors who have been segregated from it because of their refusal to yield their work to the requirements of nationalistic themes. I'm going to take as examples of the aforementioned ideas two illustrative cases: the authors who were members of the group Contemporáneos (such as Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo...) and the writer Francisco Tario (pseudonym adopted by Francisco Peláez).*

## 1. Introducción

El objetivo de este trabajo es estudiar, dentro del campo literario mexicano del siglo XX, la situación de algunos autores que han experimentado la segregación dentro del mismo al no plegar su labor a las exigencias de la temática nacionalista. Voy a tomar como ejemplos de lo mencionado dos casos ilustrativos: los autores pertenecientes al grupo *Contemporáneos* (donde se englobaría a Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo...) y el escritor Francisco Tario (seudónimo de Francisco Peláez).

Los antecedentes del nacionalismo literario de México se remontan a la Independencia. Uno de sus principales adalides fue Ignacio Manuel Altamirano, quien abogaba por el tratamiento de temas propiamente mexicanos, basándose en “el convencimiento de que nuestras letras, artes y ciencias necesitaban nutrirse de nuestros propios temas y temperamento y de nuestra propia realidad: es decir, convertirse en nacionales, para que lograran ser expresión real de nuestro pueblo y elemento activo de nuestra integración nacional”<sup>1</sup>. El despertar del sentimiento nacionalista a partir de ese momento histórico es, como señala González Peña, “un fenómeno trascendental” y “una fuerza espiritual encaminada a dar a la producción literaria de México aún más propia,

---

<sup>1</sup> Citado en Alí CHUMACERO, *Los momentos críticos*, México; FCE, 1987, 65.

inconfundible fisonomía”<sup>2</sup>. Desde los primeros pasos de México como nación se detecta una marcada imbricación entre la política y la labor literaria; así, durante el torbellino revolucionario de gran parte del siglo XIX acusó José Bernardo Couto una “invasión de los estudios políticos y económicos, que se llevaron poderosamente la atención de muchos, y casi ahogaron la delicada planta de la literatura”<sup>3</sup>. La Revolución Mexicana marcaría el inicio de una tendencia hegemónica durante buena parte del XX y conducente a “la creación de un canon de literatura realista y con fuerte contenido social, civilizadora, casi didáctica, casi con la obligación de mostrar un retrato de la realidad más apremiante y un camino a seguir”<sup>4</sup>. Domingo Miliani denuncia la gestación de “un nacionalismo exacerbado que no admite ningún género de crítica o revisión sana de los procesos”<sup>5</sup>, desencadenante de una “hipertrofia nacionalista”<sup>6</sup> que conllevaría “un elemento negativo de considerable gravedad: un aislamiento cultural [...] del que los nuevos artistas e intelectuales intentan sacudirse furiosamente”<sup>7</sup>. Vamos ahora a detenernos en algunos de los escritores que optaron por escapar de la “ergástula literaria”<sup>8</sup> en que devendría esa concepción reduccionista de la creación.

## 2. Los Contemporáneos

Pedro Ángel Palou sostiene que al grupo de Contemporáneos se debe “una labor colectiva y larga para constituir al campo literario como un espacio independiente de las pugnas económicas y políticas”<sup>9</sup> que les costaría la expulsión de “la Ciudad del Nacionalismo Mexicano”<sup>10</sup>. Octavio Paz señala que sus integrantes, desencantados con el devenir socio-histórico del país “se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño

---

<sup>2</sup> Carlos GONZÁLEZ PEÑA, *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días (con un apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México)*, México, Porrúa, 1984, 118.

<sup>3</sup> Citado en *ibidem*, 138.

<sup>4</sup> Ana María MORALES, “El cuento fantástico en México: fin de Siglo, nuevo Siglo”, en: Susanne IGLER, Thomas STAUDER (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, 215.

<sup>5</sup> Domingo MILIANI, *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Caracas, Monte Ávila, 1968, 33-34.

<sup>6</sup> *Ibidem* 34.

<sup>7</sup> *Ibidem* 35-36.

<sup>8</sup> *Ibidem* 49.

<sup>9</sup> Pedro Ángel PALOU, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, México, El Colegio de Michoacán, 1997, 38.

<sup>10</sup> *Ibidem* 15.

y la muerte. Un mundo regido por la palabra ausencia”<sup>11</sup>. Habla de un exilio interior al cual se verían abocados estos autores, en cuyas carreras literarias no habría que obviar la importancia cohesionadora de publicaciones como la que dio nombre al grupo, o *El Hijo Pródigo*, dirigida por Octavio G. Barreda, de cuyo primer consejo de redacción formaron parte Paz, Villaurrutia, Alí Chumacero, Celestino Gorostiza y Antonio Sánchez Barbudo. Paz dice que esta última, “sobre todo en sus primeros números, fue una revista polémica que defendió, frente a la confusión entre arte y propaganda, la libertad de la imaginación”<sup>12</sup>.

Los Contemporáneos, instalados así en una posición problemática, fueron reprendidos por varios diputados, funcionarios de Bellas Artes y otros escritores escritores que les reprocharon falta de compromiso político y los acusaron de ser poetas exquisitos, decadentes y cosmopolitas. Ermilo Abreu Gómez los consideró como una “capilla hermética y europeizante”, y ante el requerimiento de resucitar una revista similar a *Contemporáneos* replicó invocando la necesidad de “una revista más de acuerdo con la realidad de México, de la tierra y de los hombres”<sup>13</sup>. Opinaba que un literato “que no tiene conciencia de la literatura a que pertenece casi no es un literato. Es un ente aislado, un extraño en su patria, un creador de mitos –de mitos infecundos, sin milagro y sin entraña”<sup>14</sup>. Estas declaraciones pueden tomarse como un ataque frontal a quienes traicionasen esa supeditación a la “mexicanidad” a ultranza preconizada por algunos detractores<sup>15</sup>.

No obstante, en 1930 el propio Villaurrutia haría profesión de fe de esa condición paratópica y reivindicaría un cierto turrieburnismo al afirmar que los poetas mexicanos “no son hombres representativos, son héroes, son la excepción y no la regla, están en contradicción con la raza de la que han surgido. Los poetas se divorcian de las masas. No son regionales [...]. Su obra no es el espejo de México”<sup>16</sup>. Jorge Cuesta, por su parte, opina que ese desgajamiento atribuido a *Contemporáneos* con respecto al cuerpo social constituye su paradójica afirmación de mexicanidad esencial e intrínseca: “somos nosotros, a quienes se

---

<sup>11</sup> Octavio PAZ, “Xavier se escribe con equis”, prólogo a: *Xavier Villaurrutia (antología)*, México, FCE, 1980, 17.

<sup>12</sup> *Ibidem* 14. El énfasis es mío.

<sup>13</sup> Citado en: Manuel DURÁN (selec.), *Antología de la revista Contemporáneos*, México, FCE, 1973, 20.

<sup>14</sup> Ermilo ABREU GÓMEZ, “Reflexiones literarias”, en: José Luis MARTÍNEZ (selec.), *El ensayo mexicano moderno (vol. I)*, México, FCE, 1971, pp. 419-420.

<sup>15</sup> Otra declaración sintomática de estas posiciones es la siguiente proclamación de Victoriano Salado Álvarez en la década de los 20: “No hay literatura nueva, y la que hay no es mexicana [...] y a veces ni siquiera literatura” (citado en: Luis Mario SCHNEIDER, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975, 167).

<sup>16</sup> Xavier VILLAU RRUTIA, *Obras*. México, FCE, 1966, 618.

nos llama desarraigados, los verdaderamente mexicanos, ya que no hay nada más mexicano que estar ‘desarraigado’, y vivir en un aislamiento intelectual”<sup>17</sup>.

Sirvan estas declaraciones cruzadas como muestras de las tensiones que han recorrido el campo literario mexicano: de un lado se exige la liberación de los tiempos marcados en el meridiano de Greenwich, contemplados como una inconveniente intrusión foránea. De otro, la liberación de un papel ancilar en relación a la política local y a las exigencias de un carácter estrictamente mimético como el solicitado expresamente por Victoriano Salado Álvarez, para quien “siendo la literatura exacta representación de la vida, no puede decirse que cumpla con su objeto más que reproduciendo aquello que acontece en el mundo”<sup>18</sup>. Al respecto son también significativos los elogios que Daniel Cosío Villegas dedicó a las novelas de Xavier Icaza, las cuales “son mexicanas. Sus personajes, el medio, las costumbres, el sabor, son del país. No es poco el mérito de este esfuerzo, ya que significa la liberación de las malas importaciones extranjeras a que estamos sujetos todavía”<sup>19</sup>. En estos espacios literarios “desheredados” la aproximación voluntaria de algunos autores a las corrientes irradiadas desde el “centro” (Europa en este caso) es vista con recelo en muchos casos.

Por su parte, Celestino Gorostiza cuestionaba este tipo de acusaciones a los Contemporáneos en su comentario a la *Galería de poetas nuevos de México* de Gabriel García Maroto: “Motivo de reproche ha sido para ellos, otras veces, respirar atmósferas distintas a las que se revuelven donde tienen los pies. Es el mismo reproche que haría un naufrago sin fuerzas, a otro, capaz de sostenerse a flote”<sup>20</sup>. Su hermano José, probablemente el poeta más conspicuo del grupo junto con Villaurrutia, trazó un análisis del papel y estatus del escritor en la historia del país, atendiendo a los condicionantes socio-históricos influyentes en la constitución de la figura del escritor mexicano y en las opciones que ha seguido, dibujando como un erial el escenario propiciado por la lógica preponderante tras la Revolución:

La profesión del escritor no ha existido nunca entre nosotros por razones que no puedo comentar sin peligro de apartarme radicalmente de mi asunto. Tal es su complejidad. Baste pues, con decir que, a falta de las condiciones sociales en que la literatura se hace una profesión, el escritor ha subsistido hasta ahora artificialmente, como en un invernadero, al calor de la protección oficial o particular; protección que se ha ido retirando

---

<sup>17</sup> Jorge CUESTA, *Poemas y ensayos (vol. III)*, México, UNAM, 1964, 376-377.

<sup>18</sup> Victoriano SALADO ÁLVAREZ, *Sobre la inmoralidad en la literatura*. México, Casa de los Sucesores de Juan Pablos, 1909, 18.

<sup>19</sup> Citado en PALOU, op. cit., p. 88.

<sup>20</sup> Citado en DURÁN, op. cit., 242.

gradualmente, aunque sin deliberación alguna, a partir de la Revolución, aun a los intelectuales que se han formado después de 1910. [...]

De la Revolución, durante su fase guerrera, no era de esperar que hiciese otra cosa que mostrarse indiferente hacia una intelectualidad adversa; después, en la fase actual y no obstante que se ha formado ya una inteligencia nueva, como quedó dicho, encontrándose el país entregado a su reconstrucción material, el escritor resulta un elemento superfluo, si no inútil, a los ojos de una colectividad laboriosa e inculta para quien escribir es una especie de gracia o don natural que se ejerce minutos antes de las veladas literarias y que no implica ninguna preparación o sacrificio. Unos no lo consideran como trabajo; otros, que escriben trabajosamente hasta su propio nombre, lo consideran como un trabajo que no puede aportar nada al bienestar social y sí, mucho, al malestar personal<sup>21</sup>.

Asimismo, realizó una prospección al problema de las reiteradas acusaciones de falta de nacionalismo en otro escrito titulado quijotescaamente “Juventud contra molinos de viento”, aparecido inicialmente en 1925: “Se nos reconviene luego por falta de nacionalismo, sin profundizar el alcance del problema. ¿Por qué tampoco lo hubo en las generaciones del pasado? ¿Puede producirlo un país sin unidad racial? Y aún ¿el arte nacionalista es superior al simplemente humano?”<sup>22</sup>.

### 3. La familia literaria de Francisco Tario

Ignacio Trejo Fuentes incluye a este narrador entre aquellos autores mexicanos que “trabajaban historias estrambóticas, exageradas y por eso desconcertantes para los lectores de materiales ortodoxos”<sup>23</sup>, ortodoxia que sería dada por la adscripción a la mimesis realista<sup>24</sup>. Aunque los detalles visibles de su vida no lo delatan como escritor maldito en el plano biográfico, ha sido durante mucho tiempo una de las figuras emblemáticas de la paratopía literaria en

---

<sup>21</sup> José GOROSTIZA, “Hacia una literatura mediocre”, en: *Poesía y Prosa*, México, Siglo XXI, 2007, 289-291.

<sup>22</sup> Ibidem 251.

<sup>23</sup> Ignacio TREJO FUENTES, “Óscar de la Borbolla: *La vida de un muerto*”, *Siempre!*, asequible en: [http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-32200321\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32200321_ITM), fecha de consulta: 3 de abril de 2007.

<sup>24</sup> En la narrativa hispanoamericana de las primeras décadas del XX “el postulado de la mimesis en cuanto obligación ontológica, epistemológica y ética de la ficción para con la realidad extratextual –la realidad precede a la ficción y configura su meta y su punto de orientación– representa el trasfondo común todavía incuestionado, por lo menos a primera y segunda vista” (Katharina NIEMEYER, *Subway de los sueños: alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, 58).

México, tanto por la temática abordada en sus libros como por su propia desubicación dentro de ese marasmo de autores “‘condenados’ a una temática nacional o popular” que deben “desarrollar, defender, ilustrar, aunque sea criticándolas, las aventuras, historias y controversias nacionales”<sup>25</sup>. Así Porfirio Romo, director de la editorial Lectorum, señaló que “Tario no corresponde a la época en que escribe, por eso fue incomprendido en su momento. Hizo mucha abstracción cuando no se estilaba, cuando el realismo tenía bases muy fuertes”<sup>26</sup>. Y a ojos de las “buenas conciencias” literarias, cometió –entre otros– el pecado de indagar “en uno de los terrenos menos frecuentados en México durante los cuarenta: el miedo”<sup>27</sup>.

Una piedra de toque de su recuperación puede cifrarse en la publicación de la antología *Paisajes del limbo*, donde Mario González Suárez lo sitúa entre los que denomina “narradores del limbo”, junto a Guadalupe Dueñas, Salvador Elizondo, Ricardo Elizondo Elizondo, Pedro F. Miret, Arqueles Vela, Efrén Hernández<sup>28</sup>, Jesús Gardea, Juan Vicente Melo o Daniel Sada. La nómina de González Suárez nos permite introducir el concepto de familia literaria tal como lo entiende Pascale Casanova<sup>29</sup>, extrapolando la figura de Tario al ámbito más amplio de América Latina, algo que ya hizo Ángel Rama en el caso de un autor que precede en algunos años a Tario pero que comparte con él una posición muy similar: el venezolano Julio Garmendia, quien, con la formulación del programa antirrealista contenido en su texto “El cuento ficticio”, “se sitúa implícitamente en la tradición de los cuentistas [...] que viniendo del simbolismo escriben *le conte fantastique*”<sup>30</sup>. Ángel Rama emparenta literariamente a

---

<sup>25</sup> Pascale CASANOVA, *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001, 251.

<sup>26</sup> Citado en: Patricia CORDERO, “Reconocen fantasía de Francisco Tario”, *El Norte*, asequible en [http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-903771\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-903771_ITM), fecha de consulta: 24 de febrero de 2006.

<sup>27</sup> Guillermo SAMPERIO, “Tario: el corrosivo eterno”, en: *El club de los independientes*, México, Lectorum, 2005, 124-126.

<sup>28</sup> Una vez que nos adentramos en este limbo, las referencias se retroalimentan; para Héctor Perea, Efrén Hernández era un “narrador cercano a *Contemporáneos* que tendría poca pero intensa descendencia en cuentistas *raros* como Francisco Tario y el catalán Pedro F. Miret”, y también un antecedente de “una generación de escritores interesados en los temas urbanos y los ambientes cultistas”: la organizada en torno a la Casa del Lago (Héctor PEREA, *Los respectivos alientos*, UNAM, 2006, 194).

<sup>29</sup> Ella señala la conveniencia de “constituir ‘familias’ literarias, conjuntos de casos que, aunque a veces están muy alejados en el espacio y en el tiempo, están unidos por un ‘parecido de familia’” (CASANOVA, op. cit., 234).

<sup>30</sup> Anamaría de RODRÍGUEZ, “Sobre ‘El cuento ficticio’ y sus alrededores”, en: Juan Carlos SANTAELLA (ed.), *Julio Garmendia ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1980, 110.

este narrador con “otros solitarios de distintos puntos, desconocidos entre sí”<sup>31</sup>, que constituirían “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”, cohesionada por una labor que obedecería a la comunión de intereses artísticos comunes y no a un flujo de influencias recíprocas. De este modo, Garmendia sería

el representante venezolano de una gran familia formada por otros jóvenes solitarios y esperanzados en distintos puntos del continente, quienes sólo tardíamente se conocieron entre sí y trabajaron mucho tiempo con la sensación de hostilidad o incompreensión de sus medios intelectuales. A ellos se vincularon algunos mayores, incluso algunos reservistas que esperaron a que aparecieran para optar por esa nueva familia (Julio Torri en México, Graça Aranha en Brasil, Macedonio Fernández en Argentina)<sup>32</sup>.

En este sentido, las siguientes apreciaciones de Anamaría de Rodríguez acerca de los textos de Garmendia y su “familia” o cofradía literaria son aplicables en buena medida a la carrera literaria de Francisco Tario y la suerte de que ha gozado:

Estos textos que hoy se nos hace perentorio poner en relación entre sí, *y que aparecen claramente oponiéndose a la estética dominante* cuando surgieron, sufrieron un desconocimiento que no dependía estrictamente de la ineficacia de la crítica y del público para entender su alcance subversivo. Si en su momento fueron ignorados, o en el mejor de los casos causaron desconcierto, fue porque alteraban las categorías de la práctica literaria que en la época tendía a convertirse en canon dominante con mecanismos que de ninguna manera coincidían con ese canon. Ahora bien *en el momento actual nuestra situación como lectores está inversamente calificada*: podemos leer estos textos que configuran una producción literaria de las características precursoras desde la perspectiva de un post-conocimiento: el del desarrollo que siguió la literatura hispanoamericana y en base al cual podemos intentar la determinación de su lugar dentro del proceso de las tradiciones del relato en Latinoamérica<sup>33</sup>.

Tario, como los demás escritores citados, produjo obras relegadas en su momento, que permanecerían en un estado de latencia hasta que la forja de un

---

<sup>31</sup> Ángel RAMA, “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”, en: *Ensayos sobre literatura venezolana* Caracas, Monte Ávila, 1991, 77. El término “solitario” empleado por Rama no carece de relieve, pues según algunas hipótesis la génesis del seudónimo Francisco Tario se hallaría en este, y de ello se hace eco González Suárez en el título de su prólogo a la compilación de los cuentos completos del autor publicada en 2004 por Lectorum (“En compañía de un solitario”).

<sup>32</sup> *Ibidem*, 77-78. El énfasis es mío.

<sup>33</sup> Anamaría de RODRÍGUEZ, art. cit., pp. 106-107. El énfasis es mío.

nuevo horizonte de expectativas proclive a una recepción favorable ha permitido en años recientes su recuperación y aceptación. Bourdieu advierte que

La lisibilité d'une oeuvre d'art est fonction, pour une société donnée, de l'écart entre le code qu'exigé objectivement l'œuvre considérée et le code artistique disponible pour un individu particulier, de l'écart entre le code, plus ou moins complexe et raffiné, qu'exigé l'œuvre et la compétence individuelle, définie par le degré auquel le code social, lui-même plus ou moins adéquat, est maîtrisé<sup>34</sup>.

Por ello, una obra de arte ofrecería sentido e interés para el receptor que esté en posesión de la competencia cultural necesaria para decodificarla. La adquisición de dicha competencia cultural y de hábitos necesarios para llevar a cabo la decodificación de esos textos por parte de las generaciones posteriores haría posible su revalorización.

Hugo J. Verani profundiza en este fenómeno, refiriéndose al campo literario uruguayo –y dentro de él, más concretamente, a Felisberto Hernández. Aporta los mismos nombres, así como otros nuevos, y los presenta como protagonistas de un fenómeno que rebasa las fronteras nacionales:

Hacia mediados de la segunda década del siglo XX surge en el Uruguay, como en el resto de Hispanoamérica, una narrativa que presenta contornos imprecisos e inquietantes, un tipo de ficción que contrasta radicalmente con el realismo testimonial de las corrientes mayoritarias, la narrativa nativista, cuya tónica dominante era la representación literaria de valores autóctonos bajo esquemas racionales y lógicos. *Cuando aparece una literatura insurgente, que responde a impulsos de ruptura, se la recibe con indiferencia o se la margina*. Por estas razones, los escritores que interiorizan la perspectiva narrativa y conciben la literatura como un acto imaginativo (Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Emar, Martín Adán, Julio Garmendia, etc.) fueron relegados durante décadas, para revalorizárseles tras el auge de la narrativa de los sesenta, al promoverse el rescate de quienes abren el camino con obras de ficción infinitamente más estimulantes que la de tantos epígonos de la tradición naturalista<sup>35</sup>.

Esta familia literaria se caracterizaría por unas opciones estéticas heterodoxas y por su alejamiento de las tradiciones mayoritariamente vigentes en la primera

---

<sup>34</sup> Pierre BOURDIEU, “Sociologie de la perception esthétique”, en: *Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelles, La Connaissance, 1969, 169.

<sup>35</sup> Hugo J. VERANI: “Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano”, en: *Anales de literatura hispanoamericana* 16, 1987, 127. El énfasis es mío.



mitad del XX, “organizadas por un sistema literario que lo acostumbra a las analogías y pretendidas paridades entre el universo de ficción y la realidad de la literatura (inicios de la tradición regionalista-rural, que recibe y adapta la tradición naturalista, etc.)”<sup>36</sup>, con el consiguiente apartamiento del horizonte de expectativas generado por ellas. Verani vuelve a tratar la misma problemática suscitada por las obras de los narradores de esa época afines a las técnicas vanguardistas y a temas que poco tenían que ver con los parámetros exigidos:

Como toda narrativa que quebrantaba normas consolidadas fue marginada por el apogeo del regionalismo mundonovista, que produjo la llamada novela de la tierra, expresión nacional de incuestionable arraigo popular. *Sin embargo, la presencia de una narrativa contestataria fue más abundante y considerable de lo que suelen reconocer las historias de la literatura hispanoamericana*. No se trata de casos esporádicos, sino de un grupo de escritores que parten de una actitud de ruptura, *impulsados por una imaginación sin restricciones, que no adquiere aceptación hasta mediados de los sesenta*<sup>37</sup>.

Serían obras integrantes de una corriente que podríamos calificar de subterránea, no precisamente porque fuese exigua, sino por la desatención que recibió. Nelson Osorio Tejeda señala algunas de sus características principales y la incidencia de estas en su recepción:

El suelto desenfadado y a veces hasta la displicencia con que estas obras se situaban ante los “valores consagrados”, la deliberada desacralización que implicaban del lenguaje dominical y “poético” que entonces definía “lo literario”, preferencia por personajes marginados del sistema, el predominio de la narración personal, la interiorización de la perspectiva narrativa que en todas asoma, ese “vanguardismo”, en fin, que las caracterizaba, hicieron que se atravesaran en la garganta del encorbatado gusto (que, por supuesto, era el “buen gusto”) *que predominaba en los lectores y sobre todo en los críticos de ese momento*<sup>38</sup>.

La metáfora que utiliza Osorio sobre la dificultosa “deglución” que la obra de estos autores planteaba a crítica y público lector nos retrotrae a los principios de estética de la recepción ya mencionados. Pese a guardar un aire de familia inconfundible con estos autores, la reivindicación de Francisco Tario ha sido

---

<sup>36</sup> Anamaría de RODRÍGUEZ, art. cit., pp. 110-111. El énfasis es mío.

<sup>37</sup> Hugo J. VERANI, “La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano”, en: Antonio VILANOVA (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (vol. IV)*, Barcelona, PPU, 1989, 1077.

<sup>38</sup> Nelson OSORIO T., “La tienda de muñecos de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana”, en: *Julio Garmendia ante la crítica*, op. cit., 152. El énfasis es mío.

más tardía y no ha comenzado a hacerse patente hasta comienzos del presente siglo. La ausencia de su nombre en estas nóminas es sintomática de que incluso dentro de la marginalidad cabe una gradación de intensidad, y Tario la detentaría en mayor medida que los mencionados Felisberto Hernández (quien fuese abiertamente reivindicado por Cortázar y Calvino), Pablo Palacio, Julio Garmendia o Macedonio Fernández (prestigiado por los elogios de Borges). Por ello se situaría, en función de esos parámetros, en una zona de invisibilidad literaria más próxima a Juan Emar o Martín Adán. Alejandro Toledo habla de la posición de Tario dentro del campo literario mexicano y de la movilidad que ha hecho posible su reconfiguración, en buena medida condicionada por la mirada del receptor:

Los mapas literarios no son piezas inmóviles: van cambiando según el que las mira. Tario no se esforzó por aparecer en la fotografía junto a sus contemporáneos. Si está ahí es como fantasma, es decir, como un ser invisible. Está pero no se ve. Otros están pero ya no los miramos, ya no los leemos, se han invisibilizado o tienden a ello. La imagen se deslava. Y el que observa cambió en espíritu, o se volvió él mismo un espíritu<sup>39</sup>.

Asimismo, esa marginalidad o la ausencia de ella vienen determinadas por las credenciales otorgadas desde los organismos sancionadores y dadores de prestigio no necesariamente en base a criterios de calidad literaria, como bien apunta el crítico en una reciente entrevista, a colación de algunos de los autores que nos ocupan:

Efrén Hernández, Felisberto Hernández, Francisco Tario, Antonio Porchia... escritores raros —como Darío y tú los nombran—, marginales, excéntricos... ¿por qué raros, por qué marginales?

El escritor alemán Walter Muschg, en su *Historia trágica de la literatura*, habla de que en las primeras décadas del siglo XX hay un proceso que llama de “americanización” de la literatura. Al escritor se le da un poder social, él mismo anda en busca de la fama y del premio; el aspecto comercial comienza a serle muy importante. Las figuras excéntricas, marginales, están al margen de esto, justamente. Por eso ocupan ese lugar en apariencia secundario, porque no aceptan las reglas del mercado. Quizá algo de eso surgió con Rubén Darío al publicarse su libro *Los raros*, a finales del siglo XIX y cuyas manifestaciones se continúan en el siglo XX. Uno cree que los escritores buenos son los que reciben los premios, que tienen un nombre

---

<sup>39</sup> Citado en José LARA, “Francisco Tario, el raro o cronopio de la literatura mexicana”, asequible en <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=4&fecha=2005-04-14>, fecha de consulta: 10 de junio de 2010.

porque han logrado ubicarse en los panoramas literarios. Pero resulta que no, que los raros, los subterráneos, son los que marcan de pronto un camino, una raíz, y sobre todo son los que perduran. Por lo menos esa ha sido mi experiencia<sup>40</sup>.

Por ello, matiza “que la marginalidad sólo es aparente. Es un fenómeno social. La señalan, en negativo, quienes están atentos a los escalafones”<sup>41</sup>.

Toledo, acertadamente, se había servido ya con anterioridad de la distinción cortazariana entre famas y cronopios para ilustrar las dinámicas de la consagración y la marginalidad operantes en el seno de la movidiza institución literaria:

Un fama es el que apuesta por el presente (como “inmortal del momento”, según la fórmula acuñada por José de la Colina), y un cronopio es el que vive con sus propios relojes: a éste le da igual aparecer o no en el suplemento del domingo pero estará en él, probablemente, dentro de cincuenta años, aunque tampoco le obsesiona ese tipo de “estar”. Los famas andan a la caza del reconocimiento, y los cronopios van por sus caminos individuales. A los famas les gusta mostrarse como serios escritores profesionales (dar entrevistas y conferencias, aparecer en la televisión como sabios opinadores, organizar tumultuosas presentaciones de libros y conseguir becas y premios), mientras que los cronopios se ejercitan en el arte de la informalidad. Los famas creen que por ser conocidos serán leídos, y de esa manera justifican su obsesión por la foto o el titular en el diario; los cronopios entienden que sólo por sus obras los conoceréis. El fama brilla en sociedad; al cronopio se le etiqueta (en homenaje a Rubén Darío) como “raro”. Las siguientes líneas de un cuento cortazariano (“Simulacros”) suelen funcionar como *ars poetica* de lo marginal (extravagante, estrafalario, excéntrico o desencuadrado y una infinidad de sinónimos al gusto de cada quien): “Somos una familia rara. En este país donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada”<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Lucía SEDANO, “Efrén: el mínimo y dulce. Conversación con Alejandro Toledo”, *Correo. Diario del estado de Guanajuato*, asequible en: <http://www.correo-gto.com.mx/notas.asp?id=26567>, fecha de consulta: 21 de junio de 2010.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Alejandro TOLEDO, “Prólogo” a: *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México, FCE, 2006, 12-13. Puntualiza que estas condiciones no implican la carencia o posesión de maestría literaria, “pues hay famas con talento y cronopios de utilería” (ibidem, 14-15).

#### 4. Conclusiones

Alí Chumacero consideraba que el espíritu nacional mexicano todavía se hallaba en proceso de formación, que no se encontraba plenamente decantado, y de ahí los tanteos advertidos en esa literatura nacional. Quizá por ello México se constituiría como ejemplo paradigmático de que en las naciones jóvenes el papel exigido al escritor conlleva su servidumbre a la irradiación del polo político, una clara muestra de lo que Pascale Casanova describe como una “verdadera hegemonía del ‘realismo’ en todas sus formas, avatares y denominaciones – neonaturalista, pintoresco, proletario, socialista...–, en todos los espacios literarios más desheredados, es decir, los más politizados”<sup>43</sup>. Se trata de un realismo practicado en nombre del compromiso político (compromiso que crea una dependencia estructural de las prácticas literarias con respecto a las instituciones políticas) y que “es, en realidad, un nacionalismo literario ocultado como tal: un realismo nacional”<sup>44</sup> de cuyo programa quedarían fuera los autores de los que me he ocupado. Mario González Suárez ha señalado que en un tramo importante del siglo pasado “la urgencia de la edificación de un estado impidió que se le prestara atención a una literatura que no hablaba de México”<sup>45</sup>, y de este modo se generó lo que Noemí Ulla denomina “la represión de lo imaginario”, que sería “una de las modalidades de la cultura que con mayor frecuencia y fuerza someten a la sociedad”<sup>46</sup>. Esa supeditación se prolongaría en décadas posteriores. Así, en los cincuenta, José Luis González consideraba la literatura fantástica como “literatura de avestruz”<sup>47</sup>. Y a Carlos Fuentes se le reprochó, a raíz de su primer libro de cuentos *Los días enmascarados*, tener como referente “la decrepita literatura inglesa” y hacer “literatura evasiva y, por tanto, *nada americana*”<sup>48</sup>. El propio Fuentes señala que la narrativa mexicana de la década de los 50 debía responder a “tres exigencias simplistas, tres dicotomías innecesarias que, no obstante, se habían erigido en espectáculo dogmático contra la potencialidad misma de la novela: 1. Realismo

---

<sup>43</sup> CASANOVA, op. cit., p. 259.

<sup>44</sup> Ibidem, 261.

<sup>45</sup> Citado en: Patricia CORDERO, art. cit.

<sup>46</sup> Noemí ULLA, “La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos”, en: Enriqueta MORILLAS VENTURA (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, 289. Ulla atiende concretamente al ámbito rioplatense, donde la desatención que la corriente fantástica sufrió entre fines de los 50 y de los 70 apunta un desdén por la imaginación que “respondió al sojuzgamiento artístico que proponía una estética limitada a representar la realidad social de América Latina” (idem) y que sometía a los autores a aquello que Kazimierz Brandys llamara el “deber patriótico” del escritor.

<sup>47</sup> José Luis GONZÁLEZ, “Cuatro cuestiones”, en: *México en la cultura*, n° 336, 3.

<sup>48</sup> Alfredo HURTADO, “Los Presentes”, en: *Estaciones* 1, n° 3, 396, el énfasis es mío.

contra fantasía y aun contra imaginación. 2. Nacionalismo contra cosmopolitismo. 3. Compromiso contra formalismo, artepurismo y otras formas de irresponsabilidad literaria”<sup>49</sup>. Estas dicotomías listadas por Fuentes pueden sintetizarse en una bipolaridad abarcadora esencial: la que ha enfrentado regionalismo o localismo a cosmopolitismo, extrapolable a otras naciones hispanoamericanas y que, según Octavio Paz constituyese para sus literaturas “un rasgo en común: la pugna, más ideológica que literaria, entre las tendencias cosmopolitas y las nativistas, el europeísmo y el americanismo”<sup>50</sup>. Todo ello se inscribe en una amplia y prolongada polémica polarizada en esos conceptos enfrentados, en la cual se vieron involucrados autores que con la virulencia de sus vuelos imaginativos desafiaron a una literatura tan atada a las contingencias del medio social y político.

No han faltado, sin embargo, posturas conciliadoras ante esta polarización, como la sostenida por Luis Leal, quien abogó por una actitud no excluyente entre dos tendencias, para él complementarias, en el desarrollo del cuento hispanoamericano. Dichas vertientes serían:

la social y la esteticista. La primera tiene por finalidad captar la realidad americana y darle un significado social; la segunda se conforma con crear una obra de arte, ya sea con materiales nativos o exóticos. Ambas tendencias son manifestaciones genuinas de la literatura hispanoamericana; entre las dos –que se complementan– nos dan una visión completa de la realidad americana, que es tanto social –por lo que tiene de ambiental, de histórico– como artística –por lo que tiene de universal<sup>51</sup>.

Sin embargo, la posición adoptada por él no ha sido la que más predicamento ha hallado entre la *intelligentsia* literaria hispanoamericana. Salvador Elizondo, en un escrito bautizado significativamente “Desde Ningunia”, denunció su propio ostracismo literario, que podría considerarse equivalente al de los autores abordados y otros escritores mexicanos precedentes y coetáneos:

En la tumultuosa corriente del río revuelto de la dizque crítica literaria, si así se puede llamar a las reseñas que aparecen en las revistas oficiales, he visto pasar flotando los cadáveres hinchados de mis amigos y el mío propio bogando a tumbos hacia la disolución y el olvido por obra de los concienzudos críticos que sólo abarcan lo necesario para poder aniquilar el resto de la manera que mejor convenga a sus intereses inmediatos y

---

<sup>49</sup> Carlos FUENTES, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993, 17.

<sup>50</sup> Octavio PAZ, “La búsqueda del presente”, en: *Convergencias: ensayos en arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1991, 9.

<sup>51</sup> Luis LEAL, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones del Andrea, 1971, 5.

salvaguardando la literatura mexicana actual del oprobio, no solamente de nuestra obra, sino hasta de nuestros nombres<sup>52</sup>.

No obstante, esa “Ningunia” evocada por Elizondo ha funcionado a ojos de un número creciente de lectores y críticos en los últimos años como un limbo productivo donde han trabajado autores que han trazado una faz insoslayable para comprender la literatura hispanoamericana desde una perspectiva abarcadora.

---

<sup>52</sup> Salvador ELIZONDO, “Desde Ningunia”, en: *Estanquillo*, México, FCE, 2001, 119.

# EL NUDO/NODO EN LA NARRATIVA DE JULIO CORTÁZAR Y LOS CAMINOS HACIA LA HIPERFICCIÓN

ÁLVARO LLOSA SANZ

University of California, Davis

Universidad de Szeged

## Abstract

*The word nudo (knot), which comes from the latin nodus, is explained in seventeen different ways in the Dictionary published by the Spanish Royal Academy. However, every definition converges in a key point: the knot as a juncture or convergence of diverse elements. In this paper, I apply these definitions to the analysis of knot and nodal metaphoric structures used in Julio Cortázar's narrative: the knot starts as a literary metaphor in his early work titled Divertimento (1949), it evolves into a nodal structure in Rayuela (1963), and finally it reaches a maximum complexity of knots and nodes in 62, modelo para armar (1968).*

“tendí la mano y toqué el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, el magma del aire y de lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas; entonces no había desorden, entonces el mundo seguía siendo algo petrificado y establecido, un juego de elementos girando en sus goznes, una madeja de calles y árboles y nombres y meses”

(Julio Cortázar, Rayuela, cap. 2)

## El nudo

La parte segunda de Divertimento, novela fechada en 1949 aunque revisada posteriormente por el autor y publicada póstumamente,<sup>1</sup> comienza con una descripción de cómo Laura y Moña están desenredando un ovillo hasta hallarse ante la dificultad de un nudo, que impide continuar el proceso:

Perfectamente sacás el hilo y te parece que después de todo el otro ovillo no estaba tan enredado, empezás a pensar que estás perdiendo el tiempo, siempre el hilo viniendo mansito a ponerse sobre sí mismo en el cartón, lo

---

<sup>1</sup> David LAGMANOVICH, “Claves de Julio Cortázar en Divertimento (1949) y El examen (1950)”, in: *Dispositio* 44, 1993, 175.

de más abajo tapado por lo de más arriba que en seguida es lo de más abajo (...). Todo va así perfectamente, y a vos te parece que estás perdiendo el tiempo porque el ovillo no estaba enredado, el hilo viene y viene sin tropiezo, parece increíble que de esa masa glutinosa nazca el hilillo claro que sube por el aire hasta tu mano. Y entonces oís (los dedos sienten sonar esta ruptura terrible) que algo se resiste, se pone de pronto tenso el hilo zumba envuelto en su polvillo de talco y pelusa, un nudo cierra la salida, cierra el ritmo feliz, el ovillo estaba enredado (...)<sup>2</sup>

Nos topamos así, literalmente, con la primera definición de nudo: “lazo que se estrecha y cierra de modo que con dificultad se pueda soltar por sí solo, y que cuanto más se tira de cualquiera de los dos cabos, más se aprieta”.<sup>3</sup> Ante la apariencia de que un ovillo es sólo hilo sobre hilo, nos encontramos ante la circunstancia del nudo, que nos plantea un problema en nuestro quehacer de tirar y tirar del hilo, y nos detiene para reflexionar desde otra perspectiva las posibilidades ontológicas del ovillo mismo:

Ahí dentro entonces hay cosas que no son el hilo solamente, el ovillo no es un hilo arrollado sobre sí, dentro del mundo del ovillo entrevé ahora tu sorpresa cosas que no son hilo, ahora ya sabes que hilo más hilo no basta para dar ovillo. Un nudo, qué es un nudo, hilo mordeándose, sí pero nudo, no solamente hilo dentro del hilo. Nudo otra cosa que hilo. Globo terrestre ovillo, ahora ves mares, continentes, una flora ahí dentro, y no te vale tirar porque resiste, tires de los paralelos, tires de los meridianos.<sup>4</sup>

El ovillo es como el mundo, y dentro de él están sus mares y continentes: sólo ahora descubrimos que hay algo más que hilo sumado, y ese algo más, esa vida oculta del ovillo, provoca el nudo y otros nudos sucesivos. Un mundo hecho de nudos: nudos son las uniones de las cordilleras, de los huesos en los animales, de las ramificaciones en árboles y plantas, las divisiones de la corredera marítima, que permite medir la velocidad de un barco por el espacio recorrido.<sup>5</sup> El ovillo, “universo translúcido en la mano”,<sup>6</sup> como microcosmos cuyos nudos conforman la articulación de ese universo y vincula las partes de sus elementos. Pero es este un cosmos inestable o variable, en el que la disposición de espacios y sus dimensiones son elásticas, a excepción de sus nudos:

---

<sup>2</sup> Julio CORTÁZAR, *Divertimento*, Madrid, Alfaguara, 1988, 44-45.

<sup>3</sup> *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), asequible en: <http://www.rae.es>, fecha de consulta: 3 de octubre de 2010. Voz *nudo*, 1.

<sup>4</sup> CORTÁZAR, op. cit., 45-46.

<sup>5</sup> DRAE, op. cit., voz *nudo*, 2, 3, 5, 7 y 14.

<sup>6</sup> CORTÁZAR, op. cit., 46.



Lo sacudió todavía un rato, esperando apenas que pasara algo. Cada vez que lo muevo la entera estructura se modifica por completo, ríos y mares filamentosos cambian de tamaño y lugar, se abren lampos y se esperan relieves, pero los nudos siempre ahí como uñas rotas donde todo se agarra.<sup>7</sup>

Nudo entonces como lazo o vínculo permanente, intersección, que ahora produce el problema práctico de desanudar para poder seguir tirando del hilo; nudo en este caso gordiano, expresión por cierto que define tanto “un nudo muy enredado o imposible de desatar” como “una dificultad insoluble”.<sup>8</sup>

Tirás furiosa, porque esta cosa nueva es rebelde y te resiste, ves salir un poco del hilo, apenas un poco y adentro como un anzuelo de hilo que lo retiene, una pesca al revés y cómo estás de rabiosa. Sin salida salvo Alejandro Magno, sistema tonto añejo inútil. (46)

Y este es el núcleo narrativo que presenta *Divertimento*: Renato pinta un cuadro que no sabe cómo desarrollar y concluir. Sus amigos, intelectuales y poetas que forman el grupo *Vive como Puedas*, quedan enlazados a la resolución de esa pintura incluso de forma vital, personalmente. Hay una sospechada relación entre los personajes sin rostro del cuadro y algunos de los amigos implicados, pero el enigma interrumpe la evolución de la obra. Así, el ovillo se convierte en un objeto-símbolo de la búsqueda artística,<sup>9</sup> ovillo del mundo del artista que encuentra un nudo-problema gordiano en el desarrollo de su obra. Por una parte, este símbolo del ovillo con su nudo, que en la novela aparece primero en manos de Laura –personaje que será una de las piezas clave de ese nudo– se aviene perfectamente con la definición de nudo como “principal dificultad o duda en algunas materias”,<sup>10</sup> en este caso representada por la imposibilidad de la conclusión de un cuadro. Al mismo tiempo, este nudo tiene su reflejo e implicación –hilo sobre hilo, arrollado sobre sí, ovillo de la vida– en el conflicto-nudo que viven todos los personajes a partir del misterio del cuadro, amenazados por una resistencia inesperada que repentinamente encuentran en sus relaciones personales y los aboca a una situación cada vez más insostenible e indefinible. Cuando el narrador, Insecto, tras sus investigaciones con Marta sobre el origen real de la casa imaginada para el cuadro por Renato, decide afrontar el problema y visitar al mago Narciso, propietario de la casa imaginada y culpable de ciertas revelaciones hechas por el fantasma llamado Eufemia, le pregunta: “¿Qué razón hay para tener alucinados a

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, 46-47.

<sup>8</sup> DRAE, op. cit., voz *nudo gordiano*, 3 y 4.

<sup>9</sup> LAGMANOVICH, op. cit., 179.

<sup>10</sup> DRAE, op. cit., voz *nudo*, 10.

los Vigil, y neurasténico a Renato?”<sup>11</sup> Insecto está buscando una respuesta a una duda insoluble y desenredar el conflicto, el nudo gordiano en que todos están envueltos y del que deben salir por el bien de su salud. Y mientras que el fantasma Eufemia trata de desanudar trabajosamente un ovillo lleno de nudos en casa del mago Narciso,<sup>12</sup> Insecto parece decidir que nudo tal sólo se soluciona de la misma manera que Laura concluye, cien páginas atrás, el problema de su nudo: “Nada que hacer, meterle tijera y se acabó”,<sup>13</sup> y en cierto modo análogamente a Alejandro Magno y el histórico nudo, Insecto vapulea a Narciso y su fantasma,<sup>14</sup> causantes del sortilegio sobre Renato y su grupo, y encantamiento y nudo deshecho.

Me bastó parpadear fuertemente para reducir todo a los grandes pliegues del sofá; pero quedaba el ovillo, caído sobre la alfombra y desenrollándose livianamente hasta el centro del salón, el extremo del hilo estaba aún sobre el sofá, y se prolongaba con pequeñas curvas hasta el ovillo inmóvil. Narciso había dicho que era un ovillo que Eufemia luchaba constantemente por desanudar; lo que yo vi era un hilo sin nudo alguno, de pronto un ovillo perfecto y sin nudos.<sup>15</sup>

Parece claro que el ovillo es en *Divertimento*, a través del conflicto del nudo, “una representación de la lucha contra lo que oprime e impide el desarrollo del ser”,<sup>16</sup> tema que marcará la narrativa de Cortázar. Al mismo tiempo, desde un punto de vista estructural, el ovillo anudado refleja perfectamente la trama narrativa del conflicto paralelo y dependiente del cuadro con los personajes, como hemos visto, y responde de manera muy visible a esa definición de nudo en materia literaria cuando se refiere “en diversos géneros literarios, [al] enlace o trabazón de los sucesos que preceden al desenlace”,<sup>17</sup> en este caso expresado en la novela a partir de una imagen literal. El cuadro es finalmente terminado, desvelando y explicitando un cambio en la relación y (des)emparejamiento de algunos protagonistas, pero aunque estas piezas hayan variado –al fin y al cabo, como dice Insecto, “lo único que se toleran son los cambios”–<sup>18</sup> el grupo sigue unido tras la crisis. En cierta manera, como el microcosmos del ovillo, se ha modificado la estructura, pero los nudos siempre ahí.

---

<sup>11</sup> CORTÁZAR, op. cit., 119.

<sup>12</sup> Ibidem, 120.

<sup>13</sup> Ibidem, 46.

<sup>14</sup> Ibidem, 121-123.

<sup>15</sup> Ibidem, 124.

<sup>16</sup> LAGMANOVICH, op. cit., 188.

<sup>17</sup> DRAE, op. cit., voz *nudo*, 9.

<sup>18</sup> CORTÁZAR, op. cit., 134.

## El nudo-nodo

El ovillo cae al fin desenrollado sobre la alfombra de Narciso, al igual que Gregorovius mismo, personaje de Rayuela, cuando en su niñez, tirado sobre una alfombra-tapiz, viajaba con una pelota jugando a atravesar los espacios de sucesos históricos recreados en ella.<sup>19</sup> Una forma tejida de la rayuela que es la alfombra, que es París, que es la novela en sí misma de Julio Cortázar. Rayuela, publicada en 1963, presenta en su estructura un tablero de dirección para indicar al lector dos posibles lecturas entre otras muchas: una como lectura corrida desde el capítulo 1 al 56, donde terminaría, prescindiendo de los capítulos siguientes; la otra como lectura que se inicia en el capítulo 73 y luego sigue el orden capitular marcado al final de cada uno de los capítulos. Cortázar añade ese tablero de dirección que, como un mensaje cifrado, indica cual hilo este orden aparentemente aleatorio. El lector debe elegir una de las dos guías. La primera recuerda el modo habitual de lectura de un libro; la segunda amplía la lectura-experiencia con nuevos capítulos y convierte el libro y su lectura en una rayuela literalmente, lo que la hace una auténtica novela-salto.<sup>20</sup> Saltos que, a pesar de permitir esa segunda articulación de las partes del texto o capítulos, no son completamente aleatorios, desde el momento en que están trazados por el autor y no permiten perderse al lector.<sup>21</sup> Así, desde este punto de vista estructural, la importancia de organizar el texto según la matemática propuesta en la tabla de dirección es esencial, ya que da un sentido al texto previsto por el autor, lo que una lectura tradicional desde el principio hasta el final del volumen –capítulo 155– provocaría una sensación fragmentaria superior a esa lectura guiada por los saltos.<sup>22</sup> Quizás no encontramos un énfasis tan fuerte en la aleatoriedad posible como en la sugerencia de construir la trama mediante un orden que aparenta fragmentación y azar, pero que, no obstante, busca orden y unidad. Las dos posibles lecturas permiten al lector contrastar cada una de las experiencias lectoras, colocando así al lector como experimentador en la creación y teorización literarias.

Barthes creaba en 1970 el término *lexia* para expresar las unidades de significación que articulan un texto, y proponía la idea de texto abierto en el que las *lexias* están unidas por determinados elementos significativos asociados.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Julio CORTÁZAR, *Rayuela*. Madrid, Cátedra, 1997, 280-281.

<sup>20</sup> Italo TEDESCO, “Rayuela, novela-salto. Teoría y práctica del juego”, *Letras* 32-33, 1976, 143-157.

<sup>21</sup> Cfr. Maarten STEENMEIJER, “Rayuela de Julio Cortázar: novela (post)modernista”, *Neophilologus* 79, 1995, 256-257.

<sup>22</sup> Cfr. Jesús CAMARERO, “L’Approche mathématique de l’écriture littéraire”, *Nouveau Roman* 4. 2, 1997, 38.

<sup>23</sup> Roland BARTHES, *S/Z*, New York, Hill and Wang, 1974.

Vannevar Bush, ya en 1945, había propuesto un sistema mecánico –llamado Memex– que enlazaría unos documentos con otros de manera asociativa, tal como funciona nuestra mente, lo que permitiría una organización de grandes cantidades de información más efectiva para las búsquedas.<sup>24</sup> Estas ideas, surgidas casi rizomáticamente en diversos terrenos científicos e intelectuales, produjeron el nacimiento del hipertexto como realidad, ya ideado tecnológicamente durante los sesenta por Ted Nelson, y expandida como tecnología generalizada en la World Wide Web en los noventa. El teórico literario George Landow, en 1992, aludía al hipertexto como la encarnación del texto barthesiano, y lo definía así:

Text composed of blocks of words (or images) linked electronically by multiple paths, chains, or trails in an open-ended, perpetually unfinished textuality described by the terms link, node, network, web, and path.<sup>25</sup>

Precisamente en los años en que Barthes trazaba su teoría de las lexias, Julio Cortázar publicaba un libro singularísimo titulado *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967),<sup>26</sup> un conjunto de textos críticos y humorísticos muy lúdicos y personales auspiciados bajo el signo común de su admirado tocayo Julio Verne y donde trata una miscelánea de libros, autores, ideas, citas, músicas e imágenes, todo Julio en un libro. En el episodio titulado “De otra máquina célibe” (79-88), sobre una semi-ficción personal, explica Cortázar –humorísticamente serio– cómo el Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires le ha enviado los planos prototípicos de cierta máquina denominada Rayuel-O-Matic, diseñada específicamente para la lectura de su novela. Acompañan al texto varios esquemas de la máquina, que aparece a modo de armarito con tantas gavetas como capítulos necesarios y algunos botones que permiten regular la lectura según lo deseado y previsto por el libro en su tabla de direcciones, permitiendo incluso la lectura aleatoria al lector. Por supuesto, el equipo viene incluido con una linda camita en la que leer cómodamente junto a las gavetas que dispensarán el capítulo correspondiente. Aunque en ningún libro sobre hipertexto he visto mencionado este genial Memex cortazariano, sí se ha querido ver como texto pre-hipertextual Rayuela, catalogada por su estructura de múltiples rutas de

---

<sup>24</sup> Vannevar BUSH, “As We May Think”, *Atlantic Monthly*, julio 1945, asequible en: <http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush>, fecha de consulta: 3 de octubre de 2010.

<sup>25</sup> George P. LANDOW, *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1997, 3.

<sup>26</sup> Julio CORTÁZAR, “De otra máquina célibe”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo Veintiuno editores, 1969, 79-88. También recuperable en la red, asequible en: [http://www.literatura.org/Cortazar/Vuelta\\_al\\_dia/LV\\_maquina.html](http://www.literatura.org/Cortazar/Vuelta_al_dia/LV_maquina.html), fecha de consulta: 3 de octubre de 2010.

lectura como novela infinita<sup>27</sup> incluso sin hacer referencia a estas facetas tecnológicas. La definición propuesta por Landow, como otras muchas, tiene en su esencia la definición de hipertexto como nodo más enlace (node plus link).<sup>28</sup> Así, en Rayuela –imaginemos la Rayuel-O-Matic instalada en nuestro salón– tenemos los bloques o capítulos que actúan como nodos enlazados mediante la sugerencia numérica del capítulo correspondiente al final del bloque. El tablero inicial de Rayuela, explicitando este mecanismo, es un tablero de dirección, y nos remite por esencia al concepto de itinerario (path), itinerario que mediante los enlaces indicados realiza el lector, hilándolos uno tras otro, nodo tras nodo, en el orden propuesto, tirando del hilo del ovillo, y creando una red tejida (network), tal como los propios personajes que juegan en su historia a esos encuentros y desencuentros y necesitan elaborar sus propios itinerarios para poder cumplir y dar sentido a un juego que les impide comunicarse entre ellos.<sup>29</sup>

Sentados en el café reconstruían minuciosamente los itinerarios, los bruscos cambios, procurando explicarlos telepáticamente, fracasando siempre, y sin embargo se habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos, seguros de un poder que los enriquecía...

Así, los puentes, las calles, el subte de París, forman en la historia narrada líneas e hilos recorridos que esperan cruzarse unos con otros y producir así un encuentro, un conjunto de nudos-nodos vitales de seres que convergen enlazados en una comunicación por momentos antes de seguir su itinerario, su camino, la búsqueda. Recordemos ahora que un nudo es también donde se cruzan varias vías de comunicación.<sup>30</sup> En su estructura, las dos y más posibles lecturas de la novela se cruzan entre sí numerosas veces, cuando al final de capítulo se sugiere la lectura del otro marcado o de seguir con el sucesivo, a modo de estaciones de metro que conectan con líneas diversas. Se crean en los nodos posibles bifurcaciones, a manera de las ramas de los árboles. Tenemos por tanto un mapa de la rayuela y una posible rayuela-mapa que podría convertirse en rayuela-laberinto (Borges y sus senderos mediante) y es en todos los casos el resultado una rayuela-red (web, net). Un gran ovillo de hilos sobre hilos lleno de nudos.

---

<sup>27</sup> Scott SIMPKINS, “The Infinite Game: Cortazar’s Hopscotch”, *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 23.1, 1990, 61-74.

<sup>28</sup> Susana PAJARES TOSCA, *Literatura digital: el paradigma hipertextual*, Cáceres, U de Extremadura, 2004, 35.

<sup>29</sup> TEDESCO, op. cit., 148.

<sup>30</sup> DRAE, op. cit., voz *nudo*, 8.

Así, es el hilo narrativo que ayuda a tejer el lector en madeja el que puede dar sentido último a la novela, surgiendo de un caos deshilachado que intenta explicarse y ordenarse a posteriori como búsqueda de un sentido, lo mismo que los personajes en su propia vida:

- ... ¿tu vida es una unidad para vos?
- No, no creo, son pedazos de cosas que me fueron pasando.
- Pero vos a tu vez pasabas por esas cosas como el hilo por esas piedras verdes.<sup>31</sup>

El entramado nodal de esta rayuela-vida nos remite a la fabricación de esa alfombra-tapiz mencionada antes, cuyos hilos anudados conforman en su red las diferentes escenas por las que saltaba el niño Gregorovius. La rayuela-tapiz. Un tapiz de apariencia caótica que tiene su representación gráfica al final del episodio sobre la Rayuel-O-Matic: el itinerario de la segunda lectura propuesta de Rayuela se muestra impreso sobre un diagrama que representa el recorrido numérico trazado de capítulo a capítulo siguiendo la tabla de direcciones. Cortázar llama al resultado “proyección gráfica bastante parecida a un garabato”,<sup>32</sup> quizás porque está en dos dimensiones, pero lo que claramente muestra el dibujo es un gran ovillo de hilos sobre hilos lleno de nudos.

Quizás esto explica que el lector se sienta ante Rayuela y sus personajes un poco como la Laura de *Divertimento* descubriendo el interior translúcido de su ovillo anudado, en el que la “entera estructura se modifica por completo, ríos y mares filamentosos cambian de tamaño y lugar, se abren lampos y se espesan relieves, pero los nudos siempre ahí”.<sup>33</sup> La rayuela-mandala. Y el nudo como nodo, pues nodo, que procede también del latín *nodus*, es “cada uno de los puntos que permanecen fijos en un cuerpo vibrante. En una cuerda vibrante son siempre nodos los extremos, y puede haber varios nodos intermedios”.<sup>34</sup> Nuestra rayuela vibrante tiene la forma ya de un ovillo donde al agitarlo se modifica su estructura, pero los nudos siempre ahí.

### **El ovillo nodal**

El capítulo 62 de Rayuela, muy cercano en su posición gráfica a un gran nudo enmarañado que puede advertirse en el diagrama representativo de la lectura de Rayuela mencionado antes, nos sirve a los lectores como un prólogo y una poética puentes, un enlace nodal al fin y al cabo, hacia 62, modelo para armar (1968). El

---

<sup>31</sup> CORTÁZAR, *Rayuela*, op. cit., 212-213.

<sup>32</sup> CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., 88.

<sup>33</sup> CORTÁZAR, *Divertimento*, op. cit., 47.

<sup>34</sup> DRAE, op. cit., voz *nodo*, 2.

capítulo 62 se adscribe a una de las reflexiones teóricas sobre la literatura del personaje profesor Morelli, y allí propone una idea de novela donde la psicología al uso no explicaría el comportamiento de sus personajes. Así,

la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama.<sup>35</sup>

Un ovillo de personajes atados y desatados por lo subliminal que nos lanza a la novela, bien enmarañada, que es 62, modelo para armar: de nuevo encontraremos en su centro a uno de los habituales grupos de amigos al estilo Cortázar, pero en esta ocasión los encuentros entre ellos no sucederán en el piso de alguno de ellos, como en *Divertimento*, ni en las calles de París, como en *Rayuela*, sino en un Londres, París y Viena en sucesión y al mismo tiempo en una superposición de los tres, en un espacio común que es una abstracción realizada y posible, real, que ellos denominan la ciudad. Globo terrestre ovillo que ha crecido y se complica.

Ya Alazraki ha explicado cómo 62, modelo para armar constituye una novela-calidoscopio armada “como un tubo en el que tres planos espaciales –Londres, Viena y París– forman un prisma de espejos”<sup>36</sup> y cuyos capítulos se deben unos a otros en relación dependiente, “dependen el uno del otro, se reflejan el uno en el otro, muy a la manera de los espejos de un calidoscopio que funcionan desde su adyacencia y su naturaleza autorreflexiva”.<sup>37</sup> La narración hace girar esos espacios formando un conglomerado para el observador que es la ciudad –superposición de prismas– y en ellos los sucesos de los personajes se ven igualmente superpuestos desdoblándose en una combinatoria de ecos del pasado y el futuro como las figuritas en un calidoscopio.<sup>38</sup> El lector es un tercer ojo que debe hilar las cuentas del collar, que aparecen como flotando en varios planos.<sup>39</sup> Al igual que flotan los varios planos superpuestos de un ovillo, hilo sobre hilo. Pero esta explicación perfecta no explicita la presencia posible de nudo alguno. Y sin embargo, el calidoscopio, como destaca el propio Alazraki,<sup>40</sup> tiene como primera figurita esencial un comienzo narrativo que aglutina las claves de todo lo demás en la novela, inicio que por cierto es desencadenado por

---

<sup>35</sup> CORTÁZAR, *Rayuela*, op. cit., 523.

<sup>36</sup> Jaime ALAZRAKI, “62, modelo para armar: novela calidoscopio”, *Revista Iberoamericana*, 47, 1981, 158.

<sup>37</sup> *Ibidem*, 158-9.

<sup>38</sup> *Ibidem*, 159-62.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 162.

<sup>40</sup> *Ibidem*, 157.

la acción de ese nivel subliminal exigido por Morelli para crear la novela. Busquemos ahí el nudo de este ovillo.

Lo subliminal comienza, por tanto, en el famoso inicio de la novela en el que Juan, que pasa una nochebuena no sabe muy bien por qué en el restaurante Polidor ante una botella de Sylvaner, lee una página al azar de un libro de Michel Butor que no supo muy bien por qué lo había comprado, e inmediatamente después escucha a un comensal gordo, al que ve por el espejo frente a él y al que escucha, claro, a sus espaldas, pedir en francés un “castillo sangriento”.

En ese momento (estaba cerrando el libro porque no tenía ganas de leer y la luz era pésima) oyó distintamente el pedido del comensal gordo y todo se coaguló en el acto de alzar los ojos y descubrir en el espejo la imagen del comensal cuya voz le había llegado desde atrás. Imposible separar las partes, el sentimiento fragmentado del libro, la condesa, el restaurante Polidor, el castillo sangriento, quizá la botella de Sylvaner.<sup>41</sup>

Todo se precipita instantáneamente en él, “porque en ese vacío vertiginoso las metáforas saltaban hacia él como arañas”.<sup>42</sup> Los elementos que provocan el instante total de revelación (el libro, la condesa, el restaurante Polidor...) llegan en forma de nodos mentales, como puntos que permanecen fijos en ese cuerpo vibrante que son los pensamientos de Juan y luego serán la novela, y son enlaces nodales (si recordamos el hipertexto) porque permiten unir y evocar-recorrer esas experiencias múltiples y superpuestas en la cabeza –ese Memex natural– de Juan, a las que luego remitirá la novela amplificándose. En este sentido, estos enlaces nodales lo son propiamente como hipertexto, si tomamos como ejemplo la definición que del uso (poético) de un enlace hipertextual da Pajares Tosca:

Los enlaces son herramientas semánticas que poseen un significado propio, pero también sugieren otro. Un desarrollo del sentido del texto que tenemos que imaginar antes de verlo. Los enlaces nos obligan a pensar asociativamente y a anticipar significados.<sup>43</sup>

Así, todo un ovillado microcosmos de proyecciones y relaciones fragmentarias convergen en ese mismo instante como un todo kairológico – presente, pasado, futuro en un solo tiempo psicológico– de lo que va a ser el libro. Si vale la comparación, lo vivido por Juan psicológicamente es lo que la física actual, basada en la teoría de la relatividad einsteniana, explicaría como una serie de sucesos (puntos en el espacio-tiempo) que convergen entre sí por una

---

<sup>41</sup> Julio CORTÁZAR, *62, modelo para armar*, Barcelona, Bruguera, 1982, 20.

<sup>42</sup> *Ibidem*, 21.

<sup>43</sup> PAJARES TOSCA, *op. cit.*, 101.



densa atracción de gravedad y conforman una singularidad, que es “una región donde la curvatura del espacio-tiempo es tan grande que sus leyes ya no operan en el sistema, esto significa que es un punto casi cero donde se concentra una enorme cantidad de materia, siendo usualmente el centro de un agujero negro”.<sup>44</sup> Toda la materia de la novela se vuelca o colapsa de forma condensada en esas páginas iniciales, y como un big bang va a expandirse y armarse posteriormente como desarrollo de la novela. Esa singularidad inicial es entonces el origen o condensación de todo lo demás, como un ideograma psíquico en la mente de Juan: “Un hecho casual precipita las claves de una posible lectura de esa historia apenas aludida desde las piezas aisladas de un rompecabezas que la novela procederá a armar”.<sup>45</sup> Y esa singularidad o colapso gravitacional de la narrativa – que en la novela se nombra como coágulo, una forma colapso y nudo arterial– contiene y colapsa en sí el resto de la novela, pues recordemos que para Juan resulta “imposible separar las partes, el sentimiento fragmentado del libro, la condesa, el restaurante Polidor, el castillo sangriento, quizás la botella de Sylvaner”.<sup>46</sup> Esta totalidad, sin embargo, y por caótica que pueda parecer, vemos que sugiere en la reunión de sus elementos un enlace entre ellos, una asociación, proyectora de múltiples itinerarios posibles mostrados en fragmentos y escenas, que todavía el lector no puede comprender, ni trabar, ni tejer, pero que ve que están allí, conformando un gran ovillo anudado que atrae todas las definiciones anteriores del nudo: 62, modelo para armar es en su inicio un lazo que se estrecha y cierra, es trabazón de sucesos, punto de una red, unión y vínculo, problema, e incluso algo más: nos hallamos ante una singularidad-nudo de cuatro dimensiones, porque, como proponía Morelli, estamos en “un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada”, y sin causalidad hemos anulado el tiempo y por tanto tiempo y espacio pueden superponerse y confundirse, o no importar. Como esta situación sólo puede darse en una singularidad, en lo más parecido a un agujero negro, la simultaneidad inicial de la novela mezclando tiempos, personas, lugares y nodos desencadenantes se hace posible, y por su naturaleza singular busca atraer, abarcar e implicar la totalidad

---

<sup>44</sup> WIKIPEDIA en español, asequible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Portada>, fecha de consulta: 21 de abril de 2009. Voz singularidad espacio-temporal. La singularidad “implica la ruptura de las leyes matemáticas que definen la geometría del espacio-tiempo que conocemos. Sería un punto en el cual la curvatura del espacio-tiempo se haría infinita y que está oculta al observador por el horizonte de sucesos”. *Diccionario Sirius de astronomía*, Madrid, Sirius, 2001, 133.

<sup>45</sup> ALAZRAKI, op. cit., 157.

<sup>46</sup> CORTÁZAR, 62, *modelo para armar*, op. cit., 20. Recuérdese que una singularidad espacio-temporal constituye, además, un todo coagulado de materia, difícil de separar: una “densidad de materia infinita”. Stephen W. HAWKING y otros, *El futuro del espaciotiempo*, Barcelona, Crítica, 2007, 202.

de la novela, que sería así un enorme ovillo-agujero negro. ¿Totalidad, entonces, fragmentada? David Bohm, físico descubridor del holograma, ha apuntado que el universo está conectado en todos sus elementos –incluido el tiempo– y que esa red de conexiones aún no bien estudiada por la ciencia actual permitiría entender el caos como parte de un orden implicado, un orden que está ahí y que sólo necesita tiempo para desarrollarse y hacerse evidente.<sup>47</sup> A modo de caos inicial se presenta el nudo de 62, modelo para armar, un ovillo-nudo cuatridimensional cuyos elementos nodales contienen las claves del desarrollo de los personajes y sucesos de la novela, a los que enlaza y proyecta en una zona, la ciudad, área donde el tiempo ha quedado anulado, y como en toda singularidad, “fallan las leyes actualmente conocidas de la física”.<sup>48</sup> 62, modelo para armar representa esa suspensión mediante el sistema microcósmico elaborado en ella, y esa suspensión –planteada desde la psicología del individuo– afecta a la narrativa completa creando una obra perfectamente autocontenida cual universo con leyes propias. Obra en la que sugiero, para un estudio detallado, que sus partes, gracias a esa estructuración con sus múltiples enlaces nodales y asociaciones, a sus espejos calidoscópicos, son el reflejo unas de otras, como conteniéndose y expandiéndose al mismo tiempo: en definitiva, cada parte reflejando el todo, como un holograma.

Se dice que de un agujero negro es prácticamente imposible escapar, pues todo lo que cae tras su horizonte de sucesos es absorbido por él: así todos los elementos, sucesos, relaciones que entran en la novela, por dispares que parezcan, se asimilan inmediatamente mediante nuevas asociaciones a ese núcleo de asociaciones iniciales que lo atrae todo y todo lo genera, promoviendo el crecer de la novela en su masa oscura, complejísimo haz de enlaces superpuestos, nudos y nodos en formación dinámica, hilo mordíendose, ovillo creciente complejo y calidoscópico, hologramático, al fin y al cabo, morelliano.

---

<sup>47</sup> David BOHM, *La totalidad y el orden implicado*, Barcelona, Kairos, 1987. Véase también, para una explicación desde la teoría del caos, el libro de Briggs: John BRIGGS y F. David Peat, *Espejo y reflejo: del Caos al Orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*, Barcelona, Gedisa, 1994.

<sup>48</sup> Domingo Agustín VÁZQUEZ, *Diccionario de ciencias*, Madrid, Complutense, 2004, 27.

# MAGIA BRUNIANA Y SOCIALISMO UTÓPICO: EL CONCEPTO DE IMAGINACIÓN DIALÉCTICA DE ALFONSO SASTRE EN *¿DÓNDE ESTÁS ULALUME, DÓNDE ESTÁS?*

MÓNICA POZA DIÉGUEZ

University of California, Davis  
Universidad de Szeged

## Abstract

*“In 1978 Alfonso Sastre (1926-) published his *Crítica de la imaginación*, a capital work to understand his theory of drama, as Sastre defines and concretizes the force of his writing on it. Imagination becomes a decisive element in Sastre's works as he has stated in multiple interviews and in the present book as well –which is the first in a series of publications regarding the topic.*

*In this article I analyze the concept of “dialectic imagination” as proposed by Alfonso Sastre in relation with that other concept of *imaginatio* developed by the hermetic tradition from Classical antiquity to Neoplatonism. More precisely, I will focus my analysis of *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990) to underline the connections between Sastre's dialectic imagination and some interpretations regarding the works and thinking of Giordano Bruno.”*

A Félix Menchacatorre, *in memoriam*

En 1978 Alfonso Sastre (1926-) publica su *Crítica de la imaginación*<sup>1</sup>, obra que se me antoja imprescindible para la comprensión de su teoría dramática, al definir y concretar el motor de su escritura. Que el autor haya dedicado casi cuatrocientas páginas y mucho espacio en entrevistas a la imaginación, indica la decisiva importancia que ésta cobra en su pensamiento, a la par que matiza y revela la originalidad que lo distingue de otros dramaturgos<sup>2</sup>.

En el presente artículo analizo someramente el concepto de “imaginación dialéctica” propuesto por Alfonso Sastre como pilar de su teoría dramática, en relación con aquel otro de la *imaginatio*, desarrollado a través de las corrientes esotéricas que parten de la Antigüedad, y que desembocan en el pensamiento

---

<sup>1</sup> *Crítica de la imaginación*, Barcelona, Grijalbo, 1978.

<sup>2</sup> El conjunto de la obra consta dos volúmenes más: *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica*, 2: *las dialécticas de lo imaginario*, Hondarribia, Hiru, 2003, y un tercer volumen inédito, titulado *Imaginación, retórica y utopía*.

neoplatónico. En concreto, me centraré en la similitud entre el planteamiento de Sastre y algunas teorías interpretativas acerca de la obra y el pensamiento de Giordano Bruno. El texto que propongo para este análisis es la obra *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?*, escrita en 1990.

La originalidad de Sastre es su concepción de la imaginación como una estructura dialéctica<sup>3</sup> que, además, está inserta en el proceso histórico de la lucha de clases, una concepción que combina teorías sobre la *imaginatio*, –cuyas raíces pueden encontrarse en la Antigüedad Clásica– y la filosofía marxista, para construir una teoría dramática propia.

Sastre, en su *Crítica de la imaginación*, define a esta desde una concepción estructuralista. Así pues, se trata de “una estructura: compleja pero una”<sup>4</sup>, formada por tres niveles que abarcan desde lo práctico hasta lo superior, y que actúa conjuntamente con todo el aparato psíquico<sup>5</sup>.

Sastre atribuye cuatro notas definitorias a la imaginación dialéctica, una de las cuales requiere la inexistencia del objeto, con lo que el dramaturgo no se dedica a una simple *imitatio* o a una recuperación de la presencia del objeto ausente, sino que él mismo ejerce como auténtico creador, demiurgo de su mundo imaginado. Esta característica aleja a Sastre del realismo naturalista-costumbrista (incluso documentalista) pues le interesa iluminar el “espacio latente”<sup>6</sup> que queda fuera del foco instaurado por la clase dominante, “(...) aquello que era precisamente minoritario en la mirada social: la relación, la estructura: un sistema de posiciones jerarquizadas y de estrategias de reproducción y/o subversión”<sup>7</sup>. En consecuencia, su obra se desliga de la gramática realista burguesa, enfocada parcialmente en la realidad, para revelar el todo<sup>8</sup>. El “no epicureísmo”, “la extralimitación” y “la posibilidad” serían las restantes notas que contribuyen a dibujar el perfil de la imaginación dialéctica<sup>9</sup>. El no epicureísmo se entiende aquí como una disolución o desaparición de la temporalidad sensible en aras de un tiempo histórico. “El presente histórico es el tiempo de la imaginación”<sup>10</sup>. De hecho, en las obras de Sastre la Historia, problematizada, pasa a ser acción dramática a través del mito. “De ese modo la

---

<sup>3</sup> Alfonso SASTRE, *Crítica de la imaginación*, Barcelona, Grijalbo, 1978 , 364.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Ibidem, 365.

<sup>6</sup> César DE VICENTE HERNANDO, “Hacer ver lo invisible: las condiciones para construir una mirada estructural en el proyecto de las tragedias complejas”, in: *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, 238.

<sup>7</sup> Ibidem, 253.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> *Crítica de la imaginación*, 364.

<sup>10</sup> Ibidem, 58.

acción dramática adquiere una complejidad y profundidad de interpretación muy grande por las interrelaciones (o proyecciones sincrónicas) de los tres planos: Historia/ fábula/ Mito”<sup>11</sup>. El sujeto "imaginante", al crear lo inexistente y al situarse en un tiempo histórico, se “extralimita” con respecto a la realidad en que se encuentra, rompe el marco impuesto. A su vez, “la posibilidad” aparece como consecuencia de esta “extralimitación”, al permitir la apertura o la ruptura del presente, con lo que se afirma una suerte de compromiso profético por parte de quien imagina<sup>12</sup> y se abre la puerta, no a la utopía propia del socialismo utópico del XIX, sino a “un nivel superior dialéctico de la utopía”<sup>13</sup>.

Sastre ha planteado el concepto de imaginación dialéctica como una negación de las tesis kantianas acerca del arte. Para Sastre es inadmisibles admitir en nuestra época contemporánea toda filosofía que postule la idea de “tres instancias autónomas”: voluntad, razón y sensibilidad<sup>14</sup>. Asimismo, propone una tesis en la que el ser humano se integre sin la presencia de instancias separadas. La imaginación es identificada, en este punto, con la sensibilidad, cuya función sería la de recoger los datos sensoriales para “hacer incidir sobre ellos los dictados de la moral y la razón”<sup>15</sup>. Su negación kantiana se traduce en una oposición a la absolutización del arte por el arte<sup>16</sup>, de tal manera que su postulado recuerda algo, en cierto modo, a aquel alegato que también lanzara en su día Benjamin contra Marinetti con su “*Fiat ars, pereat mundi...*”<sup>17</sup>, al considerar a la imaginación como arma ideológica que, en la lucha revolucionaria, no podía cederse a la clase burguesa<sup>18</sup>.

Si bien existen algunos (aunque pocos) artículos dedicados al estudio de su *Crítica de la imaginación*, no parece que se haya trazado un vínculo de la teoría sastriana con las teorías clásicas acerca de la *imaginatio*, y ello a pesar de que el

---

<sup>11</sup> José PAULINO, “Acción, tiempo y espacio en el teatro de Alfonso Sastre”, in: *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, 162-163.

<sup>12</sup> *Crítica de la imaginación*, 58-59.

<sup>13</sup> Francisco CAUDET, *Crónica de una marginación: conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, 140.

<sup>14</sup> CAUDET, op. cit., 141.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 142.

<sup>16</sup> Habría que matizar, sin embargo, que Sastre distingue entre el arte por el arte originado en el realismo decimonónico y su absolutización posterior. En su faceta vanguardista y progresista (en el marco en que se originó) se muestra más flexible, y lo considera útil para favorecer la recuperación de un humanismo revolucionario. Véase, Francisco CAUDET, “El personaje de las tragedias complejas de Alfonso Sastre y otras consideraciones de poestética”, in: *Once ensayos en busca de su autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, 127-155.

<sup>17</sup> Walter BENJAMIN, “La obra de arte en la era de la reproducibilidad mecánica”, in: *Discursos ininterrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, 57.

<sup>18</sup> CAUDET, op. cit., 67-68.

dramaturgo madrileño le debe a Aristóteles la base de su dramaturgia, y aunque, finalmente, su obra supere con claridad los postulados aristotélicos<sup>19</sup>.

En lo que se refiere a la imaginación y la fantasía conviene recordar que para el griego “la palabra “imaginación” (*phantasia*) deriva de la palabra “luz” (*pháos*) puesto que no es posible ver sin luz<sup>20</sup>”. Asimismo, Aristóteles considera la imaginación como parte del alma localizada en la masa cerebral), y le otorga capacidades y características propias del intelecto, hasta el punto de denominarla como “alma discursiva”<sup>21</sup>. Las sensaciones percibidas a través de los sentidos (fundamentalmente la vista) son procesadas por la imaginación, que acaba resolviendo esas “formas en imágenes<sup>22</sup>” o *phantasmata*, término con que se remarca la naturaleza conceptual o simbólica de dichas imágenes, procesadas, como dije, por la *phantasia*. En este sentido, resulta interesante que Sastre califique a Don Quijote como “fantasma”, en su *Crítica de la razón*: “Cierta personaje ha aparecido entre nosotros, en esta mirada a personajes literarios (productos, pues, de lo que en términos vagos y generales se llama la fantasía) que, como tales, son fantasmas”<sup>23</sup>. En *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* El protagonista Eddy se verá asaltado por un gran número de *phantasmata* que lo conducirán a su destino trágico, en lo que es un viaje al infierno, al centro de una pesadilla.

Si el mundo de lo fantástico se rige por su propio lenguaje, elaborado a partir de imágenes simbólicas o fantasmas, las implicaciones que de esta idea se derivan son importantes, en cuanto a la capacidad de la imaginación como instrumento destinado a la elaboración de eficaces discursos, con un alcance real. De hecho, es posible que haya sido este aspecto el que llamara la atención de Sastre, y a partir del cual habría desarrollado su teoría crítica.

Según Culianu<sup>24</sup>, en su interpretación de Aristóteles, la imaginación o intelecto no sólo genera imágenes, sino que es ella misma un “fantasma<sup>25</sup>”. Esto sucede con, Edy, el personaje de *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* que claudica a su mente enferma, siendo él mismo un fantasma también. El intelecto es el único capaz de entender lo que Culianu denomina como “una gramática de la lengua fantástica<sup>26</sup>”, y de hecho esta es la razón de que Eddy sea manipulado por los fantasmas que lo

---

<sup>19</sup> Ibidem, 73.

<sup>20</sup> ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Trad. De Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 2000, III, 3, 429a.

<sup>21</sup> Ibidem, III, 7, 431a15.

<sup>22</sup> Ibidem III, 7, 431b.

<sup>23</sup> *Crítica de la razón*, 46.

<sup>24</sup> Ioan P. CULIANU, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999.

<sup>25</sup> Ibidem, 32.

<sup>26</sup> Idem.

conducen a su “*descensus*”, pues éstos emplean/son un lenguaje simbólico, que da de plano en el centro de su psique. La imaginación, capaz tanto de revelar conocimientos de elevada envergadura, como de contribuir a la formulación de discursos, a través de operar en lo que Yates denomina “imágenes agentes” o “percusivas” (esos símbolos fantásticos), se convierte así en un arma poderosa<sup>27</sup>. Ya en el Renacimiento, y a través de la corriente platónico-hermética, trazada por Quintiliano, San Agustín y los neoplatónicos como Ficino y Pico della Mirándola, la imaginación alcanzará su apogeo como motor que, de la mano del arte de la memoria y el papel que desempeñaba el “eros” platónico contribuirán a la creación de todo el universo renacentista, macro y microcosmos conectados por los vínculos del amor y la fantasía.

En tal contexto se dan las teorías brunianas acerca de la magia, una variación de la que ya desarrolló en su momento el propio Ficino. La interpretación que nos ofrece Culianu ahonda en el carácter manipulador de las teorías brunianas, y cita el *De vinculis in genere* en una interpretación de la obra del dominico, que se me antoja muy moderna. Asimismo, cita las *Tesis de magia* de Bruno, en que éste asocia la realización de todas las operaciones mágicas a la imaginación<sup>28</sup>, o dicho de otra manera, en que Bruno une el concepto de magia a la actividad de operar en esas imágenes fantasmáticas o “fantasmaticizantes”, que diría Sastre.

Efectivamente, en su tratado *De la magia*, Bruno traza los rasgos de un mago que “manipula”, bien a través de las palabras, bien a través de los cánticos: “Sucede también que, a través de una palabra, un gesto o alguna apariencia semejante, el corazón [animus] de alguien sea afectado por la presencia de algún otro<sup>29</sup>”. El primer personaje con el que se topará Eddy en *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* será un camarero. Eddy, alcohólico en pleno proceso de rehabilitación, recibe la rutinaria pregunta de “¿Qué desea tomar usted?” como un aguijón punzante (pues, en ese contexto, esta pregunta provoca que la imagen del vaso de vino, procesada por la imaginación y fuertemente impresa en su memoria acuda de inmediato, en un proceso claramente aristotélico de “rememorización”) y activa su psique, lo predispone a la comunicación simbólica. Es decir, Eddy (pero asimismo el lector/espectador) se abren a un código lingüístico fantástico, en el que las palabras despliegan significados más profundos, evocan un universo de connotaciones, en que lo psíquico se corporeiza, por lo que el espectador/lector no sólo asiste a la peripecia de Eddy, sino que se asoma al abismo de su mente enferma. Para Bruno, a tenor de lo citado, son los magos quienes han recuperado

---

<sup>27</sup> Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.

<sup>28</sup> CULIANU, op. cit., 135.

<sup>29</sup> Giordano BRUNO, *De la magia. De los vínculos en general*, Trad. Ezequiel Gatto, Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2007, 56.

el arte de persuadir, olvidado hace tiempo por los oradores<sup>30</sup> (aunque como veremos, el camarero de la obra que nos ocupa no es exactamente un mago que persuade, sino un demonio o *daemon*).

Según Bruno, la función de la imaginación es la de recibir imágenes aportadas por los sentidos, retenerlas, combinarlas y dividir las, lo que se hace de manera doble: ante todo por selección y elección de aquel que imagina –tal es la tarea de los poetas, de los pintores, de los escritores, de los apólogos y en general de todo individuo que compone figuras según un principio establecido–; luego fuera de toda selección y de toda elección<sup>31</sup>. De aquí se sobreentiende que, al igual que Sastre, tampoco Bruno parece entender la imaginación como mera capacidad copista o imitadora de la realidad, sino como parte de un proceso creativo. Éste puede darse de dos formas, según el dominico. Estas figuras simbólicas o fantasmas pueden crearse de manera voluntaria, pero también puede ser “indirectas” al provocarlas algo externo al individuo creador. En este último caso pueden consistir en ciertas alteraciones como consecuencia de apariciones o voces provenientes de otro hombre. También se puede estar bajo el influjo de un espíritu racional o un *daemon* que “actúa sobre la imaginación a través de los sueños –e incluso en estado de vigilia–, suscitando imágenes interiores tales que uno cree aprehenderlas por el sentido externo<sup>32</sup>”. Es este el caso que se produce en el encuentro de Eddy con el camarero. El estado melancólico del protagonista y su dependencia del alcohol lo convierten en la víctima ideal del delirio, contexto idóneo para el despliegue de los *phantasmata*, en todas sus dimensiones.

Por tanto, y desde las tesis expuestas, podemos intuir la naturaleza manipuladora de la imaginación, de ahí que devenga en el objetivo del mago, en palabras de Bruno: sus operaciones deben ser atendidas con total atención ya que ella es “la puerta principal y el acceso principal de las acciones, de las pasiones y de todos los afectos que pueden conmovier a un ser viviente<sup>33</sup>”.

En conclusión, podría decirse que tres son las vías por las cuales se puede manipular el alma de otras personas: “[l]as puertas a través de las cuales el cazador de almas lanza sus vínculos son tres: la vista, el oído y la mente o imaginación. Si logra abrirse un paso por las tres puertas, vincula del modo más riguroso, estrecha sus lazos. El cazador penetra la puerta del oído armado de la voz y de un bello hablar, que es hijo de la voz; penetra la puerta de la vista armado de forma, gesto, movimiento y figura adecuados; la puerta de la

---

<sup>30</sup> Ibidem, 57.

<sup>31</sup> Ibidem. 60.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Ibidem 63.



imaginación, de la mente, de la razón, la atraviesa con su comportamiento y las artes<sup>34</sup>”. En este sentido, no sólo es el protagonista Eddy quien queda enlazado con los fantasmas interiores que el dramaturgo ha esbozado para él. Y es que la cuestión de la *tragedia compleja*, género creado por Sastre, se hace más complicada en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, ya que la imaginación dialéctica articula, como estructura, toda la obra haciendo que se establezca un enlace, un vínculo directo con el público en dos dimensiones: la privada y la pública.

Esta dualidad que presenta “el libro” *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* surge de la complejidad que el texto presenta, al componerse de paratextos e intertextos<sup>35</sup>, subordinados al texto dramático, hecho que le permite al autor un despliegue de lo narrativo en lo teatral. Asimismo, esta peculiar composición de la obra le permite a Sastre explicitar el proceso creativo que generó la obra, y una reflexión acerca de su carrera como dramaturgo, a la que da por finalizada, no sin una dura crítica hacia el panorama teatral español. En consecuencia, en el plano de la recepción, la obra se dirige, como adelanté, a un público en la esfera de lo privado pudiendo ser éste un lector literario, aunque también teatral, (y, en este sentido, se hablaría, propiamente, de “espectador implícito” del texto dramático, como el director, actor, etc., como también, claro está, del “espectador modelo” del texto espectacular (aquel que asiste a la representación)<sup>36</sup>. Esta es la razón por la que algunos elementos del texto cobran especial relevancia, como es el caso de las didascalias que: “dejan de ser simplemente direcciones escénicas para expresar a menudo, y de manera evidente, el pensamiento del autor implícito y de los personajes, y transmitir informaciones que no siempre pueden traducirse en sistemas de códigos no verbales<sup>37</sup>”.

Pero, más allá de la narrativización que las largas didascalias aportan al texto dramático, lo cierto es que existe otra función más que éstas desempeñan, y tiene relación directa con la imaginación dialéctica. El ejemplo lo constituye la larga nota acerca de cómo se produce un *delirium tremens*, a fin de que la compañía teatral escenifique correctamente ese importante momento que sufre el personaje de Eddy, el autor toma documentación médica en que se explicitan los síntomas pormenorizadamente, no sin añadir que esta información debe actualizarse con datos recientes al momento de la representación de la obra. Sin embargo, se sugieren tantas impresiones o, por mejor decir, imágenes, con que

---

<sup>34</sup> Ibidem 84-85.

<sup>35</sup> Jesús María LASAGABASTER, “Texto, paratexto y espectador implícito en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*”, in: *Once ensayos en busca de un autor*, Hondarribia, Hiru, 1999, 341-356.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Donatella UCCHINO, “Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: espectáculos para leer”, in: *Once ensayos en busca de su autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, 258.

se podría realizar la puesta en escena, que el lector enseguida percibe la intención que guarda el autor aquí. Sastre hace partícipe del proceso creativo a la compañía teatral (a esos espectadores implícitos), a partir de las didascalias. A ellos los invita a “crear en ausencia del objeto”, (nota esencial de la imaginación dialéctica) a participar de la misma dinámica de trabajo que el dramaturgo empleó en su escritura original. Más explícitamente, ese instante tan íntimo para el autor, como es el de su proceso creador, Sastre lo abre a otros, lo que le confiere a las didascalias una función política muy activa.

Como ya dije, *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* se integra en el grupo de obras que pertenecen a la llamada “tragedia compleja”, un género que el propio autor creó, como un intento por superar el realismo social de los años 60<sup>38</sup>. Las características generales del género se definirían como un costumbrismo ligado al género del sainete, que contiene un *pathos* que aporta el componente trágico, pero también toda una serie de elementos distanciadores entre los que se encuentran el específico tratamiento del lenguaje, así como los elementos oníricos, entre otros, todo ello junto a la presencia definitiva de lo ridículo<sup>39</sup>. Sin embargo, interesa la función política y social que le destinaba Sastre a su género dramático, pues la obra quería ejercer un efecto directo en el público, lo que él mismo denomina como “efecto boomerang”: “El boomerang vuelve cargado de energía y el autor desea que el primer impacto opere sobre sus vecinos. También desea que luego, a ser posible, el círculo se amplíe hasta una, por ahora problemática, acción internacional”<sup>40</sup>. Sin duda, llama la atención el hecho de que Sastre emplee aquí el término “operar”, que al igual que en Bruno, se refiere a un impacto que se desea provocar en el público, y que conlleva una carga manipuladora. Llegados a este punto, conviene examinar *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* a la luz de la imaginación dialéctica sastriana, en combinación con esas “tres puertas” mencionadas por Bruno, a través de las que el mago-vinculador estrecha sus lazos persuasivos (vista, oído, imaginación).

*¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* recrea los últimos días de vida del escritor norteamericano Edgar Allan Poe. En un frío y húmedo día de principios de octubre, a finales del siglo XIX, Eddy (encarnación ficticia o *phantasma* de Edgar Allan Poe) se despide en el embarcadero de Newport News, en Richmond, Virginia, de su prometida Elmira, un antiguo amor de juventud que ha reencontrado tras morir su primera esposa, Virginia. El viaje de Eddy tiene

---

<sup>38</sup> Josefina MANCHADO LOZANO, “Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia compleja”, in: *Calígrama Revista Insular de Filología*, Vol. 2, núms 3-4, tomo 1, 1985, 197-210.

<sup>39</sup> Félix MENCHACATORRE, “La taberna fantástica de Alfonso Sastre. Del simple sainete a la tragedia compleja”, in: AIH, *Actas X*, 1989, 105-111.

<sup>40</sup> cit., in: MANCHADO LOZANO, 200-201.

como destino final Fordham Cottage, en Nueva York, donde Eddy vivió con su primera mujer y su suegra, la señora Clemm. Eddy hace este viaje para recoger sus pertenencias personales. En el trayecto deberá hacer escala en Philadelphia, pero antes, en Baltimore. Por Elmira sabemos de los problemas de Eddy con el alcohol, así como de una inclinación depresiva, consecuencia de la muerte de su mujer Virginia, a la que identificamos al punto con la figura de la amada en los poemas que escribe, Ulalume.

El no epicureísmo o “tiempo histórico” se traduce aquí en un “no tiempo”. A pesar de que se nos dan fechas concretas (como por ejemplo 27 de septiembre de 1849), en que enmarcar la historia de Eddy, la obra se desarrolla, en realidad, conforme al ritmo psicológico del protagonista que, en última instancia, es el que determina un espacio “tropológico”, al ser una “proyección de la realidad histórica que se mueve entre lo estrictamente político y lo metafísico, con la mediación de lo psicológico”<sup>41</sup>. Asistimos a un viaje interior en el que Sastre nos inserta en la mente de Eddy, en pleno delirio.

El hecho de que un tiempo arquetípico<sup>42</sup> enmarque *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* contribuye al devenir trágico del personaje, sin recurrir a la injerencia de un *fatum*, ya que no es una voluntad divina la que dirige el destino del protagonista. Además, la ruptura de las coordenadas temporales que rigen la realidad posibilita la construcción de la fantasmagoría en que vive Eddy, convertido, asimismo, en puro *phantasma*, (efecto que Sastre consigue mediante la configuración de un personaje subvertido, en que se desmitifica al héroe para dar relevancia a su dimensión humana, en aras de un “teatro de la inversión”<sup>43</sup>).

La construcción de este espacio-tiempo mítico le imposibilita al personaje escapar del círculo tautológico de su tragedia porque la fantasmagoría que lo rodea es la misma actividad desenfrenada y desbocada que su imaginación produce obsesivamente. De ahí que la única salida posible a ese universo sea la muerte, la cual acaba por ser una catarsis en que se unen el poeta y su amada Ulalume.

En el texto encontramos continuas repeticiones destinadas a crear esta tautología, como cuando observamos que todos y cada uno de los personajes masculinos con que se encuentra Eddy, en su deambular por Baltimore, son representados por el mismo actor que adopta diferentes papeles y que, a la vez, ejerce de demonio o “daemon” que guía al protagonista en su paseo por los

---

<sup>41</sup> PAULINO, op. cit., 170.

<sup>42</sup> Sastre presenta una elaboración compleja de la categoría temporal, por su diversificación que puede presentarse como categoría (sucesión de actuaciones), como sujeto dramático “el tiempo según su relación de imaginario a real, de ficticio a histórico”, y como objeto o tema, PAULINO op. cit., 171-173.

<sup>43</sup> José Ángel ASCUNCE ARRIETA, “El lenguaje dramático de Alfonso Sastre o el teatro de la inversión”, in: *Once ensayos en busca de su autor*. Alfonso Sastre, Hondarribia, Hiru, 1999, 195-233.

infiernos, y contribuye a su perdición. Sin duda, la entrada al universo fantástico de lo simbólico se produce por el oído, en el encuentro entre Eddy y el primer demonio, el barman que le pregunta “¿Qué desea tomar usted?”

También por el oído se nos muestra la naturaleza tautológica o irresoluble de Eddy, que es incapaz de comunicarse efectivamente. Sastre emplea los diferentes ritmos de sus personajes para marcar esta imposibilidad<sup>44</sup>. De hecho, existen más detalles relacionados con la dicción lenta de Eddy en la “nota sobre la dirección de esta obra”. Sastre acude a la tradición japonesa y a “los modelos de dicción de la tragedia ática, dicción llana, recitativo y canto propiamente dicho, así como a la “melopoía” aristotélica, como uno de los elementos de la tragedia, para terminar señalando en la actualidad, una gama entre dos extremos: el de la dicción naturalista y el de la declamación romántica (...)”<sup>45</sup>. Por tanto, la vocalización de la obra estará muy marcada y articulada en diferentes velocidades, algo que le confiere un rasgo musical.

Sin embargo, no es únicamente la dicción la que marca ritmos en la obra. Al igual que en las fábulas, o en los relatos folklóricos, el tiempo es tratado aquí en calidad de tema y, así, aparece asociado a la imagen simbólica de un tren que el espectador nunca llega a ver, y que Eddy siempre pierde. La consumación del plazo para tomar el tren a Philadelphia (y salir de la pesadilla) la intuye siempre el protagonista ( y el espectador) por el sonido de ese tren que se va de manera irremediable. Insistentemente, el silbido del tren (sonido que evoca el propósito del viaje, cual Itaca) marca una posibilidad perdida, un adentramiento más profundo, cada vez, en lo fantasmagórico. Asimismo, habrá música, siempre proveniente de una charanga y asociada al caos y a lo orgiástico, como forma de hacer explícito ese descenso a los infiernos. En este sentido, el acto X, titulado “Verbena”, prelude *delirium tremens* con que morirá el poeta, y nos sitúa en un ambiente surrealista de carnaval bajtiniano, que sirve de sórdida crítica política y social. En la obra, los diferentes ritmos a que el autor somete a Eddy y, por ende, a los espectadores/lectores contribuyen a la ruptura de ese epicureísmo, de esa “vivencia del momento”<sup>46</sup>, de ahí que se puedan desplegar toda suerte de anacronismos, cuya función sirve al propósito de construir esa relación temporal compleja “que busca la neutralización o permanencia de fuerzas de identificación y fuerzas de distanciamiento entre espectáculo y espectadores”<sup>47</sup>, máxima

---

<sup>44</sup> Magda RUGGERI “Itinerario creativo de una actividad dramática”, in: *Once ensayos en busca de su autor: Alfonso Sastre*, Hondarrribia, Hiru, 1999, 13-48.

<sup>45</sup> LASAGABASTER, op. cit., 346.

<sup>46</sup> CAUDET, “El personaje en las tragedias complejas de Alfonso Sastre y otras consideraciones de poética”, 127-156.

<sup>47</sup> ASCUNCE ARRIETA, op. cit., 226.

imprescindible en su “realismo dialéctico”<sup>48</sup>). Sin duda, este tratamiento rupturista de las coordenadas espaciales y temporales favorece un análisis más incisivo, un desenmascaramiento de las estructuras del poder.

En *¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* el anacronismo no es explícito, sino que se intuye en alusiones más o menos veladas, como cuando Eddy se pierde, de la mano de sucesivos demonios-fantasmas por ese Baltimore decrepito que celebra la víspera de sus elecciones. La bacanal de podredumbre a la que asiste, y en la que se pierde, muestra un Baltimore corrompido, políticamente descompuesto. El lenguaje empleado por los políticos revela discursos vacíos, sinsentidos retóricos y tautologías permanentes, con que Sastre alude a la España de la incipiente democracia, en los años 80. El anacronismo sirve a la crítica mordaz que pasa por la denuncia de una “falsa democracia” que silencia la voluntad popular por medio del alcoholismo, la corrupción política, la retórica vacía y hueca, y el adoctrinamiento religioso.

Consecuencia inevitable de la ruptura de las coordenadas temporales es la extralimitación (o dilatación<sup>49</sup>) de la realidad y un posibilismo que tiene mucho que ver con el desarrollo de una suerte de compromiso profético con la utopía socialista. Efectivamente, el espacio-tiempo mítico abre la posibilidad a plantearse todo aquello que, por diferentes razones, se encuentra vedado en la realidad. Así, el posibilismo sastreano se despliega en el territorio de la hipótesis, y sirve para formular discursos que siempre resultan subversivos, al proponer una inversión de la realidad establecida, de ahí que conecte directamente con lo utópico.

La promesa utópica se esconde, aquí, tras un nombre: Ulalume. Sin embargo, para llegar a desentrañar el profundo significado de lo que encierra ese nombre, extraído de un poema del auténtico Poe, con el que, por un lado, se alude a la amada muerta (motivo o figura que tiene un largo recorrido en la tradición literaria), como también a esa utopía referida, el espectador/lector debe dejarse guiar por la corte fantástica-fantasmagórica, al igual que Eddy, como un dante que bajara a los infiernos, siguiendo toda una serie de imágenes simbólicas que, poco a poco lo sacan de las tinieblas para comprender, en un ejercicio de anagnórisis, el mensaje del autor, pero esa anagnórisis se realizará a través de la imaginación..

Sin embargo, ocupémosnos primero de la otra puerta bruniana, la de la “vista”, pues la obra contiene poderosos elementos visuales, y que resultan decisivos, como la representación del acto IV, titulado “La calle y los cipreses”, en que el protagonista ve cómo la calle va adoptando diferentes “metamorfosis”, o como cuando el acto VII, titulado “Propaganda electoral” se desarrolla “mímicamente”. Todos estos elementos visuales están ligados al

---

<sup>48</sup> Ibidem, 228.

<sup>49</sup> DE VICENTE HERNANDO, op.cit., 253.

*mecanismo que es y a la función que desempeña* la imaginación dialéctica. Sastre concibe la obra de arte como un ente autónomo que debe contener una luminosidad que se proyecte sobre aquello que permanece oculto<sup>50</sup>. De ahí que la luz juegue un papel decisivo en la puesta en escena. De hecho, toda la obra se desarrolla en ambientes escasos de luz, amplificando con ello la sensación de lo tenebroso y activando el mecanismo por el que se despliega el mundo de lo onírico, en clara conexión con fuentes en que el sueño es revelador, como las tesis herméticas, o la tradición del *somnium scipionis*, que bien supo aprovechar Sor Juana en su *Primero sueño*. Porque la imaginación dialéctica debe iluminar, ésta se articula mediante imágenes simbólicamente activas, que nos van descubriendo el significado cifrado en el nombre de Ulalume. Estas imágenes serán vívidas (máxima por excelencia del arte de la memoria), para que impresionen al espectador, a fin de atraparlo en la red connotativa.

Uno de esos efectos se consigue mediante la representación de todos los demonios que atosigan y manipulan a Eddy por un único actor. Este efecto visual nos encierra, aún más si cabe, en el universo claustrofóbico en que se desarrolla la obra. Pero también nos explicita el código simbólico empleado por el autor. Asimismo, la barba roja del marinero acodado en la taberna fantasmagórica de El Ciprés Rojo, no sólo sugiere su naturaleza demoníaca, sino también el color del vino. De ahí que Eddy aluda a las barbas del marinero como “el rojo resplandor” que se da entre las sombras<sup>51</sup>. Este demonio gana intensidad con respecto a otros aparecidos anteriormente, en correspondencia con el nivel de descenso al que el personaje es sometido, lo que indica que el espectador se interna con mayor precisión en la psique de Eddy, de forma paulatina. En términos brunianos este demonio pertenecería a la clase subterrestre, capaz de comprender las palabras, de ahí que aflore en él una capacidad manipuladora discursiva que afecta totalmente a Eddy, pues el vínculo se establece a partir de la imagen de la mujer amada muerta, las imágenes del mar y del naufragio, (metáforas del declive mental y de la aproximación al ocaso de su vida). Sin duda, este demonio consigue, como diría Bruno<sup>52</sup>, sumir en el caos y la confusión los sentidos y el espíritu de Eddy.

En el acto VIII, titulado “No es por aquí” Eddy será ayudado por lo que parece ser un demonio de la especie etérea, (pero que se confirmará como un auténtico diablo) cuando Eddy, que busca obsesionadamente llegar a la estación donde coger el tren que lleve a Philadelphia, de una y otra vez en la misma casa de ladrillos rojos, cuya verja de hierro forjado contiene el número 666, guiado

---

<sup>50</sup> Crítica de la imaginación, 78-79.

<sup>51</sup> ¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?, 519.

<sup>52</sup> Bruno, op. cit., 40.

por él. Este acompañante benéfico se revela entonces como un loco, un marginal escapado del Hospital Frenopático que, lejos de ayudar a Eddy, lo sume aún más en la espiral delirante en la que se encuentra sumido. En ese momento, los seres humanos se metamorfosarán en animales, la máquina con la que se topa en la feria (recordemos que se celebran fiestas debido al ambiente pre-electoral), será una casa del terror. Surge así la bacanal del mítin político, en que la pesadilla muestra la triste y sucia realidad de Baltimore. Y en que, asimismo, se despliega la crítica de Sastre a la democracia española de los años 80. Los ciudadanos, víctimas del desenfreno, pero también de la desidia provocada por discursos inoperantes, por la corrupción y el efecto del alcohol, son recogidos como cadáveres del suelo. Esta imagen demoledora expone por un lado dos ideas fundamentales: la primera, que la civilización ha sido reducida a escombros, una vez que, en el contexto descrito, se perfilan los resultados de unas elecciones amañadas, y que la voluntad popular ha sido aniquilada completamente. La segunda, que como resultado sólo queda en pie la superestructura y los elementos que la integran. Finalmente Eddy muere víctima de un delirium trémens, que el propio espectador llega a visualizar, como si estuviera inserto en su mente.

Tras morir Eddy, aparece el único demonio angélico, la señora Clemmens. Ella representa la magia natural, pues opera un cambio en la meteorología, característica propia de este tipo de magia. Con ella sale la luz del sol, por primera vez en la obra. Pero la luz no sólo ilumina las cosas, sino que, en el cementerio, al cubrir una cruz con el abrigo y pronunciar su monólogo final “laico”, (tal y como Sastre indica en la acotación correspondiente), la señora Clemmens revela el mensaje del autor a los espectadores.

Y es en la decodificación de este mensaje final que surge como imprescindible esa imaginación de la que nos hablaba Bruno, capaz de descifrar el lenguaje fantástico que el dramaturgo nos ha propuesto a partir de todas las imágenes percusivas, simbólicas, a las que hemos sido expuestos, y que ahora desenmascara a Ulalume como la amada muerta, pero también como a la revolución que, una vez caído el muro de Berlín en 1989, descubre el fracaso de un proyecto auténticamente socialista, hecho éste que impacta de manera decisiva en Sastre<sup>53</sup>.

*¿Dónde estás Ulalume, dónde estás?* es, así, el desesperado y desconsolado llanto de quien perdió una amada que, bajo el ropaje de una arquitectura dramática construida con materiales retóricos pertenecientes a la Antigüedad y al renacimiento neoplatónico y esotérico de Giordano Bruno, nos descubre la silueta, el rostro en plena difusión y disolución de la revolución socialista.

---

<sup>53</sup> RUGGERI, op. cit., 30-31.

Cuando el personaje de Eddy exclama que: “El año pasado fue el peor año de mi vida”, no sólo escuchamos al Edgar Allan Poe que en 1848 perdió a su esposa Virginia. También es la voz de Sastre, cuyo proyecto vital vio acabado en 1989 con la caída del muro de Berlín.

No nos debería extrañar que Alfonso Sastre anunciara entonces que, con esta obra, publicada en 1990, abandonaba la escritura de obras teatrales pues, por un lado, alcanzaba un alto desarrollo de su teoría acerca del concepto de imaginación dialéctica, y por otro, se esfumaba todo un proyecto político al que Sastre siempre rindió tributos de musa. Por tanto, puede decirse que la profecía utópica que revela la obra, subsiste en la promesa de la señora Clemmens de no olvidar a Eddy y a Ulalume. Esta alusión a la memoria, a través de la imagen de un Edgar Allan Poe re-creado en Eddy, así como a través de la revolución socialista encarnada en Ulalume, en una estructura dialéctica dramática, plena de imágenes agentes, vincula *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* no sólo a la tradición de las artes mnemónicas o a la magia bruniana, sino a la voluntad de un compromiso íntimo y profundo del autor con el proyecto socialista, independientemente de cuáles sean las circunstancias históricas o políticas.

Salvando la distancia que media entre los paradigmas en que se enmarcan las obras y el pensamiento de ambos autores, (Bruno en plena era del discurso metafísico, en que emblema y analogía se aliaban en la construcción de un sistema teológico capaz de explicar el mundo, y Sastre, dramaturgo en pleno auge del paradigma científico moderno), parece firme la posibilidad de que medie entre ellos una fuerte conexión, máxime cuando, en su segundo volumen, acerca del mismo tema, y publicado en el año 2003, el propio Sastre ha llegado a confesar su interés<sup>54</sup> en Bruno, a raíz de lecturas de obras tan emblemáticas como *El idioma de la imaginación*, en que Ignacio Gómez de Liaño realiza un análisis de las obras de Bruno.

Sin duda, el tema da para largo, y es de esperar que se realicen posteriores estudios sobre este asunto, así como que el autor publique ese tercer volumen inédito, del que por ahora sólo ha trascendido su título (*Imaginación, retórica y utopía*), pero que culminará una densa obra teórica, capital para entender íntegramente su carrera: legado artístico y político que, al margen de polémicas, forma parte del marco de las letras hispanas, en las que cuenta ya con un espacio propio nada desdeñable.

---

<sup>54</sup> *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica: las dialécticas de lo imaginario*, 79.



# HEROÍSMO Y SUERTE EN *HIJA DE LA FORTUNA*: ANÁLISIS DE LAS PAREJAS ACTANCIALES

GEORGES MOUKOUTI ONGUEDOU

Universidad de Maroua, Camerún

## Abstract

*Isabel Allende's Hija de la fortuna (1999) relates the itinerary of the young Eliza Sommers from Valparaíso (Chile) to California (United States) by the middle of the XIX Century. The trip, caused by the Gold Rush, is also undertaken by other Hispanics. This event supposes the possibilities of attraction and repulsion of the Californian space. In a functional analysis of the couples of actors, it's possible to see the different forces in the heroic action of the main character. It can also be noticed how some particular forces – spaces and characters mainly – interact.*

El análisis actancial de una obra como *Hija de la fortuna* de Isabel Allende no resulta evidente. En efecto, como un modelo actancial no es una forma estática – porque es capaz de generar un sinnúmero de niveles interpretativos – esta novela puede interpretarse desde varias perspectivas. Las más posibles surgen o de la identificación del Sujeto de la acción, o de la concepción del Objeto de búsqueda del Sujeto. Si partimos del Sujeto, *Hija de la fortuna* como relato de aventuras (y también relato histórico) nos ofrece dos probables actantes en esta función. En primer lugar aparece Joaquín Andieta que, por vivir en la miseria en Valparaíso (Chile), decide ir a California en busca de la fortuna. Con la esperanza de que podría conseguirla en las minas de oro californianas, cree que le permitiría no solamente sacar a su madre de la miseria, sino también casarse con Eliza Sommers que pertenece a una familia opulenta<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Se puede hacer un paralelismo entre la figura de Joaquín Andieta con la de Esteban Trueba, personaje de *La casa de los espíritus* (1982). En esta primera novela de Isabel Allende (y al mismo tiempo tercera novela de la trilogía *Hija de la fortuna - Retrato en sepia - La casa de los espíritus*), Esteban Trueba es, como Joaquín Andieta, de familia pobre. Se enamora de Rosa, hija de una familia acomodada. Para poder casarse con ella y sacar a su madre de su enfermedad y a su familia de la pobreza, parte también a California en busca de fortuna. Sin embargo, al contrario de Joaquín Andieta, Esteban Trueba regresa a Chile (aunque precisamente porque muere Rosa).

En segundo lugar se sitúa la propia Eliza Sommers que, por estar enamorada de Joaquín Andieta, abandona su envidiada condición social para partir hacia California en busca de su amante.

Desde luego, el personaje que para nosotros cabe mejor en esta casilla de Sujeto es Eliza Sommers, pues responde a unas determinadas expectativas que nos parecen imprescindibles para esta función. En una primera instancia, con el personaje de Eliza Sommers, nos acercamos a la preocupación feminista de Allende. En la mayoría de sus novelas, la autora tiende a otorgar el protagonismo a las figuras femeninas. En una segunda instancia, el relato nos ofrece muchas descripciones sobre la trayectoria vital de Eliza, al mismo tiempo que nos hace visualizar los obstáculos que esta protagonista encuentra en su camino. Por último, mientras que Joaquín Andieta se esfuma en la acción y sólo reaparece de forma alusiva en el relato, Eliza Sommers constituye el fundamento y la razón de ser de la acción en este relato.

Si partimos de la otra perspectiva sobre la concepción del Objeto de búsqueda del Sujeto Eliza Sommers, nos topamos con una doble intriga: una en torno al amor perseguido y otra en torno a la libertad anhelada. Habida cuenta la interpenetración entre los dos, consideramos entonces como Objeto de deseo, el amor y la libertad. Y es que “[...] en el largo viaje siguiendo la pista de un romance imposible, Eliza había adquirido algo tan precioso como el amor: la libertad”<sup>2</sup>.

Con estas precisiones podemos ahora entrar en el meollo de este análisis de las parejas actanciales. Como posible frase actancial, observamos que la acción gira en torno a Eliza Sommers (S) quien, en su deseo de emancipación (D1), decide ir en busca de su amor y libertad (O). En esta aventura, Joaquín Andieta, Mama Fresia, Tao Chi'en, y California aparecen como fuerzas alentadoras (A) mientras que su familia, Joaquín Andieta, su condición de mujer y la propia ciudad californiana se manifiestan como fuerzas repelentes (OP). Los destinatarios (D2) de esta acción pueden ser la propia Eliza Sommers y también la mujer en general. Intentaremos resaltar, siempre que sea posible, la función del espacio en la acción del personaje. Partimos del hecho de que “cada personaje participa de la acción por medio de su propio espacio y de relaciones con los otros: salen de su círculo para establecer relaciones, realizar acciones, y vuelven a él cuando termina su participación”<sup>3</sup>. Por otra parte, un personaje (y también un espacio) puede desempeñar varias funciones y una misma función la pueden desempeñar varios personajes (o varios espacios).

---

<sup>2</sup> Isabel ALLENDE, *Retrato en Sepia*. Barcelona, Random House Mondadori, 2000 (a continuación [2000]), 66.

<sup>3</sup> M. C. BOBES NAVES, *Teoría General de la Novela: Semiología de “La Regenta”*. Madrid, Gredos, 1985, 210.

## 1. La pareja Sujeto / Objeto

Esta pareja es el eje que nos permite ver la trayectoria de la acción del Sujeto. A pesar de los obstáculos que encuentra en su camino, el protagonista-sujeto tiene que alcanzar su objeto. Se trata, entonces, del eje del deseo. El Sujeto carece de algo y por eso emprende su búsqueda. Siguiendo la trayectoria vital del Sujeto de la acción, se impone para nosotros la necesidad de volver a la infancia de Eliza Sommers, la cual infancia nos ayudará a entender mejor sus orígenes.

La primera edad de Eliza Sommers está envuelta de misterios. La historia en torno a la llegada de Eliza a la casa de los Sommers es muy ambigua. Pero nosotros vamos a pasar por alto la versión de Miss Rose Sommers – basada en el ennoblecimiento de su familia, la leyenda blanca y la elevación de la cultura anglosajona – que nos parece todo un cuento de hada. Nos interesa la versión de Mama Fresia (que presenció la llegada de la protagonista a la casa de los Sommers). De esta versión del ama de casa de los Sommers, llegamos a saber que Eliza no procede, como ella misma intuirá luego<sup>4</sup>, de las “sábanas limpias de batista, sino de lana, sudor de hombre y tabaco [...] un hedor montuno de cabra”<sup>5</sup>.

Verosímilmente, esta versión de Mama Fresia nos sirve para aproximarnos a los orígenes de la protagonista. Realmente, a medida que transcurre la historia del texto vamos aprendiendo que Eliza es hija de una chilena amante del capitán británico John Sommers. Este último (hermano de Rose y Jeremy Sommers) es muchas veces presentado como el tío adoptivo de Eliza. Pero es su verdadero padre, como Miss Rose acaba confesando: “[...] Eliza es de nuestra familia [...] Es hija de John” (1999: 276). La paternidad de John Sommers sobre Eliza deja de ser dudosa cuando él mismo termina aclarándonos sobre la madre de su hija:

Era una muchacha del puerto, una joven chilena, la recuerdo muy bonita. Nunca volví a verla y no supe que estaba encinta. [...], un par de años más tarde, me acordé que se lo había puesto a esa joven en la playa porque hacía frío y luego olvidé pedírselo [...] así es la vida de los marinos (1999: 278).

En *Retrato en sepia* (2000), la segunda novela de la trilogía, encontramos a John Sommers que va a visitar con frecuencia a su hija Eliza y sus nietos. Un día, en el otoño de su vida, John Sommers le recomienda a Tao Chi'en, el marido de Eliza: “como ésta puede ser mi última visita, es justo que ella y mis nietos me recuerden alegre y sano. Me voy tranquilo, Tao, porque nadie podría cuidar a mi

---

<sup>4</sup> Esta intuición se produce gracias a los dos talentos que al principio del relato caracterizan a la protagonista: el buen olfato y la buena memoria.

<sup>5</sup> Isabel ALLENDE, *Hija de la fortuna*, Barcelona, Sant Vicenç Dels Horts, 1999 (a continuación [1999]), 14.

hija Eliza mejor que usted” (2000: 30). Estas palabras dejan definitivamente constancia de que el capitán es el progenitor de Eliza.

Partiendo entonces de esta mezcla de sangre chilena e inglesa, y luego de su nueva personalidad en Estados Unidos, Eliza aparece como una mestiza. Es más, la “raza cósmica”<sup>6</sup>. No es, en sus raíces, ni totalmente inglesa, ni totalmente chilena, aún menos estadounidense. Culturalmente hablando, Eliza es una nueva raza, una mezcla de lo indígena, lo hispano y lo anglo. Pero la iremos considerando como chilena por su origen geográfico.

El misterio acerca del nacimiento, el origen, el padre y la madre del Sujeto de la acción la predetermina a una crisis de identidad. Aparte de esta última – genética –, hay que evocar la cultural. Es criada a lo tradicional y lo moderno, hablando inglés y español. No obstante, este choque de culturas no es lo que lleva al Sujeto a emprender el camino de la aventura. Es, más bien, su amor por Joaquín Andieta.

Todo empieza un viernes de mayo de 1848 cuando Joaquín Andieta llega a la casa de los Sommers por encargo de Feliciano Rodríguez de Santa Cruz, un amigo de la familia Sommers. Eliza se enamora perdidamente de este joven chileno. Estamos aquí ante un lance que puede considerarse como el catalizador argumental en la acción del Sujeto pues, “al conocer a Joaquín Andieta aquella mañana de otoño en el patio de su casa, Eliza creyó encontrar su destino: sería su esclava para siempre” (1999: 94). Luego, como le es imposible salir, Eliza va a verse a escondidas con Joaquín en la noche, en una habitación de la casa familiar. A consecuencia de su primer acto sexual aquella noche, Eliza queda embarazada a los dieciséis años.

A los días siguientes a estos momentos románticos, Joaquín Andieta decide ir a California para hacerse una fortuna que le permita luego sacar a su madre de su enfermedad y de la pobreza, y también tener una buena posición socioeconómica para poder casarse con Eliza. Pero, en su ausencia, Eliza no puede aguantar más tiempo y decide seguirlo a California el 18 de febrero de 1849. Se embarca de polizón en el bergantín “Emilia” del Capitán holandés Vicent Katz. En este momento del embarque Eliza “tuvo claramente la sensación de empezar otra historia en la que ella era protagonista y narradora a la vez” (1999: 168).

---

<sup>6</sup> Léase a José VASCONCELOS, *La raza cósmica*, México, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1995. Este pensador mexicano ideó la noción de mestizo como la “raza cósmica”. Ésta representa la identidad de los que se forjan una nueva personalidad y se convierten en prototipos de hombres nuevos.

Eliza Sommers emprende, entonces, este viaje buscando no solamente el amor o sea, al hombre de quien está locamente enamorada, sino también la libertad, como se puede leer a continuación:

Se enamoró de la libertad. [...] Salió de Chile con el propósito de encontrar a su amante y convertirse en su esclava para siempre, creyendo que así apagaría la sed de sumisión y el anhelo recóndito de posesión, pero ya no se sentía capaz de renunciar a esas alas nuevas que comenzaban a crecerle en los hombros (1999: 296-297).

De estas palabras se entiende con facilidad que en un principio el Sujeto busca encontrar a su amante. Pero a la larga este amor termina abriendo paso a la libertad de la que la protagonista está ahora enamorada:

la pasión que la trastornara a los dieciséis años, por la cual atravesó medio mundo y arriesgó varias veces su vida, había sido un espejismo que ahora le parecía absurdo; entonces se había enamorado del amor, conformándose de las migajas que le daba un hombre más interesado en irse que en quedarse con ella. Lo buscó durante cuatro años, convencida de que el joven idealista que conociera en Chile se había transformado en California en un bandido fantástico de nombre Joaquín Murieta (Allende, 2000: 65).

No encuentra al final a su amante en estas tierras californianas, pero por lo menos es libre de ir y venir, sin dar explicaciones a nadie. Es ahora dueña de su propio destino, convencida de que “lo importante es lo que uno hace en este mundo, no cómo se llega a él”, como solía decirle su amigo Tao Chi'en (1999: 13). Este pensamiento nos acerca al de Vladimir Propp<sup>7</sup> que ve como más importante en la acción lo que hace el personaje y no cómo lo hace. Así que en esto que hace el Sujeto en toda su trayectoria vital, hemos de analizar las diferentes fuerzas que influyen positiva o negativamente en su acción.

## **2. La pareja Ayudante / Oponente**

En este eje de fuerzas antagónicas vamos a ver que la acción del Sujeto es una tarea peligrosa. Su aventura es llena de obstáculos. Por eso la protagonista se presenta como una heroína, pues si en aquellos tiempos resultaba muy difícil al hombre echarse en semejante aventura, aún más lo era para una mujer, y encima una adolescente de dieciséis años. En este itinerario hacia la búsqueda del amor y de la libertad, debemos ver unas fuerzas que influyen en su acción. Empecemos por las fuerzas alentadoras.

---

<sup>7</sup> Vladimir PROPP, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971, 53.

En primer lugar, hay que mencionar lo que hemos denominado como catalizador argumental de la acción, es decir, el amor. Este amor hacia Joaquín Andieta aparece como la condición “sine qua non” y el “leitmotiv” para esta acción. En efecto, de no haber llegado Joaquín Andieta a la vida sentimental de Eliza, no estaríamos hablando de este tipo de aventura. Asimismo, si no se hubiera marchado Joaquín hacia California, tampoco Eliza hubiera emprendido este viaje peligroso. Y como acierta la narradora, Eliza “nada lamentaba de lo compartido con su amante ni se avergonzaba por esa hoguera que la trastornó, por el contrario, sentía que la hizo fuerte de golpe y porrazo, le dio arrogancia para tomar decisiones y pagar por ellas las consecuencias” (1999: 296-297). Por lo tanto, la acción de la protagonista se hace posible gracias a este amor loco: se había enamorado del amor y estaba atrapada en el trastorno de una pasión de leyenda, sin asidero alguno en la realidad.

Joaquín Andieta, hombre de ideas liberales, es también quien le insufla al Sujeto el espíritu de libertad. Ella misma lo reconoce más tarde: “al fin entiendo a Joaquín, cuando robaba horas preciosas de nuestro amor para hablarme de libertad” (1999: 298). Con esta frase, se entiende que es su amante el que le hizo pensar en la posibilidad de algo mejor que el bienestar material que tenía en casa. Este algo mejor son indudablemente el amor y la libertad.

En segunda posición encontramos a Mama Fresia, india, anciana y buena mujer, que crió a Eliza y la quiso más que a nadie en el mundo. Con ella la protagonista “[...] aprendió leyendas y mitos indígenas, a descifrar los signos de los animales y del mar, a reconocer los hábitos de los espíritus y los mensajes de los sueños y también a cocinar” (1999: 20). Detrás de Miss Rose, Mama Fresia aparece como el “segundo pilar de su niñez” (1999: 20). Ella es quien intenta ayudar a Eliza a deshacerse del feto, dándole medicinas tradicionales. Y en los trámites para este intento de aborto que parece inconcluso, Mama Fresia es ayudada a su turno por la machi, su maestra hechicera, una anciana ciega experta en este oficio.

Mama Fresia ayuda también a Eliza a encontrar a Tao Chi'en para facilitarle el embarque a bordo del barco que la llevará luego a California. De este modo Eliza está evitando los planes de su “tío” John de mandarlas – Miss Rose y ella – a Inglaterra. Finalmente, de Mama Fresia la protagonista requiere bendición para ir a California: “Dame tu bendición, mamita. Tengo que ir a California a buscar a Joaquín” (1999: 158). Cuando Mama Fresia acompaña a Eliza donde se habían acordado con Tao Chi'en, decide no volver a la casa de sus amos para evitar preguntas y sospechas.

Luego, aparece Tao Chi'en, el cocinero chino que acepta facilitar el viaje a Eliza después de pensárselo dos veces. Pese a la vigilancia del capitán y del

piloto logra con su sutileza habitual hacerla “entrar al barco en un saco al hombro de un estibador, de los muchos que subieron la carga y el equipaje en Valparaíso” (1999: 166). De los ochenta y siete hombres y las siete mujeres chilenas que embarcan desde Chile junto con seis vacas, ocho cerdos, tres gatos, dieciocho marineros, un piloto chileno y un capitán holandés, Tao Chi’én es el único que sabe de la existencia de Eliza a bordo del barco “Emilia”. Eliza va en un hueco de dos por dos metros, profundo y oscuro:

Allí, en lo más profundo y oscuro de la cala, en un hueco de dos por dos metros, iba Eliza. Las paredes y el techo de su cuchitril estaban formados por baúles y cajones de mercadería, su cama era un saco y no había más luz que un cabo de vela. Disponía de una escudilla para la comida, un jarro de agua y un orinal. Podía dar un par de pasos y estirarse entre los bultos y podía llorar y gritar a su antojo, porque el azote de las olas contra el barco se tragaba su voz. Su único contacto con el mundo exterior era Tao Chi’én, quien bajaba con diversos pretextos cuando podía para alimentarla y vaciar la bacinilla (1999: 165-166).

Tao Chi’én se convierte de ahora en adelante en amigo incondicional de Eliza. Estará apoyándola en cualquier momento. Como acabamos de ver en estas palabras de la narradora, la va a alimentar y proteger para que nadie sepa de su existencia en el barco. Además la atiende cuando está mal, con fiebre o con náuseas; cuando está deshidratada o se desmaya. Le administra las medicinas de su reputación como curandero chino cuando la encuentra sin esfuerzos y con una gran mancha de sangre, signo de la interrupción del embarazo.

Tao Chi’én está siempre pendiente de la situación precaria en la que se encuentra Eliza a lo largo del viaje. Y cuando se da finalmente cuenta de que no puede seguir cuidándola solo (porque también tiene que cumplir sus tareas en la tripulación), pide sigilosamente la ayuda de Azucena Placeres, la más simpática y atrevida de las mujeres chilenas a bordo. Aunque va de prostituta a California, Azucena Placeres puede prestar gratis sus servicios de enfermera. Tao Chi’én la solicita entonces para cuidar a Eliza:

[...] le hizo señas a Azucena Placeres para hablarle.[...] La chilena hizo un guiño de alegre complicidad a sus compañeras y lo siguió a la cocina. Tao Chi’én le entregó un gran trozo de chocolate, robado de la reserva de la mesa del capitán, y trató de explicarle su problema [...] El trato, le dijo, consistía en bajar dos veces al día a lavar a Eliza y darle de comer, sin que nadie se enterara (1999: 227-229).

Ya en California Tao Chi'en sigue ayudando a la protagonista. La acompaña a muchos lugares para buscar a su amante. Después de tantos vaivenes sin encontrar a Joaquín Andieta – que parece haberse convertido en un célebre bandido llamado Joaquín Murieta – se establecen definitivamente en San Francisco. Tao Chi'en es quien le aconseja sentar la cabeza y no seguir yendo de lugares en lugares, disfrazándose de hombre en busca de un hipotético amante. Al respecto, asegura a Eliza que “hay mucho que hacer en San Francisco, ya lo verás, y no tienes que vestirte de hombre, ahora se ven mujeres por todas partes” (1999: 361). Mientras tanto, Eliza va haciendo varios oficios a medida que cambia de lugar. Ahora, con esta idea de Tao Chi'en, ambos están otra vez en San Francisco y cohabitan en una casa en la que ella se encarga del orden, de la decoración, de la cocina, etc.

Gracias a Tao Chi'en entonces, el Sujeto se siente más segura de sí misma. Motivada al principio por su amor hacia Joaquín, Eliza ha aprendido con Tao Chi'en a enfrentar los riesgos. Está adquiriendo intrepidez, pues como dice ella misma, “estoy encontrando nuevas fuerzas en mí, que tal vez siempre tuve, pero no conocía porque hasta ahora no había necesitado ejercerlas. No sé en qué vuelta del camino se me perdió la persona que yo antes era, Tao” (1999: 297). Estas fuerzas que reconoce tener ahora le han llegado en parte gracias a su coraje y su atrevimiento, y en parte también gracias al apoyo de Tao Chi'en que la heroína considera no solamente como su mentor, sino también como un buen compañero: la guía, la escucha y le aconseja. De ahí la gran complicidad que acabará acercándolos y uniéndolos sentimentalmente en San Francisco.

San Francisco representa una parte del macro espacio que es California. Éste funciona como otro actante en la acción del Sujeto, pues también influye en su trayectoria vital. Precisemos que esta influencia es positiva si miramos sólo desde el punto de vista de la conquista de la libertad. Si para muchos chilenos y otros hispanoamericanos California representa un espacio onírico donde pueden hacer fortuna, para Eliza este espacio es favorable para la emancipación de la mujer.

Por cierto, a una mujer chilena le “gustaba el desenfado, la libertad y la ostentación de esa naciente sociedad, exactamente opuesta a la mojigatería de Chile” (1999: 384). Para esta mujer de grandes ambiciones (Paulina del Valle), “aquí las mujeres pueden ser dueñas de su tierra, comprar y vender propiedades, divorciarse si les da la gana” (1999: 385). Eso que en un principio no entra en los planes iniciales de la protagonista la ayuda sin embargo a emanciparse. Se siente aquí dueña de su destino. La bravura que adquiere en estas tierras californianas la fortalece. Al fin y al cabo, en California es donde logra su libertad y con ella, otro amor que viene a cambiar el rumbo de su trayectoria



vital. En lugar de Joaquín, Tao Chi'en es finalmente el hombre con el que se casa en San Francisco.

En cambio, desde el punto de vista de la búsqueda de su amor, California dificulta la acción del Sujeto. Con California como fuerza negativa Eliza se ve obligada en un principio a disfrazarse de hombre porque debe pisar lugares hostiles donde las mujeres son violadas o explotadas. Cuando llega la tripulación a California, el chileno Feliciano Rodríguez de Santa Cruz (esposo de Paulina del Valle) advierte a los recién llegados del peligro que ahora representa la zona que están pisando. Aquí “imperla la ley de la selva, la única ideología es la codicia. No se separen de sus armas y anden en parejas o en grupos, esto es tierra de forajidos” (1999: 237).

En esta advertencia, vislumbramos la inseguridad, el individualismo, el bandolerismo, la criminalidad y la codicia. En este ambiente propicio a la perdición, la protagonista tiene dificultades para seguir los pasos de su amante. En cualquier caso, Eliza ya sabía, de la boca de su “tío” John el capitán, que California es muy grande, y “mucho más grande que Chile” y que es difícil encontrar a alguien allí. Al aventurarse, lo estaba haciendo a sabiendas de que nada iba a ser fácil.

Estos obstáculos que la acechan se inscriben en la dinámica de la prueba. La heroína debe superarlos si quiere alcanzar su Objeto. Pero esta superación se complica cuando el propio Objeto de búsqueda (el amante) se esfuma y se convierte en un misterio. Eliza se presenta en las calles como Elías Andieta, hermanito de Joaquín Andieta. Piensa que así lo encontraría fácilmente – también así la confunden con un chico y no levanta sospechas –, pero en vano. El único Joaquín de quien la gente se acuerda es el que se ha convertido en famoso bandido que atemoriza a la población y desafía a los gringos.

Otro elemento que influye negativamente en la acción de la protagonista es su condición de mujer. Cuando Eliza decidió emprender el camino hacia California, eran pocas las mujeres que, en aquella época, se atrevían como ella. Las únicas en hacer esta proeza eran “chilenas y peruanas que partían a California con planes de apoderarse del oro de los mineros” (1999: 159). Otras, como el “grupo de sencillas campesinas afanadas en labores domésticas” (1999: 227) iban de meretrices a California. Muy pocas iban para hacer negocios como Paulina del Valle, que además estaba con su marido.

Como mujer entonces, Eliza lo tiene más difícil no solamente para embarcarse desde Chile, sino también para adaptarse en California, pues como lo confiesa ella misma, “es un fastidio ser hombre, pero ser mujer es un fastidio peor” (1999: 298). Por otra parte, por encima de su condición de mujer Eliza es todavía una adolescente cuyos cuerpo y mente no están lo suficientemente preparados para

afrontar dificultades de tal envergadura. Y como colmo está embarazada, lo cual la expone a una serie de malestares e intemperies durante la travesía.

Después de estudiar las precedentes fuerzas negativas, debemos detenernos en la familia de la protagonista. Lo que observamos en esta familia se parece a la historia de Blanquette, en *La Chèvre de Monsieur Seguin*<sup>8</sup>. Al igual que Blanquette, Eliza recibe los cuidados y el cariño de sus protectores. Pero éstos la privan de la independencia que necesita para emanciparse. Estar siempre encerrada en casa es como estar en un cercado, sin aire, espacio y libertad para divertirse. Entonces, los Sommers aparecen, involuntariamente, como oponentes al Objeto anhelado por el Sujeto. Piensan que basta con tener el bienestar material para sentirse feliz. Y si Eliza roba un espacio y un momento para hacer a escondidas el amor con Joaquín, es precisamente porque carece de libertad.

Es obvio que su familia en general y Miss Rose en particular le ofrece una buena educación, inculcándole normas de rectitud moral. Con Miss Rose por ejemplo Eliza aprende varias cosas. En el caso preciso del arte culinario que más tarde ayuda a Eliza cuando se establece en San Francisco<sup>9</sup>, debemos reconocer entonces la aportación de esta inglesa que Eliza recuerda luego como una muy buena madre que le ofrecía “grandes espacios de libertad interior” (1999: 20).

Gracias a Miss Rose Eliza aprendió la pastelería, la música, inglés y español que le permitieron ganarse la vida mientras buscando a su amante. Sin embargo, desde la óptica del amor, no la ayudó ni a poder amar libremente, ni a emanciparse. De ahí la falta de libertad exterior; de ahí también los planes de fuga para reunirse con un amante que sin duda la familia no habría aceptado como marido para ella.

En síntesis, vemos que el Sujeto, gracias a sus ánimos, logra realizar una hazaña. Llega a California pero no da con su amante. Sin embargo, sí que conquista la libertad. Su trayectoria vital es una odisea llena de obstáculos que supera. Va en busca de algo y encuentra otra cosa: la libertad y también un amor diferente al perseguido. Ahora veamos qué la ha propulsado en esta acción y en beneficio de quién lo ha hecho.

### **3. La pareja Destinador / Destinatario**

En este eje de las motivaciones y expectativas es el Sujeto de la acción el que sigue teniendo protagonismo. En la casilla del Destinador de la acción se puede hablar de un deseo de emancipación de la protagonista. Eliza Sommers vive casi reclusa en su casa. No sale sino en compañía de Miss Rose o de Mama Fresia.

---

<sup>8</sup> Alphonse Daudet, edición de 2005, Paris, Gallimard.

<sup>9</sup> En *Retrato en sepia* leemos que Eliza, ahora casada con Tao Chi'en, montó su propio negocio de pasteles para independizarse económicamente de su marido.

Le brindan pocas oportunidades para relacionarse con los demás jóvenes. Lo tiene casi todo en casa, menos lo más importante para un ser humano: la libertad, y con ella, la posibilidad de enamorarse libremente.

La educación que Eliza recibe de su familia encierra los valores morales más estrictos. Pero son principios que en general obedecen a las normas aristocráticas que los Sommers quieren inculcar a la niña. Con esta educación, no dejan un margen de maniobra a la protagonista. Lo deciden todo para ella. Hasta con qué clase de hombre debe casarse Eliza. Si la protagonista reconoce más tarde que gozaba de una libertad interior, estaría manifestando su ansia de alcanzar, en aquellos momentos, la libertad que no tenía en el plano real. De tenerla efectivamente, no estaría robando a escondidas momentos de intimidad con su amante. Tampoco tendría que escaparse para poder reunirse con él en California, donde nadie decidiera por ella.

La huida de Eliza y los riesgos que corre en su aventura entran, por lo tanto, en la dinámica del deseo. Si decide cruzarse de brazos y no ir en busca de su amante, corre el riesgo de morir de ansiedad. La resignación además no es la característica de un héroe. Éste debe al contrario vencer todos los obstáculos para conseguir su Objeto de deseo. Y en el caso de la heroína de *Hija de la fortuna*, se ve esta fuerza que lo arrastra todo.

Llegada al término de su acción, Eliza no consigue lo que la empujó inicialmente a la aventura. No encuentra a su amante pero sí la libertad y otro amor, pues como ella misma acierta al final, “parece que todos venimos buscando algo y encontramos otra cosa” (1999: 424). En un momento Eliza piensa haber fracasado en su misión de conquista del amor. Pero siente que por lo menos ha conseguido la libertad y ahora puede ser dueña de su destino. Y a pesar de no estar con Joaquín Andieta, tiene a su lado a Tao Chi'en, un hombre que la quiere sinceramente y que por cierto aparece como uno de los beneficiarios de la acción del Sujeto, pues logra casarse con ella.

En esta casilla de las expectativas está la propia protagonista como principal beneficiaria de su acción. Como las aventuras amorosas son personales, las consecuencias lo son también. Así que en un primer plano ella es la que sufre en carne propia los tormentos causados por su enamoramiento. También ella es la que, tras perder las huellas de su amante, sufre la desilusión y las amarguras. En un segundo plano ella es quien se siente finalmente libre. Libre de hacer lo que se imagine bueno para ella. Libre de poder decidir por y para sí misma. Libre también de elegir su camino y su destino.

En filigrana debemos pensar que las consecuencias de la acción del Sujeto también recaen en la mujer en general. Nos aproximamos en este sentido a la ideología de la autora que suele proyectar a los personajes femeninos de sus

obras en unas acciones épicas. De este modo reivindica también el protagonismo tanto social, cultural, económico como político para las mujeres. Al igual que otras escritoras hispanas feministas (Nicholasa Mohr, Esmeralda Santiago, Julia Álvarez, Ana Castillo, etc.), Isabel Allende plasma en su obra un antagonismo ideológico entre machismo y feminismo.

Para Allende particularmente este feminismo se centra en la capacidad para las mujeres de superarse con vistas a conseguir, como Eliza Sommers, algo valioso como la libertad en un mundo en que impera el machismo. Al respecto, Allende confiesa, refiriéndose a las diversas críticas sobre esta obra:

[...] *Hija de la fortuna*, según algunos críticos era una alegoría del feminismo, porque Eliza escapa del corsé victoriano para zambullirse, sin preparación alguna, en un mundo masculino, donde tiene que vestirse de hombre para sobrevivir y en el proceso adquiere algo muy valioso: la libertad. No pensaba en eso cuando escribí el libro, creía que el tema era simplemente la fiebre del oro, aquel alboroto de aventureros, bandidos, predicadores y prostitutas que dio origen a San Francisco, pero la explicación del feminismo me parece válida, porque refleja mis convicciones y ese deseo de libertad que ha determinado el rumbo de mi vida<sup>10</sup>.

Estas líneas son una explicación de que el principal beneficio que Eliza saca de su acción es la libertad. Este sentido de libertad debe ser compartido por la mayoría de las mujeres que, como la propia autora, aspiran a la emancipación.

En definitiva, se puede observar que la heroína Eliza Sommers, para conquistar su objeto de deseo, tiene que superar algunas barreras. Su acción es muy arriesgada, pero su intrepidez la hace fuerte para afrontar cualquier obstáculo. En una época – 1848 – en la que sólo los hombres podían atreverse a tales aventuras, Isabel Allende echa a una mujer (y encima una joven de dieciséis años, embarazada), en lo que puede asemejarse a una boca del lobo. Afortunadamente, llega a California y consigue algo tan precioso como la libertad, anhelada por tantas mujeres en los países donde imperan las desigualdades en función del género. California como espacio aparece un actante decisivo en los logros de la protagonista, pues simboliza la libertad y también la fortuna.

---

<sup>10</sup> Isabel ALLENDE, *La suma de los días*. Barcelona, Random House Mondadori, 2007, 238.

# EL ÁNIMA SOLA: ENRIQUE BUENAVENTURA ADAPTA A TOMÁS CARRASQUILLA

CAROLINA RAMOS FERNÁNDEZ

Universidad de Sevilla

## Abstract

*The Colombian playwright Enrique Buenaventura adapted for the scene the story of qualified Tomás Carrasquilla "The alone soul".*

*It is not the first time that the first one adapts to the second one so his pieces: In the God's right-hand side father, The Guariconga (inspired by the work Palonegro); San Antoñito also they inspired also by the work of the novelist, taking it as a point of item for his theatrical theory.*

*In all the cases, Enrique Buenaventura searches, in Tomás Carrasquilla's work, the popular voice, the autochthonous speech, the known topic and the direct communication with the spectators and spectators of his epoch. Ingredients with which it re-elaborates the popular history opening new points of view, renewing prominent figures and introducing new characters without interferences.*

## LA BUSCONA

*Una historia no es nunca de una sola manera  
(El ánima sola, p. 352)*

La relación del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura con la producción literaria del escritor Tomás Carrasquilla fue prolífica. No porque trabajaran juntos, sino porque el primero tomó, como fuente de inspiración, las narraciones del segundo; llegando a realizar cuatro versiones teatrales de algunos de sus cuentos con el Teatro Experimental de Cali<sup>1</sup>.

Las piezas referidas son: *En la diestra de Dios padre*, *La Guariconga* (inspirado en la obra titulada *Palonegro*); *San Antoñito* y *El ánima sola*, eje del presente estudio.

En todos los casos, Enrique Buenaventura busca, en el trabajo de Tomás Carrasquilla, la voz popular, el habla autóctona, el tema conocido y la comunicación directa con los espectadores y espectadoras de su época.

---

<sup>1</sup> Hubiese sido imposible una colaboración contemporánea pues Tomás de Carrasquilla vivió entre los años 1850 y 1940, mientras el dramaturgo lo hizo entre los años 1925 y 2003. Es decir, el primero murió cuando el segundo tenía sólo 15 años.

En este sentido, ambos encuentran en los mitos y las leyendas de su país, una fuente temática inagotable desde la que poder realizar diferentes propuestas literarias<sup>2</sup>.

Así, en lugar de acudir a la mitología grecolatina, más propia de las literaturas europeas, tanto Carrasquilla como Buenaventura revisan la tradición oral de su país para realizar variantes contemporáneas de las mismas. Y ahí es donde se encuentran con el mito de “El Ánima Sola”, una historia entre la superstición y la religión que firma el dramaturgo, en la ciudad de Cali, el día 24 de julio del año 1988.

“El Ánima sola” parte de una referencia bíblica que se ha ido modificando con el paso de los años y atendiendo a las múltiples referencias culturales, propias de cada zona. Así, en la zona occidental de Colombia, de donde procede el novelista colombiano, los campesinos y las campesinas transforman a esta mujer en una especie de amuleto de la suerte. Y son múltiples las referencias que existen a ella como talismán para encontrar tesoros ocultos, objetos perdidos o de la buena suerte.

La historia bíblica sin embargo, es un tanto distinta. Así, el texto religioso se refiere al hecho de que en Jerusalén había un grupo de mujeres que tenía como oficio dar de beber a quienes recibían, como castigo, la crucifixión. El Viernes Santo le tocaba el turno a Celestina Abnegada, quien decidió dar de beber a Dimas y a Gesta, pero no a Jesús. Un desaire que le valió una condena: sufrir sed y calor constantes en las llamas del purgatorio.

Con el paso de los años, de la narración original sólo queda la referencia femenina, pues quienes la adoran en Colombia le asignan el papel protectora del hogar y dedican dos días a su devoción: por un lado, el 2 de noviembre (Día de Ánimas) y, por otro, el Viernes Santo, cuando se le reza después del primer canto del gallo.

Hoy día, en ese mismo país, todavía se le considera un alma purificada que posee la capacidad de obrar milagros y que protege a las personas que más lo necesitan en momentos difíciles de su vida.

Sin embargo, en las dos obras que aquí se estudian, la figura del Ánima sola aparece como alma en pena que quiere venganza para poder descansar y vivir su

---

<sup>2</sup> Como señala Alberto Castilla, Enrique Buenaventura tenía especial predilección por “(...) convertir en materia dramática, con un sello de originalidad, otros temas y textos literarios de carácter no teatral” (p. 65) Un comportamiento que le llevó a adaptar no sólo las obras aquí destacadas, sino piezas de otros autores. Uno de los más destacados su versión de Tirano Banderas, el original de Ramón María del Valle-Inclán. Alberto CASTILLA “Tirano Banderas, Versión Teatral de Buenaventura”, in: *Latin American Theatre Review*, 10,2, 1977, 65-71.

penitencia de forma tranquila. Es decir, ambos centran su atención en posibilitar una final a la penitencia.

Así pues, Tomás Carrasquilla elabora un cuento en el que aborda la tragedia de una familia que se agota como consecuencia de una malintencionada opinión. Una intención que se resume en una sola palabra, suficiente para derrumbar a una persona y provocar un efecto dominó en todos y en todo cuanto le rodea.

De esta manera, el novelista arma la historia de Timbre de Gloria, un hombre joven en el que está depositada la semilla de una estirpe de héroes y conquistadores, que echa su vida a perder influido porque, en un momento y ante la toma de una decisión tan importante como la de contraer matrimonio con una mujer a la que ama, su maestro predilecto, Reinaldo, le muestre sus dudas ante esta decisión. Esta actitud hace que Timbre de Gloria anule su compromiso, enloquezca por no saber el significado exacto de las palabras de su maestro –quien desaparece, además, de su lado para provocarle más angustia y no ofrecerle la respuesta que solicita- y acabe suicidándose. Una decisión difícil que Timbre de Gloria justifica ampliamente en ambas versiones.

El fragmento que sigue así lo demuestra. Y, a pesar de su extensión, es interesante reproducirlo para entender cuanto se ha dicho hasta el momento del cuento:

Distante muchas jornadas del castillo de Timbre de Gloria estaba el de la hermosa; a él se encaminaron padre e hijo, cargados de riquísimos presentes, con gran séquito de escuderos y servidumbre. No bien hizo la petición el caballero cuando le fue concedida; y al avistarse los prometidos, ambos a dos estuvieron a punto de desmayarse: tan hermosos y seductores se hallaron uno a otro, de tal modo traspasados por puntas de amor. Concertaronsé las bodas con el plazo perentorio de los preparativos, y, después de tres días de espléndidos festejos, partieron los peticionarios.

Tamaño acontecimiento trascendió hasta los reinos limítrofes: apenas si cabría en el mundo pareja más hermosa, más ilustre, y novios el uno para el otro más apropiados. Timbre de Gloria estaba como loco: aún a las fieras del monte, hasta a los mismos muros del castillo quería comunicarles su ventura; enajenábase con la ausencia: eternidad se le volvía la rapidez vertiginosa con que se gestionaban los aprestos y diligencias del matrimonio.

Más que con los garzones de su clase, le ligaban vínculos de tierna amistad con su maestro predilecto, el licenciado Reinaldo, varón doctísimo y preclaro, en quien cifró el mancebo cuanta fe y seguridad cupo entre amigos. El tal se hallaba, últimamente, en la corte, y Timbre de Gloria acudió en su busca, para hacerle partícipe de cuanto le acontecía y

esparcirse con él en deliciosas confidencias.

Nunca tal hiciera. Grande atención prestó el licenciado al desbordante relato del doncel; y luego, con aire y tono de quien posee un secreto por nadie sospechado, dejóse decir estas palabras:

-Hermosa como el sol es tu prometida, amigo mío. Rica-hembra más celebrada no conozco; pero...

-¿Pero qué, maestro?

-¡Pero!... -volvió a decir el licenciado.

Y a que se explicase no fueron parte ni el ruego, ni las promesas, ni las lágrimas de su discípulo. Separóse de Reinaldo con el corazón emponzoñado. Ese |pero que nada definía, que nada concretaba, tuvo para él, en la boca autorizada de su maestro y amigo, la sugestión terrible de lo desconocido.

¿Qué sería? ¿Qué no sería? ¿Un alerta, acaso? ¿Un pronóstico? ¿Cuántas y cuáles consecuencias tendría eso en su destino? ¡Imposible adivinarlo! Mas, fuese esto, aquello o lo de más allá, no le cabía duda que era algo grave tal vez vergonzoso, que, en su inexperiencia de niño, no le era dado ni sospechar siquiera.

Sólo así se explicaba la obstinación de su maestro en aclarar el asunto; de otra suerte no concebía aquel |pero en boca por la que hablaban la prudencia y la sabiduría.

El tono que emplea Carrasquilla en esta narración emula al de las narraciones del Siglo de Oro utilizando, para ello, un lenguaje prolífico en cultismos y arcaísmos, grandilocuente, con profusión de adjetivos, exceso de enumeraciones y alterando el orden lógico de las palabras<sup>3</sup>.

Un esfuerzo con el que el novelista colombiano ofrece a su texto un aire épico similar a los textos contenidos en los libros de caballería de los siglos XVI y XVII. Asimilando, ya desde el nombre, las andanzas de Timbre de Gloria a las de los caballeros andantes de la talla de Amadís de Gaula, Belianís de Grecia o Florando de Inglaterra; aunque ofreciendo sus peripecias desde la crítica y el distanciamiento que ofrecen los siglos y una cultura distinta a la europea.

En el análisis del original de Carrasquilla hay que destacar, también, que los personajes, al igual que ocurría en las novelas de caballería, son planos,

---

<sup>3</sup> Baste un fragmento para comprobarlo: “Señores y vasallos, amigos y extraños competían en cariño al vástago precioso que trajo a la comarca tantas bendiciones. Timbre de Gloria confirmaba día por día el nombre que le dieron; en su persona pareció concentrarse el lustre y la grandeza de sus antepasados. El castillo, enantes tedioso y solitario, convirtió lo el infante en animada corte de placeres y discreteos”, Tomás CARRASQUILLA, *El ánima sola*, asequible en: <http://www.lopaisa.com/carrasq1.html> Fecha de consulta: 21-01-2010.



arquetípicos, se mueven por el devenir de la acción en la que se ven envueltos - que parece arrastrarlos- y no evolucionan a medida que se suceden los acontecimientos.

Similar a la tradición caballeresca, el texto recoge temas propios de este género como el amor cortesano y la violencia glorificada que se muestra como camino para alcanzar la perfección. Olvidando, de forma intencionada, otros ingredientes del género como: el honor mancillado, la búsqueda de aventura, el ideal cristiano o las andanzas en post de la virtud, que nada aportarían al caso tratado.

Pues lo que interesa a Carrasquilla es la fragilidad con la que los héroes se desmoronan ante el menor imprevisto; en este caso, algo tan sencillo y cotidiano como una duda.

Así, cuando a Timbre de Gloria se le plantea la posibilidad de que sus decisiones no sean acertadas, en cuanto no son aplaudidas por quienes le rodean, el gigante se desvanece convirtiéndose en un títere sin voluntad.

Un punto de vista que coincide con los postulados de Buenaventura y su teatro de antihéroes.

Y un hecho que, posiblemente, despertó el interés del dramaturgo por el original novelado y le incitó a dramatizar la historia.

### **Dramatización**

Enrique Buenaventura toma el testigo de Carrasquilla y elige la historia de Timbre de Gloria como punto de partida para crear una mojiganga.

Con ello obtiene una pieza que bien podría haber formado parte del reparto de una de las compañías de la legua del siglo XVII, por su formato, sus personajes, su ritmo y su planteamiento escénico (más cercano a un cuaderno de dirección que a un texto dramático)

La versión del dramaturgo cuenta con tres actos compuestos por 9, 2 y 5 cuadros respectivamente, que sigue las directrices del original en el desarrollo de la historia casi en su totalidad. Pues Buenaventura añade un nuevo capítulo titulado *Armarlo Caballero* con el que fortalece el elemento medieval de la propuesta que cuenta, desde ese momento, incluso con la participación de un Rey, que en el texto de Tomás Carrasquilla aparece sólo como una referencia cuando se narran los honores y se enumeran las personalidades que celebraron el nacimiento del protagonista<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Durante su parlamento, el Rey, que está armando caballero a Timbre de Gloria, se inventa la orden de los Timbres de Gloria, a quienes adjudica una finalidad: (...) despertar la cristiandad entera para que marche victoriosa a la conquista de Jerusalén y de las tierras nuevas donde Satán tiene su reino de sombras malignas” BUENAVENTURA, op. cit., 358.

Del original, a Buenaventura le interesa la historia y el tono. Y, sobre ellos construye una comedia con nuevos personajes. Estas incorporaciones al elenco original aproximan la historia inicial al público y son las herramientas que emplea el dramaturgo para fortalecer alguno de los elementos dramáticos de su propuesta.

Así, la trama dramática la desarrollan 19 personajes frente a los 7 personajes del cuento (tratando como un solo personaje al grupo conformado por las 13 hijas que tiene el castellano antes de que nazca el varón)

Los 19 personajes no participan por igual en el desarrollo del conflicto. De ahí que sea necesario organizarlos en tres grupos. Por un lado, se encuentran los protagonistas de la historia (Timbre de Gloria, el Castellano, Reinaldo, Flor de Lis, las mujeres del Castellano, el Arcángel, etc.) Personajes a los que les suceden las cosas, que ponen nombre propio a lo que va aconteciendo sobre la escena, que sufre sus consecuencias y sus premios. De otro, se encuentran los personajes narradores (principalmente, La Muerte y La Buscona aunque se podría considerar también el personaje del Cura) que explican la historia desde dos puntos de vista diferentes, que opinan sobre todo cuanto acontece y que, incluso, interactúan con los personajes de la trama principal. Esta nueva herramienta multiplica las posibilidades de recepción de la historia, fortalece el ritmo de los acontecimientos, soluciona saltos temporales y cambios de espacio escénico.

Con este reparto desarrolla una trama que localiza, sólo vagamente, en el espacio y en el tiempo. Así afirma que los hechos sucedieron “En el centro de la cristiandad” (se supone, por tanto, que en España) y en el tiempo de la barbarie, es decir, durante las Cruzadas<sup>5</sup>.

Con este elenco, Enrique Buenaventura se permite desarrollar algunos puntos que aparecen menos desarrollados en el cuento original. Verbaliza los deseos de algunos personajes, lo que le sirve para contar más datos de los personajes y justificar muchas de las cosas que le van a suceder, por inverosímiles que puedan parecer ante los ojos de los espectadores y las espectadoras<sup>6</sup>. Introduce la poesía como si se tratara de una manera natural de expresión de los personajes. En especial el castellano y el coro, lo que fortalece

---

<sup>5</sup> Con el nombre genérico de cruzadas se hace referencia a las campañas militares sostenidas con motivos religiosos (recuperar Tierra Santa para los peregrinos) que llevaron a una buena parte de Europa al enfrentamiento, sobre todo, con los musulmanes. En realidad, eran enfrentamientos motivados por enfrentamiento comerciales y expansionistas de la nobleza feudal europea y por el afán de los papas por hacerse con el control de las iglesias de Oriente.

<sup>6</sup> Un ejemplo es el que protagoniza el personaje del castellano casi al comienzo del texto, cuando expone sus deseos de contar con descendencia varón: Dice “¡Un gigante! Necesito un gigante que acabe con todos mis enemigos, que preñe a todas las mujeres del reino y tenga miles de hijos varones para defender y propagar la estirpe”, BUENAVENTURA, op. cit., 349-350.

el tono de teatro de la legua<sup>7</sup>. Emplea el recurso del CORO para solucionar el paso del tiempo y poder presentar a Timbre de Gloria en su adultez<sup>8</sup>.

Hay que señalar también que son pocas las referencias escenográficas que hay en la obra. Y sólo en un par de ocasiones encontramos orientaciones en este sentido. Indicaciones que están cargadas de efecto como, por ejemplo, cuando indica, hacia el final de la propuesta, que, ante la mirada de los espectadores y las espectadoras, el castillo se convierte en ruinas. Una acción sobre la que podría escribirse todo un libro dada su simbología y el marco histórico al que alude.

Otra novedad del texto dramático es la aparición de voces colombianas, lo que no ocurre en el original de Carrasquilla. Elementos con los que consigue mayor cercanía entre los personajes y los espectadores y espectadoras.

Para potenciar la acción en el discurso, Buenaventura opta, casi de forma exclusiva, por el diálogo. Así, son pocas las acotaciones que encontramos en el texto y, casi siempre, se refieren a elementos orientados a la puesta en escena, fundamentalmente al elemento sonoro de la misma. Por ejemplo: “Alarido gemebundo y escalofriante de la parturienta”; “Gritos de la parturienta, carreras de criadas y criados con aguamaniles, paños y vasijas” “Escándalo de los ahorcados y gritos de la parturienta”, “Un oh de admiración de todos los invitados”, “Otro oh, más prolongado que el anterior, recorre la multitud”, “El CORO DE INVITADOS se divierte con el niño”<sup>9</sup>.

### **Dos niveles: la historia y la representación**

La estructura dramática de la propuesta teatral se basa, como ya se ha adelantado anteriormente, en la fuerza y la función que cumplen los distintos personajes escogidos por Buenaventura.

Así, en lo que respecta a los personajes La Muerte y La Buscona hay que señalar su relación directa con la narración de los hechos al tiempo que establece un contacto directo con el público, rompiendo con ello la cuarta pared y, por tanto, rompiendo cualquier intento de realismo que pueda entenderse en la historia.

Este dúo (Muerte- Buscona) introduce un elemento didáctico que facilita la comprensión de cuanto sucede en el escenario por parte de los espectadores, conciente el autor de que el público que iba a recibir la propuesta no siempre tiene los datos precisos para ubicar en el tiempo y en el espacio cuantos acontecimientos se suceden ante sus ojos.

---

<sup>7</sup> Ibidem, 354. Lo recita el Castellano cuando va a anunciar, públicamente, el nombre que le va a poner a su hijo.

<sup>8</sup> Dice el coro: “Ya camina a cuatro pies, / ya recorre todo el suelo, / ya corre sin un trapiés, / ya casi levanta el vuelo”, BUENAVENTURA, op. cit., 355.

<sup>9</sup> Ibidem, 352, 353, 354 y 355.

La relación entre ellos (Muerte- Buscona) es conflictiva porque cada uno cuenta la historia de una manera distinta, lo que ocasiona escenas cómicas entre ambos que aligeran la posible gravedad de la trama. Así, por ejemplo, el personaje de La Muerte echa de escena a La Buscona alegando a su favor que “Éste es un relato piadoso, hecho para convertir a los infieles, para arrancarlos de las garras del demonio y en un relato así no caben las pérdidas como vos”<sup>10</sup>.

Otras incorporaciones a la propuesta original, no contempladas como personajes en el texto de Carrasquilla son: las dos primeras mujeres del padre del protagonista, al que mantiene con el nombre de “Caballero”. Un milagro que muda en escena grotesca, pues para hacerlo, a la muerte le ayuda el Arcángel San Miguel al tiempo que introduce otra novedad: la brujería. Pues las dos esposas asesinadas por el Caballero, al resucitar, se vengan de éste lanzando un maleficio sobre el hijo varón que tanto celebra el castellano –que no está en el original como bien indica la propia Muerte, que las vuelve a asesinar para que no interfieran en su explicación de los acontecimientos:

ESPOSA PRIMERA

¡Maldito sías, engendro del demonio! ¡Me ahogaste con la almohada porque no te di un hijo varón!

ESPOSA SEGUNDA

¡Monstruo sin entrañas! Me degollaste con el puñal porque no te di un hijo varón...

LAS DOS (en coro)

Tu único hijo morirá sin trascendencia.<sup>11</sup>

También es novedosa la incorporación de una especie de fantasma que se denomina con el nombre de “La Aparición”, un personaje que se encuentra a medio camino entre el Arcángel San Miguel y Timbre de Gloria, que se aparece ante Reinaldo para torturarlo.

Y sobre el que la Buscona, en su función narradora, afirma que es el fantasma de Timbre de Gloria quien, por haberse suicidado, se aparece de tal guisa.

Con este nuevo personaje se introduce, además, el tema de la venganza. Haciéndolo, además, al más puro estilo Hamlet, pues el propio Timbre de Gloria se aparecerá ante Flor de Lis para pedirle que venga su muerte ante

---

<sup>10</sup> Ibidem, 345. A ello añade, la muerte, que su narración es por encargo y que va a contar la historia “ (...) como me han pedido los santos del cielo y los devotos misioneros de la tierra que lo cuente” (p. 346) Y que esta misión recae sobre ella porque “Soy la imparcialidad absoluta y la verdad en pepa” (p. 345) Una afirmación a la que la Buscona responde en más de una ocasión, afirmando: “Una Historia no es nunca de una sola manera” (p. 352).

<sup>11</sup> Ibidem, 347 y 348.

Reinaldo, contándole, además, el comentario que sembró en él la duda ante su inminente enlace y le condujo hasta la muerte prematura:

#### APARICIÓN

Su lengua tuvo la culpa de todo. Ha ingresado a un convento de monjes trapenses... esos que no dicen jamás ni media palabra. Denunciadlo, Flor de Lis, que pierda su lengua<sup>12</sup>.

El tema de la magia se amplía otra vez en la versión teatral para tratar, además, el tema de la superchería popular. El ejemplo más claro sucede cuando la Buscona le da un brebaje a la tercera esposa del castellano para conseguir que quede embarazada de hijo varón y le indica la forma y el momento en que debe tomarse. Pero también cuando el mismo personaje amenaza al Castellano quien pone en duda la eficacia de sus artes de hechicería consiguiendo que éste se muestre sumiso ante lo sobrenatural. Un elemento que descubre una faceta cobarde en el personaje que no tenía en el original de Carrasquilla. Para comprobarlo basta la lectura de los dos siguientes ejemplos. El primero correspondiente al cuento; el segundo, a la obra de teatro:

Mándale el padre ponerse de rodillas y, en cuanto lo hace, córtale a tajos la cabellera de arcángel; júntala en manojo, y cual si fuera rayo de su cólera, lo lanza hasta el corral. Cógele por el cuello y lo levanta, tómale la espada, pártela en dos contra la rodilla y arroja los pedazos a un foso; despójalo de la espuela y las insignias, y, a dos manos, frenético, insano, le arranca, le desgarras, le hace añicos recamos, sedas y holandas. En viéndole desnudo, le echa encima las repugnantes pieles; cíñele luego los hierros remachándoselos él mismo con su propia mano. Apártase unos pasos, no bien termina; brama de ira y, entre acedidos y temblores, le dispara estas palabras:

¡Maldito sea el día en que te engendré! ¡Malditas las entrañas que te concibieron! ¡Aparta de mi vista, hijo desnaturalizado! ¡Véte a acabar tu vida, enterrado a pan y agua, en el sótano más hondo del castillo! ¡Púdrase tu cuerpo, hierva de gusanos antes de morirte, abísmese tu alma en los infiernos y caiga sobre tí la maldición de tu padre!

Repitió el eco las palabras, obscurecióse el cielo, corrió el espanto en la comarca; y Timbre de Gloria, escoltado por sus propios escuderos, marchó a la condena.

#### LA BUSCONA

¡Alto, su señoría! ¿Si me toca convierto a ese varón que está a las puertas del

---

<sup>12</sup> Ibidem, 375.

vientre de su madre en una chorrera de hembras furiosas que lo perseguirán por el resto de sus días!

CASTELLANO

¡No, no, por favor! Creo en tus poderes, en tus hechizos y en tus dotes sobrenaturales... ¡Pedíme lo que querás!<sup>13</sup>

A excepción de algunos elementos mínimos como éste que se acaba de comentar, a los personajes de la historia original, Buenaventura les potencia los elementos más característicos de su carácter. Así, el dramaturgo agudiza la crueldad del castellano llegando a extremos impensables para un cristiano. Por ejemplo, amenazando al mismísimo Arcángel San Miguel con matarle si no tiene un hijo varón. Refuerza también su machismo poniendo en su boca frases como: “¡La mujer es la perdición de los hombres! ¡Por ella Adán se comió la manzana!<sup>14</sup> E incluso, llegando a afirmar que él mismo acabará con todas las mujeres.

Siguiendo con el vínculo entre personajes y trama hay que señalar también que Buenaventura desarrolla la relación que une a Timbre de Gloria con su maestro Reinaldo ofreciendo pasajes y datos nuevos, no contemplados por el cuento de Carrasquilla.

Parlamentos en los que conocemos el carácter austero y ambiguo de Reinaldo al tiempo que descubrimos a un joven Timbre de Gloria en plena efervescencia hormonal adolescente.

Precisamente es estos pasajes donde descubrimos que Reinaldo es el verdadero protagonista de la acción de la historia, al tiempo que se justifica la dependencia que Timbre de Gloria tiene con su maestro.

Así, para Buenaventura, Reinaldo propicia el primer encuentro sexual de Timbre de Gloria con el sexo femenino (en especial con una criada) acción que incluye como un ejercicio más de la formación del joven pupilo<sup>15</sup>. Le incita a que no se entregue a una sola mujer (Dice el maestro: “Una mujer es un ancla. Vos sois un navío sin amarras que llegará muy lejos”<sup>16</sup>). Le introduce en la degustación del alcohol, en este caso vino (“Hay que aprender a tomarlo con mesura. Es

---

<sup>13</sup> Ibidem, 351.

<sup>14</sup> Ibidem, 349.

<sup>15</sup> La Buscona es el personaje encargado de narrar este interés del joven por el sexo que no se encuentra en el original de Carrasquilla, quien lo presenta como un joven más interesado en la batalla que en los placeres de la carne. Dice La Buscona: “Habíase desatado el heredero! ¡No quedaba en el castillo doncella, casada o viuda que no fuese pasada por sus armas! ¡Los padres de las doncellas se hacían de la oreja mocha, los desesperados maridos se rompían los cuernos contra los muros del castillo y dicen las malas lenguas que hasta los esposos muertos salían de sus tumbas para ver el jolgorio de sus viudas honorables”, BUENAVENTURA, op. cit.,357-358.

<sup>16</sup> Ibidem, 357.

indispensable en la vida mundana y aún diría yo que en la vida recogida y contemplativa. Es amigo y enemigo. Hay que tratarlo con prudencia”<sup>17</sup>

Pero, quizá la aportación más importante de Buenaventura es que introduce respecto a Reinaldo es su apego por la religión y la forma en que quiere hacer de ella Timbre de Gloria. Una opción que descubre las ambiciones de este hombre, las razones por las que se niega al matrimonio de su alumno con Flor de Lis y la razón de que siembre en él la duda.

Así hay un bellissimo e interesante parlamento en el que Reinaldo, desesperado por los sentimientos de Timbre de Gloria, le propone que se dedique a la vida eclesiástica como alternativa a una vida doméstica:

REINALDO.

“Vuestro padre ha cortado, en flor, las esperanzas que yo había puesto en voz, señor.

(...)

Os encerrarán en este antro de campesinos analfabetos con esa mujer. Si es honesta y recatada os llenará de hijos y si es perversa, como casi todas las mujeres, os llevará a la muerte para evitar el deshonor y arruinará la estirpe”

(...)

“La estirpe es importante, pero más importante es la cristiandad. El reino es importante, pero más importante es el universo”<sup>18</sup>

Acto seguido le invita a marcharse a otra ciudad, de la que él es originario, para dedicarse a la vida religiosa y donde, gracias al poder de su padre, será, primero, obispo y luego cardenal, materializando la razón por la que él accedió a ser su maestro. Y, de nuevo, aparece la magia como elemento determinante:

REINALDO

Se me apareció la Virgen. Sí, sí, la santísima Virgen, la única mujer que merece nuestra devoción y nuestra confianza. Se me apareció en la caballeriza del castillo. Ella me dijo: Un día os llamarán de lejanas tierras para educar al único heredero de una gran estirpe y, sin daros cuenta, formaréis un papa<sup>19</sup>

Este gusto de Reinaldo por la milagrería lo desarrolla Buenaventura a hasta degradar al personaje, haciendo que afloren sus ambiciones personales y el plan que ha estado forjando teniendo la educación del joven heredero a su cargo. Así, Reinaldo deja de aparecer ante el espectador como la persona sabia que

---

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> BUENAVENTURA, op. cit.,360.

<sup>19</sup> El parlamento es mucho más extenso. Ibidem, 361-362.

aparentaba para convertirse en una especie de brujo que lanza alferecías durante el primer encuentro entre Timbre de Gloria y Flor de Lis para evitar que se enamoren:

REINALDO

Virgen de la caballeriza, haced que sea trastorno pasajero y que cuando reviva la encuentre tan fea como una bruja. Torcedle la nariz y la boca, sacadle algunos dientes, aflojadle las tetas y descolgadle la cadera, que quede pro lo menos coja y tuerta<sup>20</sup>

Para el dramaturgo, Timbre de Gloria es poco más que un niño consentido, mimado, al que sólo le preocupa su bienestar y que mueve su voluntad en función de sus impulsos. Así, de obedecer las instrucciones de Reinaldo (ya que responden a sus necesidades) pasa a ser esclavo de los sentimientos que despierta en él Flor de Lis. Y así lo reconoce él mismo:

TIMBRE DE GLORIA

Sólo en Flor de Lis. Es curioso, he olvidado todo lo demás. No me pidáis que piense en mí, que piense en mi destino, en la estirpe, en la cristiandad, en el reino o en el universo<sup>21</sup>.

Finalmente, es necesaria hacer una referencia al personaje de Flor de Lis, que Buenaventura refuerza otorgándole carácter y convirtiéndola en elemento activo de la acción y no sujeto pasivo que recibe las consecuencias de las decisiones que toman los demás en torno a ella. Lo que fortalece la línea de acción y mantiene el conflicto dramático, a pesar de la desaparición de Timbre de Gloria.

Así, aunque sabe que está sometida a la voluntad masculina socialmente establecida, reclama para ella el daño que hace el heredero al decidir que no se casa con ella: “No está ofendiendo a mi padre. Me está ofendiendo a mí y si tiene alguna razón para ofenderme que la diga”, señala en su defensa. Y, posteriormente continúa con una amenaza directamente dirigida a Timbre de Gloria, cuando todavía vive:

FLOR DE LIS

Juro, por mi juventud y mi belleza, que arrastraré su nombre por el suelo y si quiere deshonor y deshonor los va a tener a manos llenas<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Ibidem., 365.

<sup>21</sup> Ibidem, 368.

<sup>22</sup> Ibidem, 371.



## Conclusiones

En cualquier caso, la referencia a la historia bíblica, que se apunta como originaria de esta alma en pena, se revisa en ambos casos y, en ninguno de ellos, aparece un elemento de culpa que origine la penitencia de esta mujer. Lo hace como una condena que le llega sobrevenida por las condiciones sociales que repudian a una mujer que ha sido rechazada justo antes de casarse. De ahí que el Enrique Buenaventura subraye el machismo de sus personajes en repetidas ocasiones.

Un contexto en el que ambos, dramaturgo y novelista, articulan una historia para que esta mujer en pena consiga limpiar su honor, provocando que la persona culpable se descubra ante ella, le perdone, pero cobre por ello una tasa: su lengua.

Esta lengua aparece como un guiño cómico más de la propuesta teatral al tiempo que hereda y homenaja el gusto por lo sobrenatural de la literatura romántica del siglo XIX, donde era frecuente encontrar partes del cuerpo que se mueven de forma independiente e incluso, atacaban al resto de cuerpo humano. Así pues, esta lengua aparece como un personaje con su momento y su correspondiente protagonismo, al hacer Buenaventura que palpite y se retuerza ante la mirada atenta del público en un escenario vacío de otra actividad.

En este texto, pues, Buenaventura revisa y actualiza la cultura popular de su Colombia natal, los mitos, ridiculiza las posturas más extremas y apuesta por el libre albedrío, por la posibilidad de cambio que tenemos las personas ante el mandato del destino y el referente femenino.

Toda una apuesta por la libertad en mayúsculas y por los derechos de las mujeres<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Lugares de interés en la web sobre Enrique Buenaventura: Centro Virtual Isaacs [http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/enrique\\_buenaventura/index.htm](http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/enrique_buenaventura/index.htm) y Sitio oficial de Enrique Buenaventura: <http://www.enriquebuenaventura.org/>